

RK

L'ESTHÉTIQUE DE LA TECHNÈ

L'ESTHÉTIQUE DE LA TECHNÈ  
ROBERT KLEIN

RK

I  
NÉ  
DITS

I  
NÉ  
DITS

INSTITUT NATIONAL D'HISTOIRE DE L'ART





L'ESTHÉTIQUE  
DE LA  
TECHNÈ



# L'ESTHÉTIQUE DE LA TECHNÈ

L'ART SELON ARISTOTE ET LES THÉORIES DES ARTS  
VISUELS AU XVI<sup>E</sup> SIÈCLE

Robert Klein

Avant-propos par Henri Zerner  
Édition scientifique, transcription du texte et présentation  
par Jérémie Koering

I  
NÉ  
DITS

INSTITUT NATIONAL D'HISTOIRE DE L'ART



## SOMMAIRE

9	Avant-propos, par Henri Zerner
15	Présentation, par Jérémie Koering
45	Robert Klein, <i>L'Esthétique de la technè</i>
47	Introduction
63	Première partie. <i>Technè</i>
65	Chapitre 1 Artisan et artiste
119	Chapitre 2 La conception
143	Chapitre 3 L'exécution
177	Chapitre 4 La singularité
189	Seconde partie. <i>Anthropologie de l'artifex</i>
191	Chapitre 5 La contemplation
229	Chapitre 6 L'action
251	Chapitre 7 La pratique
263	Chapitre 8 Le « second Dieu »
273	Remarques finales
277	Auteurs des traductions
279	Légendes et crédits
280	Index
292	Table des matières

1947, obtained the degree of "licenta" (corresponding to French licentia in es-lettres), with specialisation in modern philosophy.

Also in 1947 I won a scholarship for one year's studies in Paris, offered by the French Government as prize in competitive exams. - I decided not to return to Roumania, gave up Roumanian nationality and was granted by the French authorities the status of refugee.

Obtained in 1953 a Diplome d'Etudes Supérieures of aesthetics at the Sorbonne, and in 1959 a Diplome de l'Ecole des Hautes Etudes (the last under the guidance of professor Chastel, for a critical edition of Lomazzo's Idea, to be published soon).

From 1954 to 1958, I ~~was~~ acted as a secretary to late professor Augustin Renaudet, modern historian and professor of Italian civilisation at the Collège de France; ~~at present~~, I did similar work for Professor Marcel Bataillon, professor of Spanish language and literature at the Collège de France.

I am preparing a doctor's thesis ("troisième cycle") under professor Chastel, on the idea of artificium in Italian art theory of the XVIth century.

Books :

Le procès de Savonarole, Paris 1956 (Med. Ital. 1960)  
Munckhardt, La civilisation de la Renaissance en Italie, French edition (revised text and post-face), Paris 1958

Collaborator of Professor Chastel in his French edition of Leonardo's treatise on Painting (choice of texts, translation and comment). (English edition to appear) 1960

Articles: *Italian Art 1500-1600, (Lectures and documents in the Hist. of Art Inst.), Englewood Cliffs, 1966.*  
The Age of Humanism (Bull. 1963)

L'imagination comme vêtement de l'âme chez Marsile Ficin et Giordano Bruno, in: Revue de Métaphysique et de Morale, lx 1956, 1.

L'expression figurée dans les traités italiens sur les imprese, in: Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, XIX, 1957

La forme et l'intelligible, in: Umanesimo e Simbolismo, Atti del IV Convegno internaz. di studi umanistici, Padova 1958 (On mannerist art)

Augustin Renaudet, In memoriam, in: Revue des Etudes Italiennes, 1958

Les "sept gouverneurs de l'art" selon Lomazzo, in: Arte lombarda IV, pensée, confession, fiction (on Arthur Rimbaud) in: Archivio di Filosofia, 1959

L'Enfer de Ficin, in: Umanesimo e esoterismo, Atti del V Convegno internazionale di Studi umanistici, Padova 1960

La crise de la Renaissance italienne, ~~ixxx~~ (Review article) in: Critica n° 155, april 1960

La pensée figurée de la Renaissance, in: Diogenes, n° 32, 1960

Les humanistes et la science, in: Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, XIII, 1961

Francisco de Hollanda et les 'secrets de l'art', in: Coloquio (Lisbo

# AVANT-PROPOS

Henri Zerner

*Je suis né le 9 septembre 1918 à Timisoara (Roumanie). J'ai fait des études de médecine à Cluj (Roumanie) ; de philosophie à l'Université allemande de Prague ; de sciences à Bucarest. De 1939 à 1945 j'ai d'abord fait mon service militaire, ensuite les travaux forcés pour les juifs, et enfin, après la libération de la Roumanie, je me suis engagé comme volontaire dans la guerre en Hongrie et en Tchécoslovaquie.*

*En 1947, j'ai obtenu la licence de philosophie à l'Université de Bucarest, et ensuite une bourse du gouvernement français pour aller étudier à Paris. Je me suis déclaré comme réfugié au printemps de 1948, sur quoi ma bourse a été annulée à la demande du gouvernement roumain. Je suis resté apatride jusqu'à ce jour.*

*De 1948 à 1962, j'ai gagné ma vie en donnant des leçons particulières et en faisant divers travaux tout en étudiant pour un Diplôme d'études supérieures en esthétique (1953) sur Technè et ars dans la tradition de Platon à Giordano Bruno, et en 1959 un diplôme de l'École pratique des hautes études, IV<sup>e</sup> section ; avec une édition critique de l'Idée de Lomazzo (inédiée à ce jour) sous la direction du professeur André Chastel. J'ai travaillé comme secrétaire pour l'historien Augustin Renaudet, professeur honoraire au Collège de France, et de 1958 à 1962 comme assistant technique pour l'hispaniste Marcel Bataillon, administrateur du Collège de France. Depuis 1962, je suis attaché au Centre national de la recherche scientifique, chargé d'établir un index des écrits de Léonard de Vinci et une édition critique du De Sculptura de Gauricus (1504) avec un groupe de recherche à l'École pratique des hautes études, IV<sup>e</sup> section.*

*Je suis invité comme professeur d'histoire de l'art à l'université de Montréal pour l'année 1965-1966.*

Ce bref *curriculum vitae* fut rédigé par Robert Klein en 1965 en vue d'obtenir un visa pour le Canada. Il passa en effet l'année à l'université de Montréal sauf quelques courtes visites aux États-Unis. Rentré en France dans l'été 1966, il se rendit à Florence comme *Fellow* de la Fondation Berenson à la Villa I Tatti pour l'année 1966-1967. C'est là qu'il mit fin à ses jours le 22 avril 1967, à la stupéfaction de ses proches. En effet, tout dans sa vie semblait s'améliorer ; à l'approche de la cinquantaine, son existence matérielle enfin assurée, sa valeur de plus en plus reconnue, il pouvait pleinement déployer ses facultés. Il avait une multitude de projets en cours et son esprit, sans cesse en mouvement, se tournait vers des domaines inattendus. Je fus surpris lorsqu'une des dernières fois que nous nous sommes vus il me fit part de son enthousiasme pour la peinture de Ruysdael auquel il envisageait de consacrer une étude. Peut-être la lecture de l'essai d'Alois Riegl, dont l'œuvre nous hantait alors, y était-elle pour quelque chose, mais c'était tout de même un développement tout à fait inattendu de sa part. Malgré cette effervescence intellectuelle, le mal de vivre l'emporta. J'essaierai d'expliquer non pas pourquoi, mais dans quelles circonstances Robert Klein s'est suicidé. Tout d'abord, je voudrais esquisser en quelques mots quels étaient nos rapports et clarifier ses liens avec André Chastel qui ont parfois été mal compris.

J'ai rencontré Robert Klein lorsque j'étais étudiant au séminaire d'André Chastel à l'École pratique des hautes études, à l'automne 1958. Nous nous sommes très vite liés d'amitié. Je vivais encore chez ma mère et Klein est très rapidement devenu un familier de la maison. Récemment encore, une amie commune m'assurait qu'à la fin de sa vie Klein lui parlait beaucoup d'elle. Si, intellectuellement, André Chastel était son principal interlocuteur, affectivement il se sentait sans doute plus proche d'une Juive autrichienne réfugiée en France pendant le nazisme. Jusqu'en 1962, année où il obtint enfin un poste d'attaché au CNRS, il ne disposait que de ressources minimales. Cela ne l'empêchait pas de secourir d'autres réfugiés qui venaient le « taper », comme il disait, à la sortie de la Bibliothèque Nationale. Du coup, il empruntait assez régulièrement un peu d'argent à ma mère pour tenir jusqu'à la fin du mois, et le lui rendait ponctuellement lorsqu'il était payé. Il s'était établi ainsi une complicité entre eux qui s'est poursuivie en mon absence.

Klein avait presque quarante ans lorsque Chastel fit sa connaissance par l'intermédiaire d'Augustin Renaudet et de Marcel Bataillon, « vers 1957 » selon Chastel lui-même ; ils n'avaient que six ans de différence. Leurs rapports n'ont jamais été de professeur à élève.

Intellectuellement, ils avaient un lien d'admiration et de respect réciproque. Radicalement différents par la formation et par la tournure d'esprit, ils se comprenaient et se complétaient fertilement lorsqu'ils se rencontraient dans un champ d'étude. Humainement et socialement, le juif errant et le grand bourgeois étaient aussi éloignés que possible. D'où un certain déséquilibre dans leurs rapports. L'amitié de Chastel, bien que tout à fait sincère, était un tantinet paternaliste. Mais on aurait tort de penser que Chastel n'avait pas fait tout son possible pour faciliter la vie d'un collaborateur dont il reconnaissait pleinement et publiquement la valeur.

Malgré l'amélioration de ses conditions d'existence, la fin de la vie de Robert Klein fut très douloureuse, et son suicide nullement impulsif. C'était quelqu'un de très réservé, d'une extrême discrétion, comme l'indique bien André Chastel dans sa belle introduction à *La Forme et l'Intelligible*. Il lui arrivait néanmoins de se confier à ses proches. J'ai eu le privilège de jouir de son amitié et de sa confiance, et j'étais, en partie à cause des circonstances, un peu au courant de sa vie intime. Il était depuis très longtemps épris d'une Roumaine qui vivait à New York. Elle était mariée et mère d'un petit garçon. Robert espérait la retrouver un jour et faire sa vie avec elle. Au milieu des années soixante, le mari de cette dame fut atteint d'une grave maladie et hospitalisé pendant environ un an. Elle-même était obligée d'avoir deux emplois pour faire face aux dépenses. J'étais au courant de cette douloureuse situation parce que Robert m'avait chargé de lui remettre une somme d'argent à l'occasion d'un de mes voyages de Paris à New York. Le mari étant décédé, Klein put espérer leur réunion et chercha le moyen de s'installer aux États-Unis. Horst Janson lui ayant proposé un poste à l'Institute of Fine Arts de New York University, tout semblait pour le mieux. Mais survint un contretemps : parce qu'il avait été autrefois atteint de tuberculose et qu'il n'avait pas de radiographies anciennes pour montrer qu'il était durablement guéri, on lui refusa un visa de résident qui lui aurait permis de travailler aux États-Unis. Il obtint néanmoins un poste à l'université de Montréal, d'où il pourrait facilement se rendre à New York avec un visa de tourisme. Une semaine avant de partir pour le Canada, il apprit que la personne aimée s'était suicidée. Je l'ai vu plusieurs fois pendant l'année 1965-66, étant moi-même employé au musée de Providence (R.I.). Robert semblait avoir repris une vie normale. Son enseignement à Montréal avait été très bien reçu et il devait y retourner après une année passée à Florence comme boursier à I Tatti. C'est là qu'il renonça à vivre. Il ne s'est nullement agi d'un geste précipité dans un moment

de profonde dépression. J'ai su qu'il s'était procuré les somnifères du suicide pendant ses vacances de Noël à Paris et qu'il s'était renseigné sur la dose nécessaire pour réussir son suicide. Mais tout en ayant préparé son acte, il cherchait le moyen de s'accrocher à la vie. Ainsi, dans les premiers mois de 1966, il avait envisagé d'épouser une femme à laquelle il était attaché et d'adopter ses enfants ; dans la lettre où il la sondait, il lui demandait de répondre avant la fin du mois de mars. Le projet échoua et il décida d'en finir.

Avant de disparaître, il prit soin d'éliminer ce qu'il ne voulait pas laisser et d'ordonner soigneusement le reste. La longue lettre de ses dernières instructions est caractéristique de sa rigueur, dans la vie comme dans la pensée. Il s'est agi d'un acte totalement assumé de la part d'un philosophe pour qui l'éthique était au centre de ses préoccupations. L'ultime ironie, peut-être, est que l'impossibilité de vivre s'est imposée à Robert Klein justement au moment où sa valeur était reconnue et son existence matérielle devenait enfin assurée, après tant d'années de précarité. Il n'est pas impossible que, pour ainsi dire, l'obligation d'être heureux lui fût insupportable.

Reste l'héritage intellectuel de cet homme exceptionnel à tous points de vue. La somme de ses publications est loin d'être négligeable mais il est clair qu'il avait encore énormément à donner. Un demi-siècle ou presque après sa disparition, on s'intéresse encore et peut-être plus que jamais à sa pensée et il est tentant d'explorer ce qu'il a laissé en chantier. Je tiens ici à saluer le travail de Jérémie Koering qui a su avec patience, avec une intelligence et une rigueur exceptionnelles, restituer ce qu'il y avait d'original et de fertile dans un manuscrit passablement chaotique, tout en respectant scrupuleusement le caractère inachevé.

~~catégorie et artificiel.~~  
~~défraction des concepts~~  
~~leur rôle dans l'histoire des idées sur l'art.~~

sur le no-  
veau de l'art  
selon les doct.  
ital. du XVI<sup>e</sup> s.

d'après les  
théorèmes italiens  
du XVIII<sup>e</sup> siècle

dignité de la main: Valeur de l'authenticité  
les moyens mécaniques de l'artiste  
le goût pour l'authenticité  
"historiques"  
le goût pour les ébauches  
collaborations d'artistes, copies, etc.  
jugements sur l'emprunt et le plagiat  
la "science inimitable".

schéma de l'évolution, selon 3 directions  
(travail "de chic"; man. individuelle et  
identifiée à la personnalité; norme idéale  
et "belle manière")

histoire de l'évolution  
conclusion: l'évolution s'explique seulement  
par une conception à la fois artificia-  
liste et "libérale" de l'art, où art = mania-

œuvre de l'homme; grotesque.  
le grotesque considéré dans son rapport avec l'art  
de la grande puissance à la grande expression  
fautive et pratique: pour et contre. Répétition

originalité, le grotesque; au bout de la non-faute  
le bizarre comme de l'originalité  
la querelle des grotesques.

"mensonge" à l'illusion.  
fiction et pan-illusionnisme baroque.  
(maniriste)

des exemples tirés de la perspective  
(l'histoire des encaissements; l'angoisse de Mart. Berni)

# PRÉSENTATION

Jérémie Koering

*Chers Federici<sup>1</sup>,*

*les lettres posthumes sont, dans le genre épistolaire, la chose la plus détestable, je le sais bien, mais celle-ci, bien qu'écrite avec affection, est une lettre d'affaires. Il me déplaît grandement de créer cet embarras, mais j'ai de nombreux et impérieux motifs pour descendre du train ; le tout était de trouver le moment pour le faire avec le moins de drames possibles, et ce moment, c'est maintenant. J'aurais voulu laisser le soin [de mes] affaires à des personnes moins gentilles et amicales, mais ce n'est pas possible. – Il n'est pas nécessaire de déranger les carabiniers pour me rechercher, au moment où vous lisez ces instructions (je m'en excuse) tout est déjà décidé depuis plusieurs jours. Je suis parti sur les collines pour ne pas laisser le corpus delicti dans la belle chambre de [Riccardo] Abbondanza<sup>2</sup>, et pour ne pas créer d'ennuis à des hôtes innocents. [...]<sup>3</sup>*

*Veillez prier la Signora Meller de s'occuper de l'évacuation de mes affaires, avec l'aide de la concierge. Tous les manuscrits, dactylographiés ou non, sont à jeter dehors [buttar fuori] ; peut-être à l'exception des photographies et des notes bibliographiques pour l'étude des tarots, et également des pages signalées « rédigées utilisables », si Chastel les veut pour un étudiant chargé de s'occuper de ce sujet un jour. [...]*

*Je vous suis si reconnaissant, en écrivant. Mais il n'est pas ~~bon~~ bien d'en parler.*

*Votre Klein<sup>4</sup>*

Redonner voix à un homme en convoquant les mots avec lesquels il a choisi d'annoncer son silence peut paraître paradoxal et indélicat. Mais s'il semble important d'ouvrir la présentation de cet ouvrage avec ce qui fut la dernière adresse de Robert Klein « au monde<sup>5</sup> », c'est que cette lettre, terrible et troublante, où coexistent une *firmitas* toute stoïcienne et une ironie pour le moins inattendue en pareille circonstance, peut aider, par son ton même, à comprendre le positionnement profond de Klein quant à l'objet traité dans ce texte : la pensée de l'art au XVI<sup>e</sup> siècle. S'il y a, d'autre part, nécessité à produire ce « testament », c'est que la publication de *L'Esthétique de la technè*, tout juste cinquante ans après la mort de son auteur, ne saurait se faire sans revenir sur les circonstances qui ont conduit à l'éclipse de son manuscrit.

À lire cette lettre et les recommandations qu'elle contient, ce texte aurait dû en effet disparaître. Or il en est allé tout autrement : Renzo Federici, son destinataire, a récupéré la totalité des documents se trouvant dans l'appartement florentin de Klein, puis les a remis à André Chastel, qui les a conservés par-devers lui jusqu'à sa mort<sup>6</sup>. La veuve de Chastel, Paule-Marie Grand-Chastel, les a alors transmis à Henri Zerner, lequel, après les avoir détenus quelque temps, les a déposés à l'Institut national d'histoire de l'art en juillet 2013<sup>7</sup>. Federici d'abord, Chastel ensuite, Zerner enfin... tous trois ont estimé nécessaire de préserver, sans distinction aucune, la totalité des mémoires, notes de travail, cours, lettres que Klein avait pourtant voués à l'oubli<sup>8</sup>. Faut-il, dès lors, considérer ce choix comme allant contre les dernières volontés de Klein ? De notre point de vue non, car le destin de ces papiers n'était pas nécessairement la disparition. *Buttar fuori*, la locution italienne employée dans la lettre, ne signifie pas « détruire ». Cette expression est suffisamment ambiguë pour que Klein, pesant chacun de ses mots (et les révisions portées à sa dernière lettre en témoignent<sup>9</sup>), ait entrevu la possibilité d'une interprétation moins littérale de sa phrase, et laisse entendre, par exemple, que ses papiers puissent être récupérés. – Lecteur de Benjamin, Klein savait sans aucun doute que toute chose jetée est fatalement, et heureusement dirions-nous, promise à une autre vie.

Que faire, alors, de cet héritage, à présent que Klein est entré dans l'histoire ? Le rendre public, sans aucun doute, mais non sans adjoindre à la publication de ces documents les conditions de leur usage. En ce qui nous concerne, elle implique de rappeler que Klein n'a pas estimé possible de distinguer *L'Esthétique de la technè* du « tout venant » de ses papiers, parce que son inachèvement – nous aurons à y revenir – l'empêchait visiblement d'en assumer la

« responsabilité ». On ne saurait, par conséquent, offrir cet ouvrage à la lecture sans insister sur le statut particulier de ce texte : celui d'un manuscrit encore provisoire, d'un livre à venir sur lequel la main de Klein n'a finalement jamais cessé de se poser.

#### HISTOIRE DU TEXTE

Mais venons-en au texte lui-même, à son origine, à sa composition et à son contenu. *L'Esthétique de la technè*, dont l'objet est, comme l'indique son sous-titre, l'art selon Aristote et les théories des arts visuels au xvi<sup>e</sup> siècle, constitue la première thèse de troisième cycle de Klein préparée sous la direction de Chastel<sup>10</sup>. Initiée en 1960, après l'obtention, en 1959, d'un diplôme de l'École des hautes études pour une édition critique de *l'Idea del tempio della pittura* de Giovan Paolo Lomazzo<sup>11</sup>, elle fut à peu près achevée à la fin de l'année 1962<sup>12</sup>. Ce laps de temps particulièrement bref pour une étude d'une telle ampleur – le spectre chronologique est en réalité bien plus vaste que le xvi<sup>e</sup> siècle et intègre des sources allant du Moyen Âge jusqu'à l'époque baroque – s'explique par le fait que la thèse émanait de travaux universitaires antérieurs, réalisés lorsque Klein étudiait à la Sorbonne : d'une part un mémoire d'esthétique et de science de l'art portant sur *Ars et Technè dans la tradition de Platon à Giordano Bruno*, soutenu devant Étienne Souriau, durant l'année universitaire 1953-1954<sup>13</sup>, d'autre part un mémoire de civilisation italienne consacré à *La Réflexion sur l'art en Italie à l'époque du maniérisme* et placé sous la direction d'Henri Bédarida. Tout comme cette dernière « thèse<sup>14</sup> », laquelle fut laissée inachevée à la mort de Bédarida en 1957, la thèse dédiée à *L'Esthétique de la technè* ne fut jamais soutenue. Klein a en effet choisi de changer de sujet, vraisemblablement en 1963, pour en entamer une autre sur les *Tarots* dits de Mantegna<sup>15</sup>. Les raisons de cette soudaine réorientation ne sont pas simples à déterminer dans la mesure où aucun des documents dont on dispose ne s'y réfère. Il n'est cependant pas interdit d'avancer quelques hypothèses. Chastel a pu, par exemple, en tant que directeur de thèse, lui suggérer de se tourner vers l'histoire des œuvres pour mieux revêtir le costume de l'historien de l'art. Mais si tel a été le cas, comment comprendre qu'il l'ait laissé œuvrer durant deux années dans une direction aussi différente ? Il est également possible que Klein ait estimé nécessaire de procéder à une réorientation stratégique de ses recherches au moment où il recherchait un poste universitaire aux États-Unis<sup>16</sup>. Le caractère philosophique de son premier sujet de thèse pouvait en effet constituer un obstacle à ses

démarches dans la mesure où l'histoire de l'art aux États-Unis, exception faite des universités new-yorkaises (Horst W. Janson était tout à fait prêt à l'accueillir à New York University<sup>17</sup>), n'était pas plus ouverte qu'en France à l'esthétique et à la théorie, et ce malgré la place occupée par Erwin Panofsky. Que Klein ait été élu *fellow* de la Villa I Tatti pour un projet portant sur les tarots plutôt que sur un sujet « théorique » pourrait d'ailleurs plaider en faveur de cette hypothèse.

Quelles que soient les raisons de ce changement, le passage d'un sujet à l'autre a eu pour incidence de suspendre le travail de composition de *L'Esthétique de la technè* et explique, par conséquent, l'état actuel du manuscrit. Le texte se présente en effet sous la forme d'un montage complexe de fragments issus des thèses Souriau et Bédarida, d'un bricolage de feuilles manuscrites et de pages dactylographiées, de billets épinglés et de bouts de papier griffonnés, où rien ne semble, au premier regard, complètement arrêté<sup>18</sup>. Cette hétérogénéité du manuscrit n'est d'ailleurs pas sans dérouter. Quiconque ouvre pour la première fois le dossier ne peut imaginer qu'il renferme une thèse complète. Il faut en effet dépasser la difficulté de lecture engendrée par les « paperolles », déplier et replier une multitude de papiers, sauter parfois plusieurs pages pour ensuite revenir en arrière, avant de s'apercevoir que Klein a effectivement rédigé la totalité de sa thèse et préparé l'ensemble du texte de manière à ce qu'il puisse être dactylographié<sup>19</sup>. Thèse complète donc, mais, il faut le préciser, pas tout à fait achevée. Car si la cohérence du tout, la qualité de l'expression, l'absence d'abréviations ou d'élisions confirment qu'il s'agit bien d'un texte sur le point d'être offert à la lecture, la présence dans le manuscrit d'un certain nombre d'annotations relatives à des ajouts ou à la transformation de certaines parties indique que ce n'est encore là qu'une première version<sup>20</sup>.

Le signe le plus manifeste de cet état transitoire est la renumérotation partielle des chapitres dans le manuscrit. Comme en témoigne un plan de trois pages glissé dans le sous-dossier intitulé « Chapitre 4 : Contemplation » (voir plus loin la note sur l'édition)<sup>21</sup>, Klein eut quelques difficultés à arrêter définitivement la distribution de ses développements, notamment après que Chastel, à qui ces feuillets étaient destinés, lui a suggéré de modifier l'ordre de certains chapitres. L'interrogation portait principalement sur la réduction du plan de huit à sept chapitres, induite par la transformation du quatrième chapitre (« De l'artifice maniériste au naturalisme baroque ») en sous-partie du sixième (« Action »). La numérotation reportée sur les parties dactylographiées conservées dans les archives

indique que cette réduction fut retenue et la recomposition de la thèse bel et bien amorcée. Mais ce processus de remaniement n'est pas allé au-delà de l'introduction et des chapitres 1 « Artisan et artiste » et 4 « Contemplation » (et encore partiellement pour ce dernier)<sup>22</sup>. Le manuscrit compte toujours huit chapitres et le chapitre « De l'artifice maniériste au naturalisme baroque », encore placé à la suite du troisième chapitre, n'a pas été adjoint au chapitre « Action ».

Face à ces distorsions entre plan, manuscrit et parties tapuscrites, une question s'est posée au moment d'établir le texte : fallait-il s'en tenir à l'état matériel du document – et entériner alors l'inachèvement de la thèse – ou tenter de suivre le dernier plan à sept chapitres adopté par Klein ? Chacune de ces options était également recevable, mais c'est la première qu'il a semblé nécessaire de retenir dans la mesure où la transformation du chapitre 4 du manuscrit en sous-partie du chapitre 6 « Action » ne pouvait s'effectuer par simple déplacement. Comme le signalent plusieurs annotations sur les feuillets échangés avec Chastel, cette opération s'apparentait, dans l'esprit de Klein, à une « fusion » impliquant, dès lors, une réécriture à laquelle nous ne pouvions évidemment pas nous livrer.

Ces interrogations et la complexité de l'organisation de la structure auraient pu nous amener à ne pas publier l'ouvrage. Mais cette thèse – car il y a bien une *thèse* dans ce manuscrit – nous est apparue, malgré son achèvement relatif, trop importante, trop singulière et originale pour ne pas être mise en partage.

#### LA « THÈSE »

La thèse défendue par Klein pourrait se résumer ainsi : la pensée de l'art au xvi<sup>e</sup> siècle, mue par la conception aristotélicienne de la *technè* (comme *savoir-faire* efficace)<sup>23</sup>, engendre une esthétique artificialiste, le maniérisme. Le point de départ de l'enquête est cependant bien moins général que cela ; il se situe très exactement dans les *Due lezioni* de Benedetto Varchi, là où l'académicien florentin, en ouverture de la première dispute sur la hiérarchie des arts, livre sa définition de l'art : « L'art, écrit-il, est un habitus factif, accompagné de raison vraie, de ces choses qui ne sont pas nécessaires, et dont le principe n'est pas dans les choses qui sont fabriquées, mais dans celui qui les fait » (*Due lezioni*, 1549). De ces quelques lignes, assez directement dérivées de l'*Éthique à Nicomaque* d'Aristote<sup>24</sup>, Klein retient plusieurs aspects fondamentaux à partir desquels il va déployer son analyse de la pensée artificialiste de l'art : 1. « la

contingence de l'art et l'arbitraire de l'artiste sont expressément opposés à la nécessité des produits interne de la nature, qui ont leur "principe" en eux-mêmes et non dans "celui qui les fait" » ; 2. « l'art est une propriété du sujet » ; 3. « l'art ne "crée" pas, il fabrique des choses suivant leur *vera ragione* (*recta ratio*) » (voir *infra* p. 47). Parallèlement à ce décryptage, Klein pointe ce qui dans la définition de Varchi résiste à la vision « naturaliste » ou « idéaliste » de l'art renaissant : celle-ci ne contient ni référence au modèle naturel (la *natura naturata* pourvoyeuse de normes), ni allusion à l'Idée (p. 47), deux principes auxquels on a pourtant voulu rapporter toute l'esthétique de la Renaissance. C'est ce décalage qui à la fois justifie l'enquête à venir et place, dès les premières pages, la thèse à contre-courant de l'historiographie traditionnelle.

Pour défendre sa proposition, Klein développe son analyse au fil de huit chapitres répartis en deux parties égales. La première, « Technè », est consacrée à la manière dont les artistes (peintres, sculpteurs, architectes) et les littérateurs d'art de la Renaissance se sont en quelque sorte arrangés théoriquement avec l'« étrange contradiction » qui consiste à arborer « une idéologie nettement anti-artisanale » (opposition aux corporations, condamnation de l'exécution mécanique...) tout en développant une « esthétique [...] empreinte d'éléments artisanaux » (assomption de la *maniera, pratica* élevée au rang de savoir...) (p. 65). Pour Klein, la principale réponse théorique à cette contradiction a été la distinction progressive des *arts mécaniques* et de l'*artificium*. Il relève en particulier la façon dont plusieurs théoriciens défendent une conception artificialiste de l'art, ancrée dans la tradition de la *technè* aristotélicienne (l'art, comme devenir, pris entre deux pôles : la *conception* et l'*exécution*), mais lavée du soupçon d'indignité qui frappe les arts mécaniques (la fabrication routinière). C'est essentiellement l'identification de la *solertia* (la « prompte conjecturation des causes » de l'architecte) à une « chasse au moyen terme (*inventio medii*) » (p. 128)<sup>25</sup>, de la technique à l'invention (faire « d'une habileté manuelle une faculté de l'âme », p. 49) et de la *maniera* (« domaine-frontière entre l'*ingegno* et le travail manuel de l'artiste », p. 149) à une *poièsis* (« manière d'amener à l'existence »), qui va permettre ce basculement chez les auteurs maniéristes<sup>26</sup>. L'un des signes de cette transformation apparaît dans le débat sur la dignité des arts, le *paragone*. Pour Klein, les disputes entre peintres et sculpteurs ne s'épuisent pas dans des problématiques sociologiques (le *paragone* est « socialement neutre ») ou critiques (le soi-disant goût pour le « sculptural » ou le « pictural », deux catégories « incompréhensibles » à l'époque),

mais s'éclairent bien plutôt dans des considérations conceptuelles et pratiques : le *paragone* indexe la « noblesse » à « la difficulté » aussi bien intellectuelle que manuelle, et ramène ainsi « l'essence de l'art visuel » à « l'artifice » (p. 90)<sup>27</sup>. La vraie « dignité d'un art, écrit Klein, se mesure aux problèmes qu'il pose à l'*ingegno* pratique » (p. 94). L'artiste, par conséquent, doit pouvoir faire face à toute forme de contingence par connaissance, spéculation et ingéniosité. Et c'est en imitant la nature, non dans ses simples apparences accidentelles<sup>28</sup>, mais dans ses lois et procédés, qu'il a des chances de trouver les raisons qui lui permettront de contrer un hasard (irrégularités et défaillances) toujours menaçant (p. 129-131). Le « maniérisme » s'apparente ainsi, selon Klein, au « sentiment vertigineux de la contingence du faire » (p. 134).

La seconde partie de la thèse, « Anthropologie de l'artifex », prolonge l'étude de cette constitution de l'esthétique maniériste par l'observation des « principes de l'artificialisme [...] en "action" » (p. 189). Cette focale « anthropologique » (au sens étymologique du terme : comme *raison de l'homme*) procède de la relation instaurée par Aristote entre art et habitus : « l'art en tant que possédé, écrit-il, est habitus » (p. 191). Pour révéler le « lien indissoluble entre *homo faber* et *homo sapiens* » exemplifié par l'artiste maniériste, Klein divise son analyse en trois temps calqués sur les « trois groupes de dispositions actives que l'on distinguait » à la Renaissance : autrement dit les habitus *spéculatif* (chap. 5 « Contemplation »), *actif* (chap. 6 « Action ») et *factif* (chap. 7 « Pratique »). Ces habitus, chacun lié à un champ philosophique déterminé (l'esthétique, l'éthique, la praxis), sont, du point de vue de Klein, tous traversés par l'idée d'artifice<sup>29</sup> ; ce qui se vérifie par la façon dont l'art maniériste, en tant qu'esthétique artificialiste, transforme la contemplation en émerveillement, la vie mondaine en conduite stylisée (la vie active est « morale agissante liée à l'esprit technique et créateur d'artifices », p. 231), la pratique en savoir enté dans l'expérience (la pratique « est une faculté qui a pour tâche d'opérer le raccord entre le savoir, dont l'objet est l'universel, et l'expérience, qui se meut dans le singulier », p. 252).

« Art de l'art » ou encore « art à la deuxième puissance », le maniérisme est, comme le montre Klein, tout entier tourné vers la production des effets. Son but est de susciter l'émerveillement, cette « *maraviglia* ou *stupore* » qui, dans la définition qu'en donne Francesco de' Vieri, « n'est rien qu'un grand désir de savoir la cause de certains effets rares, lequel désir nous conduit à nous absorber entièrement dans la considération et recherche de celle-ci » (p. 215). Mais comme le remarque Klein, cette recherche des causes est

confrontée à une résistance, l'explication est en quelque sorte suspendue, différée, par la « *virtù* » de l'ouvrage artificieux qui ne livre « pas facilement » son « secret » – Klein cite les exemples des « automates, horloges, artifices techniques, peintures qui paraissent nous suivre des yeux » (p. 215-216). Les sources de l'émerveillement sont alors identifiées à « l'artifice astucieux, l'ingéniosité, l'adresse, la difficulté vaincue », autant de qualités qui enclenchent le désir de savoir (ce en quoi la *maraviglia* se confond avec l'étonnement situé « à l'origine de l'enquête philosophique » selon Aristote), en même temps qu'elles provoquent la stupeur chez le spectateur (Klein rappelle que « l'admiration, aussi intellectuelle que soit son origine, est [...] une émotion », et qu'elle peut donc « atteindre un certain pathétique » ; il suffit de penser à la *terribilità* des figures de Michel-Ange dont la « perfection [...] frappe de "terreur" », p. 216), stupeur qui peut même, chez certains auteurs (Crasso, Doni, del Rossi), se muer en « *maraviglia* pétrifiante » (p. 218).

C'est là un des moments clés de la thèse : dans la mesure où l'effet n'est pas relatif à la nature de l'objet – on s'émerveille devant la difficulté technique d'une sculpture de bronze ou d'un tableau curieusement agencé, comme on s'émerveille devant le tissage ingénieux d'une toile d'araignée et le maillage artificieux d'un réseau végétal –, mais à la *manière* dont celui-ci a été produit ou généré, l'émerveillement est le signe de la dimension esthétique de l'artificialisme. Klein résume la chose de la manière suivante : « l'artificialisme prouve [précisément] son caractère de vraie esthétique, qui dépasse les limites d'une doctrine de l'art réductible à quelques traditions ou influences fortuites, par le fait qu'il s'étend aussi à la considération des beautés naturelles » (p. 207). C'est d'ailleurs cet artificialisme prêté aux opérations humaines autant qu'aux opérations de la nature qui l'amène à conclure que le critère de l'artifice est non seulement ce qui permet d'établir la hiérarchie et la dignité entre les arts, mais encore de fonder une parenté entre l'artiste, Dieu et la Nature (p. 263).

Le *quoi* de la thèse constitue une proposition, à tous points de vue, remarquable. Mais le *comment* de son exposé n'est pas moins admirable. Armé d'une érudition sans faille, Klein convoque à peu près tous les textes de la période qui, de près ou de loin, touchent à la question de l'art. Il ne s'en tient jamais aux seuls écrits canoniques (Cennini, Alberti, Léonard, Vasari, Dolce, Paleotti, Armenini) et appelle à la barre des auteurs souvent négligés à son époque (Gauricus, De Fantis, Calli, Lomazzo, Lancilotti, Mascardi, Casella, Bassi)<sup>30</sup>. Toutefois, plus que la somme vertigineuse des sources, c'est la puissance critique et analytique avec laquelle il affronte ces textes qui force l'admiration. Qu'ils appartiennent à la vulgate ou qu'ils comptent au nombre des raretés, les traités, mémoires, récits biographiques sont soigneusement décortiqués, puis confrontés les uns aux autres. Grâce à cette démarche rigoureuse, Klein débusque les petites contradictions internes (à l'échelle du traité) comme les grandes oppositions externes (à l'échelle d'un auteur, d'une tradition, d'une époque) et réintroduit de la complexité dans le « mouvement des idées », là où la critique artistique a souvent tendance à simplifier les choses<sup>31</sup>. Cette façon de traiter les textes est d'ailleurs ce qui caractérise, dans ces mêmes années, les études qu'il publie sur la théorie de l'expression figurée (1957), sur les notions de *giudizio* et *gusto* (1961) ou sur l'idée de *spirito peregrino* (1965)<sup>32</sup>. C'est en repérant les acceptions variées d'un même terme dans le temps – ce en quoi il apparaît comme un pionnier de la *Begriffsgeschichte* – qu'il parvient à comprendre de quelle façon se forme un concept, quelles traditions philosophiques le traversent et quels usages conventionnels ou singuliers en font tels ou tels auteurs. Les pages consacrées dans le chapitre 3 aux termes *maniera*, *grazia*, *sprezzatura* et *pratica* sont exemplaires de ce point de vue. Sa connaissance des textes lui permet, par exemple, de découvrir la coloration technique du mot *grazia* chez Vasari, alors que cette notion était presque toujours identifiée par les historiens à la grâce reçue, inenseignable (p. 160), mais aussi de se défier d'une interprétation trop simpliste de la *sprezzatura*, réduite à la *gravità riposata* classique, alors même que des artistes maniéristes comme « Bandinelli, Bronzino ou Buontalenti » la défendaient pour « son caractère artificieux » (p. 160)<sup>33</sup>, ou encore de révéler la positivité du mot *pratica* chez de Hollanda, lequel donnait « à comprendre que la vitesse » était « avant tout une catégorie esthétique, et qu'il ne fallait pas la mesurer par le temps de l'exécution, mais la sentir dans la liberté de la touche » (p. 164).

C'est encore cette connaissance qui l'autorise à suivre les transformations multiples de *maniera*, depuis le latin médiéval *maneries* jusqu'aux différents usages du terme *manière* au xvi<sup>e</sup> siècle (de la *maniera* que l'on possède à celle que l'on emploie) et, finalement, à mettre en évidence « une connexion étroite et régulière entre la transformation d'un *modus* en sujet et l'idée d'artifice » (p. 150). Klein commence par constater que « c'est [...] sous l'influence des langues vulgaires, où *maynere* et *maniera* signifient dès le xiii<sup>e</sup> siècle une conduite humaine ([G.] Weise), que *maneries* fut amené à s'identifier » au « type de processus ou de génération » (p. 150). Ce terme « fut [dès lors] appliqué presque exclusivement au devenir "par art" », c'est-à-dire à une « conduite humaine envisagée sous l'angle non de son efficacité, mais de sa forme, [...] de sa conformité à certaines règles et de son agrément pour un spectateur » (p. 151). Parallèlement à cette évolution, Klein suit les étapes d'une seconde transformation du terme qu'il qualifie de « particularisation progressive » (p. 152). Au cours du xvi<sup>e</sup> siècle, *maniera* en vient à traduire une « sorte de fusion entre l'homme et son style ». Et au « lieu de la *maniera* que l'on emploie, écrit-il, apparaît la *maniera* que l'on "a" » (p. 152).

En mettant en évidence ce double cheminement, Klein dévoile la richesse sémantique du mot *maniera* et, avec elle, toute la complexité des enjeux du maniérisme. Or, sur ce point, il excède de loin les analyses du phénomène artistique qui fleurissent dans les années 1950 et 1960. Que ce soient les approches sociologiques et marxisantes de Arnold Hauser (1964), historico-stylistiques de Giuliano Briganti (1961), ou historicistes de Craig Hugh Smyth (*Mannerism and Maniera*, 1962) et John Shearman (*Mannerism*, 1967) – ces deux derniers étant généralement considérés comme les premiers à avoir contextualisé la notion de *maniera* (même si leur vision demeure encore très largement captive d'une interprétation univoque de Vasari) –, aucune ne parvient à restituer, comme le fait Klein, l'épaisseur historique et conceptuelle de cette notion<sup>34</sup>.

#### AU PRISME DE LA *TECHNÈ*

La valeur de la thèse de Klein repose sans aucun doute sur le traitement analytique des sources dont il vient d'être question. Mais sa nouveauté et sa singularité ressortissent davantage encore à la place que la *technè* s'y voit attribuée<sup>35</sup>. En choisissant de mettre l'accent sur cette notion aristotélicienne, Klein réintroduit le savoir réglé au cœur du procès artistique, et octroie à la technique une

importance que peu d'historiens de la Renaissance étaient prêts à lui concéder – c'est d'ailleurs assez précisément le reproche qu'il adresse au maître ouvrage, pourtant révérend, de Jakob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien* : « Il nous semble curieux, écrivait-il, qu'on puisse écrire une histoire de la civilisation (*Kulturgeschichte*) où manque à peu près complètement la technique<sup>36</sup>. »

Klein n'était cependant pas le premier à suivre cette voie. Julius von Schlosser, avec son ouvrage consacré aux cabinets de curiosité de la Renaissance tardive (1908), et, surtout, Ernst Kris, avec ses études sur le moulage d'après nature chez Palissy et Jamnitzer (1926), et sur le naturalisme scientifique de Hoefnagel (1927), avaient déjà emprunté ce « chemin de traverse<sup>37</sup> ». Toutefois aucun de ces textes ne semble avoir été connu de Klein – ils ne sont, en tout cas, pas cités. On imagine pourtant tout l'intérêt qu'il aurait pris, en particulier, à la lecture de Kris ; ce dernier faisant de « l'histoire d'une pratique technique », en l'espèce le moulage sur nature, l'origine de son enquête sur l'automne de la Renaissance<sup>38</sup>. On peut d'ailleurs considérer, et ce sans trop craindre de se tromper, que Klein aurait volontiers contresigné cette phrase issue de l'étude de Kris sur Jamnitzer : « Les arts plastiques élaborent le cadre où s'insère une œuvre d'art technique, car la technique est elle aussi élevée au rang d'art ; cette époque, qui est celle de la virtuosité, n'établit pas de distinction entre “beaux-arts” et “*artes mechanicae*”<sup>39</sup>. » C'est là, à quelques détails près, ce qu'expose Klein dans sa thèse.

Malgré ces similitudes, une différence de taille sépare néanmoins Klein de Kris : là où l'historien de l'art viennois travaille à partir d'intuitions, à peu près sans socle philosophique<sup>40</sup>, notre auteur évolue paré d'un riche bagage conceptuel et d'une fine connaissance de l'histoire de la philosophie. Rappelons que sa formation première était philosophique et que le mémoire soutenu devant Souriau retraçait déjà les « aventures » du concept de *technè* depuis Platon jusqu'à Bruno. C'est précisément grâce à ce savoir qu'il a pu déceler la présence de la pensée aristotélicienne de la technique au cœur de la littérature artistique maniériste<sup>41</sup>, et distinguer, au sein de quelques ouvrages traitant des arts (les *Lezzioni* de Varchi, le commentaire de Daniele Barbaro à Vitruve, les écrits de Cellini...), des propositions témoignant d'un enrichissement du legs aristotélicien<sup>42</sup>, là où auparavant on ne voulait y reconnaître qu'un résidu de la vieille scolastique incompatible avec la « modernité » de la Renaissance<sup>43</sup>.

Percevant ce lien avec l'aristotélisme, il lui aura donc été possible de retendre un fil entre les arts mécaniques ou libéraux, tels qu'ils sont pensés au Moyen Âge à partir des catégories aristotéliennes, et les « arts visuels » (peinture, sculpture, architecture)<sup>44</sup>. Il est vrai que cette « reconnexion » entre le monde médiéval et celui renaissant avait été préparée par Johan Huizinga, Eugenio Garin et surtout Paul O. Kristeller – ce dernier ayant montré dans son fameux essai de 1951-1952 « The Modern System of the Arts » que l'idée d'Art et le système des Beaux-Arts auquel cette dernière s'identifie ne s'étaient imposés qu'au xviii<sup>e</sup> siècle, et qu'ils n'étaient donc pas pertinents pour qualifier les arts visuels et leurs pratiques avant cette période –, mais aucun de ses prédécesseurs n'avait encore fait état de la place occupée par Aristote dans la pensée artistique au xvi<sup>e</sup> siècle<sup>45</sup>.

#### ARTIFICIALISME VS NATURALISME ET IDÉALISME

Si Klein dévoile cet aspect aristotélien du xvi<sup>e</sup> siècle – celui de l'*artificium* et de la *maniera* attachés à la tradition de la *technè*, où l'art est d'abord un savoir produire –, il ne le fait pas pour autant en occultant les autres traditions. Le pluriel employé dans le sous-titre de la thèse est, à ce titre, significatif. Le nouveau visage de la Renaissance qu'il propose n'apparaît jamais sous sa plume comme *la* vraie image devant se substituer totalement aux représentations idéaliste, d'une part, forgée par la tradition de l'*Aufklärung* goethéenne et adoptée par Burckhardt, néoplatonicienne, d'autre part, esquissée au milieu du x<sup>e</sup> siècle par les membres ou admirateurs de l'institut Warburg tels Erwin Panofsky (1924), Ernst Cassirer (1927), Rudolf Wittkower (1949) et André Chastel (1954)<sup>46</sup>. Klein, répétons-le, considère l'histoire qu'il retrace comme l'*un* des aspects du « mouvement *des* idées » (p. 153). Et cette conscience de la complexité de l'histoire l'amène à confronter, aussi systématiquement que possible, le discours artificialiste aux autres pensées artistiques de la Renaissance. Le chapitre 5 « Action », par exemple, est presque entièrement dévolu à la manière dont l'artificialisme se distingue du naturalisme, de l'organicisme et surtout de l'idéalisme, sur des questions aussi fondamentales que l'imitation (5.2), la rivalité art / nature (5.3), la beauté (5.4) ou l'Idée (5.5)<sup>47</sup>. Pour autant, cet inventaire des « incompatibilités » ne dissimule pas les points sur lesquels ces différentes conceptions se sont aussi rencontrées. Klein le souligne à plusieurs reprises : « Il n'y a pas eu, au xvi<sup>e</sup> siècle, de théorie de l'art consécutive basée sur la valeur esthétique de l'artifice *seul* » (p. 210) ; « l'idéalisme ou la théorie de l'art-discours » ont également apporté

leur part au maniérisme, et « les deux conceptions [artificialiste et idéaliste] qui paraissent si opposées quand on s'en tient à leur définition, sont en réalité l'avert et le revers d'une construction unique » (p. 273). C'est pour cette raison qu'il importe, selon lui, de faire place aux impuretés, aux entrecroisements, aux hybridations d'idées<sup>48</sup> qui ont rendu si vivante la théorie de l'art à la Renaissance.

#### LA TECHNÈ ENTRE ÉTHIQUE ET PHYSIQUE

En faisant tenir ensemble ces différentes conceptions de l'art, Klein évite l'écueil d'une compréhension univoque de l'histoire. Mais cette concession à la complexité ne doit pas tromper. Malgré cette « ouverture », Klein demeure persuadé que le substrat de la pensée artistique du Cinquecento est aristotélicien<sup>49</sup> : sous sa plume, la « disposition à produire » est au départ, au cœur et à l'horizon de l'art du XVI<sup>e</sup> siècle. Et c'est à ce titre que sa thèse constitue une réponse aux occultations quasi systématiques de la *technè* et, plus généralement, du corpus aristotélicien dans l'historiographie moderne de l'histoire et de la théorie de l'art de la Renaissance<sup>50</sup>.

Mais qu'en est-il aujourd'hui ? Peut-on encore considérer cette thèse formulée au début des années soixante comme une réponse définitive ? Pas tout à fait. L'historien actuel pourrait reprocher à Klein d'avoir considéré la technique de la Renaissance sans avoir puisé là où le problème s'est, sur le plan intellectuel, prioritairement posé, c'est-à-dire dans les traités techniques<sup>51</sup>. Certes, Klein ne s'en tient pas aux limites consacrées de la littérature artistique pour son enquête en recourant à plusieurs textes appartenant à la philosophie naturelle, à l'éthique ou à la logique (on songe aux écrits de Corneille Agrippa, Cardan, de Vieri, Zabarella), mais le périmètre de ses sources ne va pas jusqu'à inclure les traités de mécanique (Del Monte), de minéralogie et métallurgie (Agricola), d'hydraulique (Aleotti) ou de pyrotechnie (Biringuccio) qui se multiplient pourtant dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Cette littérature est bel et bien la part aveugle de sa thèse.

Ce moindre intérêt pour les ouvrages spécifiquement techniques peut néanmoins se justifier. Klein considère le fait artistique essentiellement du point de vue de l'éthique (que ce soit à partir de Varchi ou d'Aristote, *Éthique à Nicomaque*, VI, 4, 1140a) : l'art est, selon lui, disposition (*héxis* dans la terminologie aristotélicienne<sup>52</sup>), à la fois « qualité de l'esprit » et « forme virtuelle d'une action concertée » (p. 192), « propriété du sujet » (p. 47) et « faculté ou puissance<sup>53</sup> ». Or, de leur côté, les auteurs de traités techniques se réfèrent plus

volontiers à la *physique*. Ils cherchent, tout comme de nombreux auteurs de traités ou de considérations sur l'art (Danti ou de Vieri par exemple<sup>54</sup>), leur modèle épistémologique dans les traités de philosophie naturelle d'Aristote (*Physique, Histoire, Parties et Génération des animaux*), c'est-à-dire là où s'expose, comme l'écrit Patricia Falguières, la « topologie des mouvements supracélestes, célestes et sublunaires qui ordonnent le monde [...], donnent sens et destin à l'art<sup>55</sup> ».

Comment comprendre, dès lors, cette assignation de l'art au champ éthique plutôt qu'au « noyau de l'ontologie aristotélicienne » que représente la physique<sup>56</sup> ? Faut-il voir dans cette préférence l'effet d'un tropisme personnel ? C'est bien possible si l'on se souvient que l'éthique, comme l'avait déjà signalé Chastel dans sa belle préface à *La Forme et l'Intelligible*, est la grande obsession de Klein. On songe, bien sûr, aux textes « Appropriation et aliénation » (1961), « Les limites de la morale transcendantale » (1965) et *Essai sur la responsabilité* (inédit ; voir note 13), mais on pourrait élargir ce constat à l'ensemble de ses écrits puisqu'il n'y a pas jusqu'à sa dernière lettre qui ne soit traversée par cette préoccupation : l'ultime phrase adressée à Federici en porte la trace : « *Le sono tanto grato, scrivendo. Ma non è buono parlarne* », écrivait-il, avant de se raviser lors de sa relecture pour remplacer *buono* – dont la coloration sentimentale ne lui avait pas échappé – par un terme clé du vocabulaire éthique *bene*/bien (« *Ma non è bene parlarne* »), de manière à demeurer dans le cadre mesuré d'une « lettre d'affaires », mais aussi et surtout de manière à éviter qu'une touche émotionnelle ne fasse naître un sentiment de culpabilité chez son interlocuteur et ne dilue, par conséquent, la pleine responsabilité de son acte<sup>57</sup>. Ce souci éthique, omniprésent donc, ne pouvait manquer d'irriguer sa conception de l'art. L'art est pour Klein, comme pour Aristote et Varchi, une disposition de l'être, un attribut du sujet, et le choix d'analyser l'*artificium* en partant de l'*Éthique à Nicomaque* répond à la volonté bien déterminée de saisir l'activité artistique à l'intérieur d'une logique des conduites humaines – les pages magnifiques consacrées dans le chapitre 6 au dualisme vie contemplative/vie active (ou, plus exactement, au nœud vie factive/vie spirituelle) auquel se confronte Michel-Ange en constituent la preuve.

Quelles sont alors les conséquences de cette pente éthique sur la prise en charge des objets historiques et sur la manière de faire de l'histoire de l'art ? Sans aucun doute, d'abord, une réévaluation des *moyens*, des *manières de faire*. Précisons, en nous aidant de « L'art et l'attention au technique » (1964 ; voir note 35), un texte un

peu plus tardif dans lequel Klein quitte son habit d'historien pour endosser celui du critique philosophe. À ses yeux, l'art n'est pas simple fabrication, mais disposition à produire entièrement tournée vers une finalité : « On ne fabrique, écrit-il, ou exécute quelque chose qu'en vue d'un but » (Klein, 1964, p. 390). Ce but est identifié aux effets : « La production artistique est au moins en partie spectacle pour une conscience, [...] son but est par conséquent lié à l'effet ainsi obtenu. En trois mots, l'art apparaît [...] comme une production d'effets ; et il comporte nécessairement l'aspect technique (étalé entre l'invention perpétuelle et la codification totale) sans lequel il n'y a pas de production. » Et comme « [...] l'effet, en art, suppose autrui intériorisé » (1964, p. 390), l'art peut être dit *production en vue d'effets préalablement intériorisés par le sujet opérant*. La technique est, dès lors, « l'abrégé qui dispense d'intérioriser effectivement le spectateur et remplace les efforts d'invention, de sympathie et d'inter-subjectivisation par des règles, c'est-à-dire des machines à produire – infailliblement, en principe – les effets désirés » (1964, p. 384)<sup>58</sup>. Cette conception de l'art porte Klein à faire du *comment* le véritable enjeu de l'activité artistique<sup>59</sup>. Or c'est précisément cette prédilection pour les *manières de faire* qu'il découvre dans la pensée artistique du xvi<sup>e</sup> siècle<sup>60</sup>. Pour les maniéristes, écrit-il, l'art n'est pas, « en premier lieu, représentation de quelque chose d'idéal ou de réel, mais forme et aspect » ; il « est dans le *comment* et non dans le *quoi* » (p. 183), ou, plus exactement, il est « le *comment* devenu *quoi* » (p. 150). Cette constatation n'est pas simplement importante sur le plan de l'histoire de l'art (comme discipline), elle est aussi fondamentale sur le plan philosophique dans la mesure où l'assimilation de la production artistique à une *conduite* jette un pont entre esthétique et éthique. Pont qui peut être emprunté dans un sens, de l'esthétique vers l'éthique, comme dans l'autre, de l'éthique vers l'esthétique, car, comme le souligne Klein dans son essai sur « Les limites de la morale transcendante », la recherche du bien est principalement, si ce n'est fondamentalement, une question de manière. L'éthique ne se confond pas avec le pré-donné moral (ce qui aurait été instauré et auquel il faudrait se conformer), mais s'identifie avec la façon dont le sujet se constitue<sup>61</sup>. Autrement dit, point de recherche du bien sans *manière* d'être.

Ce penchant éthique de Klein, que d'aucuns pourraient considérer comme un « dévers », a néanmoins une autre conséquence : le maintien de l'art dans le giron d'une philosophie de la conscience (proche de la phénoménologie d'Husserl<sup>62</sup>), encore attachée au

primat du sujet pensant. Pour Klein, l'art est *par* et *pour* une conscience, il « est intersubjectivisation » (1964, p. 390).

Il faut, par conséquent, donner raison à Hubert Damisch lorsqu'il évoque, dans une lettre adressée à Chastel à propos de *l'Essai sur la responsabilité*, l'« irréductible » et « incorrigible » « idéalisme (au sens philosophique du terme) » de Klein<sup>63</sup>. Et lui donner raison revient à supposer que cet « idéalisme » n'a peut-être pas été sans conséquence sur la façon dont Klein a rendu compte de l'inscription historique du maniérisme. Dans les « remarques finales » de sa thèse, il semble en effet renvoyer l'échec du maniérisme à la logique vers laquelle tend l'artificialisme. Art de l'art, pur devenir, l'art maniériste, dès lors qu'il est pensé à partir d'une opération dé-finalisée (Klein songe aux artefacts qui se justifient d'une ontologie du mouvement, sans origine, tels « les gravures de reproduction et les moulages [qui] tuent la tranquille assurance de l'artiste », p. 275), transforme l'artiste et le destinataire en données accessoires. Or, la perte de contrôle et l'inutilité programmée du producteur (p. 275) aboutissent tôt ou tard à une « prise de conscience » d'où découle un changement dans le cours de l'histoire<sup>64</sup>. Ainsi, Klein n'était pas tout à fait prêt à envisager la positivité d'un artificialisme poussé aux extrêmes conséquences de sa logique, car renoncer à l'idée d'art comme *conduite* signifiait ni plus ni moins renoncer à la place du sujet dans l'histoire. Rappelons que Klein rédige sa thèse entre 1960 et 1962, au moment même où le structuralisme s'affirme comme un nouveau paradigme pour les sciences humaines. Il aurait donc pu recourir à certains concepts structuralistes pour faire face à cette disparition. Mais adhérant à une phénoménologie bâtie sur les restes du *Cogito*, il ne lui était pas possible d'accepter l'idée que « le but dernier des sciences humaines » soit la « dissolution » de l'homme, comme le réclamait Claude Lévi-Strauss dans *La Pensée sauvage*<sup>65</sup>, pas plus qu'il ne semblait être « disposé », comme l'écrivait Chastel dans sa préface à *La Forme et l'Intelligible*, « à absorber la "phénoménologie" dans la critique du langage<sup>66</sup> ». C'est pourtant ce décentrement opéré à partir du paradigme linguistique par le structuralisme et par la déconstruction derridienne qui lui aurait permis de penser positivement, comme l'a fait Falguières depuis, la dissémination du sens et la « logique de l'itérabilité » propres aux opérations a-centrées du moulage sur nature ou de la reproduction gravée<sup>67</sup>.

Klein n'aura pas suivi ce chemin, on le sait. Mais il n'en demeure pas moins que sa thèse est l'une des rares à démêler avec autant de justesse, de clarté et d'intelligence l'écheveau complexe des relations qui structurent la pensée artistique de la Renaissance.

#### NOTE CONCERNANT L'ÉDITION DU TEXTE

Nous avons pris le parti d'établir le texte de Klein en respectant scrupuleusement son état de langue et son appareil critique. Sans qu'il s'agisse à proprement parler d'une édition philologique, le texte a toujours été transcrit au plus près du manuscrit (nous incluons ici également les parties dactylographiées). Les rares fois où un mot, un signe de ponctuation, un enchaînement ou une référence critique semblaient manquer ou poser problème, nous avons pris soin de l'indiquer en note ; de même, les coquilles manifestes ont été corrigées. En outre, nous avons choisi de conserver les normes bibliographiques adoptées par Klein, y compris dans leurs variations, en prenant le parti de les compléter lorsqu'elles paraissaient trop abrégées.

Klein cite généralement ses sources dans leur langue originale (latin, italien, grec...), ce choix a été retenu afin de respecter le travail linguistique et terminologique sur lequel repose son étude. Nous avons néanmoins décidé de donner les traductions françaises existantes ou de les traduire lorsque celles-ci n'existaient pas (les références sont signalées p. 277).

Par ailleurs, nous avons préféré ne pas actualiser la bibliographie dans la mesure où les éditions citées (qu'il s'agisse des sources ou de la littérature secondaire) reflètent l'état de la question et le matériel bibliographique dont Klein disposait pour son enquête. Plusieurs traités, lettres et écrits sur l'art étudiés par Klein sont aujourd'hui disponibles en ligne, notamment sur le site web de la Fondazione Memofonte : [www.memofonte.it](http://www.memofonte.it).

Comme signalé dans l'introduction, un problème important s'est malgré tout posé au moment d'établir le texte : celui de l'attitude à adopter face aux différences d'agencement des chapitres manuscrits, des parties dactylographiées et du plan projeté. Nous avons choisi de nous en tenir à l'état du manuscrit avant réduction à sept chapitres, mais pour justifier cette décision il semble à présent nécessaire de revenir sur les trois feuillets échangés par Klein et Chastel.

Signalons d'abord que deux mains distinctes, des encres de plusieurs couleurs (bleu clair ayant viré au brun, rouge, bleu foncé), de nombreuses ratures et biffures, des ajouts et de brefs commen-

taires font apparaître au moins quatre états successifs du plan (ici différenciés par des lettres de A à D), correspondant à l'intervention de Klein et, dans une moindre mesure, de Chastel<sup>68</sup>. Les indications figurant à l'encre bleu clair constituent le premier état du plan (A) soumis à Chastel. La thèse comporte alors deux grandes parties : une première intitulée « La situation et les principes », dans laquelle Klein a réuni les chapitres 1. « L'artifice de la main », 2. « L'art selon Aristote », 3. « Artisan et artiste », 4. « Le second Dieu », et une seconde intitulée « *Homo faber* », qui comprend les chapitres 5. « Spéculation », 6. « Action », 7. « Fabrication » ; « Conclusion » ; chacun des chapitres étant également subdivisé en sous-parties. Sur les feuilles transmises par Klein, Chastel a fait un certain nombre de remarques à l'encre rouge (B), proposant de modifier l'ordre de quelques chapitres et de plusieurs sous-parties. Le premier chapitre est ainsi scindé en trois : la première sous-partie « Fabrication et artifice : définition des concepts, leur rôle dans l'histoire des idées sur l'art » glisse dans l'introduction ; les sous-parties deux à quatre (2. Valeur de l'authenticité, 3. *Maniera*, 4. Légèreté, *Grazia*) sont rassemblées pour former le chapitre 3 « L'artifice de la main », tandis que les sous-parties cinq (« La singularité, le grotesque... ») et six (« Du mensonge à l'illusion ») sont réunies pour constituer le chapitre 4 « De l'artifice maniériste au naturalisme baroque ». Le chapitre 2 « L'art selon Aristote » demeure inchangé, tandis que le chapitre 3 « Artisan et artiste » devient le chapitre 1. Enfin toute la grande partie 2, rassemblant les chapitres cinq à sept, ne forme plus qu'un seul chapitre intitulé, sous la plume de Chastel, « Les conclusions : nouveaux développements doctrinaux ».

Outre ces modifications, Chastel adresse également à Klein plusieurs propositions de titre : d'abord « Les doctrines de l'*artificium* maniériste », transformé ensuite en « La notion de l'*artificium* maniériste », pour être finalement arrêté en « La conception maniériste de l'*artificium* : recherches sur les problèmes spécifiques de l'art d'après les doctrines italiennes du xvi<sup>e</sup> siècle ».

Des annotations à l'encre bleu clair montrent que Klein a fait siennes la plupart des propositions de Chastel (C), modifiant en marge quelques intitulés de chapitres et transformant le titre général suggéré en « L'idée de l'*artificium* maniériste : recherches sur la nature de l'art selon les doctrines italiennes du xvi<sup>e</sup> siècle ». Une dernière intervention de Klein apparaît néanmoins sous la forme d'inscriptions à l'encre bleu foncé (D) : elle concerne essentiellement la suppression du chapitre 4 « De l'artifice maniériste au naturalisme baroque » transformé en sous-partie du chapitre 6 « Action » lequel,

en raison du décalage induit par la suppression programmée du chapitre 4, est alors censé devenir le cinquième chapitre. Par ailleurs, Klein procède à ce stade à la transformation de plusieurs titres : le chapitre 3 « L'artifice de la main » devient « L'exécution » ; le chapitre 2 « L'art selon Aristote » devient « La conception ».

Cette simplification des titres semble avoir été retenue par Klein, si l'on en juge par ce qui apparaît dans les chapitres dactylographiés (Introduction, chapitres 1 et 4) et par un plan sommaire (E) adjoint aux trois feuillets dont il vient d'être question. Apparaissant sur une feuille volante de plus petites dimensions, ce plan, le dernier dont on dispose, a peut-être servi de guide à la recomposition générale de la thèse : il compte, comme les autres, deux parties réunissant sept chapitres auxquels s'ajoutent des remarques finales. La première partie est intitulée « Technè » et comporte trois chapitres – seuls les chapitres deux et trois sont toutefois mentionnés (« 2. La conception », « 3. L'exécution »), probablement parce que le premier (« 1. Artisan et artiste ») était d'ores et déjà dactylographié. La seconde partie a pour titre « Anthropologie de l'*artifex* : l'homme et son art » et réunit quatre chapitres : « 4. La contemplation [esthét.] », « 5. L'action [éth.] », « 6. La fabrication [prat.] », « 7. Le second Dieu ». En plus de ce sommaire, Klein a également ajouté en marge la mention suivante : « Titre : L'art selon Aristote et les théories des arts visuels au xvi<sup>e</sup> siècle ».

Signalons une nouvelle fois que ces différents aménagements du plan ne furent que partiellement mis en œuvre par Klein. Si la plupart des remarques de Chastel ont eu une répercussion sur le manuscrit, le passage de huit à sept chapitres n'a été qu'amorcé. C'est aussi l'une des raisons pour lesquelles le texte que nous avons choisi de publier n'est pas celui auquel Klein a finalement songé, mais l'état transitoire d'une œuvre encore et toujours en suspension.

Une dernière explication doit être apportée au titre adopté pour cette publication. Nous avons vu à la lecture du plan échangé avec Chastel ou encore du curriculum vitae cité dans la présentation que Klein s'est plusieurs fois interrogé sur le titre, retenant tour à tour « L'idée de l'*artificium* maniériste », « L'idée de l'*artificium* dans la théorie italienne de l'art du xvi<sup>e</sup> siècle » ou encore « L'art selon Aristote et les théories des arts visuels au xvi<sup>e</sup> siècle ». Or le dossier rassemblant manuscrit et tapuscrit ne comporte aucun titre pouvant être considéré comme définitif. Par souci de clarté et de cohérence avec le contenu du texte, nous avons donc choisi de combiner le titre apparaissant en tête de l'introduction dactylographiée (« L'esthétique de la technè ») et celui introduit dans la dernière version

du plan (« L'art selon Aristote et les théories des arts visuels au XVI<sup>e</sup> siècle »). Ce qui donne : *L'Esthétique de la technè. L'art selon Aristote et les théories des arts visuels au XVI<sup>e</sup> siècle*.

## REMERCIEMENTS

Cette publication n'aurait pas vu le jour sans l'intérêt et le soutien de l'INHA. Mes plus sincères remerciements vont à ses directeurs généraux successifs, Antoinette Le Normand-Romain et Éric de Chasse, à la directrice des Études et de la Recherche Johanne Lamoureux, qui a tout de suite imaginé d'en faire le premier volume de la collection *Inédits*, et à la chef du service de la Diffusion scientifique et de la communication Anne Lamalle. J'adresse également mes plus chaleureux remerciements à Anne-Laure Brisac-Chraïbi (responsable éditoriale), avec laquelle j'ai eu grand plaisir à travailler, à Aurélien Bedos et Stéphanie Krämer qui l'ont secondée, et à Yoan de Roeck pour avoir redonné à *RK* la juste visibilité qui lui revenait.

Pour préparer la transcription et l'établissement du texte, j'ai pu bénéficier, grâce à Sébastien Chauffour (ancien conservateur à la Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art - collections Jacques-Doucet) et à Fabienne Queyroux (conservateur en chef, responsable des collections patrimoniales), de conditions de travail particulièrement privilégiées à la bibliothèque de l'INHA ; je leur en suis particulièrement reconnaissant.

Plusieurs collègues et amis du Centre André-Chastel m'ont aidé dans ce projet, je tiens à leur adresser mes plus amicaux remerciements : Catherine Gros pour la préparation éditoriale du texte, Geneviève Marion pour la saisie de la partie dactylographiée de la thèse de Klein, Hervé Brunon pour son expertise « aristotélique » et Antonella Fenech Kroke pour avoir su démêler quelques remarquables casse-têtes linguistiques.

Une pensée particulière va à Henri Zerner avec lequel j'ai eu bonheur à discuter de Robert Klein et de son travail.

Isolde Pludermacher m'a souvent prêté ses yeux pour déchiffrer l'écriture de Klein, je l'en remercie, mais je les garde.

(suite).

68. L'art pour les artistes ~~apartir d'une perspective~~  
Le public idéal; importance de la question.  
Les connaisseurs, seuls juges admis.  
Les écrivains à l'écoute des artistes  
Les artistes seuls vrais connaisseurs  
Les dilettantes.

I. le "second titre"

1. Survis du thème de Dieu artificiel
2. Les "3 causes" (divus, naturalis, homo).

place après  
le dep. VII:  
Th. de l'homme  
naturel.

le parti: Homo faber.

Introd. H. par  
le fait de la...

V. Spéculation Contemplation

1. Artifice contre imitation
2. Artifice ~~contre~~ organique et beauté
3. Artifice contre le "idéologisme" (et invention)
4. le contenu positif de l'artificielisme
5. La meraviglia
6. le style ~~manériste~~

conclusion  
A nouveau  
de la ~~l'art~~ ~~l'art~~  
de l'art  
le produit  
esthétique  
l'homme  
humain

VI. Action

1. Contre Renaissance et vie active
2. Vie active et contemplative chez Michelangelo  
(s'ajoute l'ex. chap. 14)

VII. Fabrication

1. L'opposition théorie-pratique
2. La pratique comme adaptation: giudizio decoro;  
(compar. avec 2, 3)

programmes

3. le "cas concret" et l'opposition aux règles.

Remarques finales.

1. Art-métier et art-discours
2. L'artificielisme subjectif et ses apories  
(compar. av. V, 3)
3. Le prix de conscience.

Th. de l'art et th. de la poésie

## Notes

1. Dans cette ultime lettre rédigée en italien, Klein emploie un pluriel désuet pour s'accorder à la forme du nom de famille en i. En dépit de ce pluriel, il ne semble s'adresser qu'à Renzo Federici (« *Lei* »), critique d'art et journaliste ; il connaissait néanmoins son épouse, la philosophe Graziella Federici Vescovini.
2. Riccardo Abbondanza, conservateur à l'Archivio di Stato de Pérouse, était le logeur de Klein à Florence.
3. La lettre se poursuit avec des instructions relatives à la gestion de ses finances et à la manière dont il entendait que sa mort soit annoncée à sa famille. Nous avons préféré omettre cette partie pour des raisons de confidentialité.
4. « *Cari Federici, lettere postume sono cosa odiosissima nel genere epistolario, lo so bene, ma questa è una lettera d'affari, – scritta con affetto, però. Mi spiace moltissimo di creare quest'imbarazzo, ma motivi per scendere dal treno ne ho molti e stringenti, il tutto era di trovare il momento quando si poteva farlo col minimo di drammi, e questo è adesso. Avrei voluto lasciare le cure e gli affari a persone meno gentili e meno amiche, ma non si può. – Non vale la pena disturbare i carabinieri per cercarmi, quando Lei legge queste istruzioni (mi spiace) tutto è già deciso da giorni. Sono andato sulle colli per non lasciare il corpus delicti nella bella stanza di Abbondanza, e per non dare noia ad innocenti alberghieri. [...] Prego la Sgra. Meller di occuparsi dello sgombero dei miei affari, con partecipazione della concierge. Tutti i mss., dattiloscritti o no, sono da buttar fuori ; forse lasciando le fotografie e le schede bibliografiche per lo studio sui tarocchi, e anche le carte segnate "rédigées utilisables", se Chastel ne vuole per uno studente incaricato di occuparsi un giorno di quel tema. [...] Le sono tanto grato, scrivendo. Ma non è buono bene parlarne. Suo Klein. »* Ma traduction. La lettre n'est pas datée, mais a été écrite le 21 ou le matin même de sa mort, le 22 avril 1967. Une copie de cette lettre est conservée à la bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques-Doucet (BINHA), au sein des archives Chastel, 090, 079, 02, 02. Tous les documents Klein sont aujourd'hui réunis dans ce fonds.
5. Exception faite du billet retrouvé sur son corps : « *Robert Klein, di 49 anni, via dei Neri 18, si tratta di un suicidio.* »
6. Dans une lettre envoyée à Chastel le 30 juin 1967, Federici précise qu'il a rassemblé chez lui les papiers et les livres de Klein : « *ho provveduto a sistemare le carte e i pochi libri del povero Klein nel mio studio. E sono lì a sua completa disposizione* ». Le lettre est conservée à la BINHA sous la cote 090, 079, 02, 01. Chastel, qui a reçu l'ensemble des papiers Klein, a fait le choix de ne pas publier les manuscrits inédits. Il a en revanche réuni la plupart des articles et comptes rendus de Klein dans *La Forme et l'Intelligible*, Paris, Gallimard, 1970.
7. Le manuscrit est conservé à la BINHA, sous la cote 090, 080.
8. Outre les trois « thèses » dont il va être question plus loin, citons, parmi les écrits inédits, un compte rendu de plusieurs ouvrages de Bataille intitulé « *Nature et manieiment du rire chez Georges Bataille* » destiné à la revue *Critique* et, surtout, l'*Essai sur la responsabilité*. BINHA, 090, 081 bis.
9. Klein a corrigé la lettre dactylographiée à la main, ajoutant quelques précisions et changeant quelques mots. Nous aurons à revenir sur ce dernier point.
10. Cette dernière précision est livrée par Klein dans un curriculum vitae rédigé en anglais au cours du premier semestre 1961 (BINHA, Archives Chastel, 90, 079, 01, 01) : « *I am preparing a doctor thesis ("troisième cycle") under professor Chastel, on the idea of artificium in Italian art theory of the XVth century.* »
11. Ce diplôme fut également obtenu sous la direction de Chastel. La traduction commentée a été publiée de manière posthume par l'Istituto nazionale di studi sul Rinascimento : Giovan Paolo Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, Florence, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, 1974.
12. Klein évoque sa thèse dans le curriculum déjà mentionné et dans une lettre adressée à Chastel le 8 février 1961 : « *Quelques petites trouvailles gauriciennes en cours de mes lectures pour la thèse.* »
13. Je prépare une édition de ce mémoire (BINHA, 090, 079, 03). Dans son curriculum, Klein précise qu'il a obtenu son diplôme d'études supérieures en esthétique en 1953 ; cependant, le mémoire conservé dans ses archives comporte des références datées de 1954.
14. C'est là l'expression employée par Klein dans ses dossiers pour désigner ces travaux universitaires. Il ne s'agit pourtant pas de thèse au sens académique du terme. La thèse de 3<sup>e</sup> cycle en Lettres n'est créée qu'en 1958.

15. Dans le curriculum, la mention concernant la préparation d'une thèse sur l'*artificium* a été rayée et remplacée par l'évocation de la thèse sur les *Tarots* : « *At present, I am Fellow of the Villa I Tatti, working at my doctor's thesis on the so-called Tarocchi di Mantegna, which shall be submitted to Pr. Chastel in spring 1967.* »

16. Le curriculum fut probablement rédigé dans ce but. Il était, en tout cas, destiné à un département d'histoire de l'art puisque Klein y dresse la liste des cours qu'il propose de dispenser durant deux années de 1962 à 1964 : « *a. History of art theory, chiefly Renaissance and Mannerism, possibly Middle Ages ; b. Sociology of art (same periods) ; c. Aesthetics of the visual arts* ». Klein souhaitait rejoindre les États-Unis pour des raisons prioritairement sentimentales, mais ce désir était probablement renforcé par sa situation en France. Il était apatride, ce qui lui interdisait l'accès à un poste universitaire en France, et malgré le soutien de Chastel, il n'est jamais parvenu à obtenir la nationalité française. Les révisions apportées au curriculum au début de l'année 1967 indiquent qu'il souhaitait encore rejoindre les États-Unis quelques mois avant son suicide.

17. Plusieurs lettres à Chastel datées de 1962 font référence à un éventuel poste à New York University (BINHA, 090, 079, 02, 01). Klein y fut invité par Horst W. Janson, et il semble qu'il ait été sur le point de partir à New York au cours de l'été 1962, mais le visa lui fut finalement refusé.

18. De nombreuses annotations dans le manuscrit signalent l'insertion de paragraphes ou de sous-parties tirés de ces deux mémoires, et surtout du second. De même, dans le manuscrit Bédarida (BINHA, 090, 079, 04), les parties qui ont été extraites pour être insérées dans la thèse Chastel sont mentionnées de la manière suivante : « Suite, p. 7-8, passé th. Chastel, ch. I, § 1, p. 11 de la nouvelle version. »

19. Cette préparation apparaît au travers d'un système de renvois extrêmement précis autorisant la lecture continue du document.

20. C'est ce que laisse entendre un dossier du fonds (BINHA, 090, 080) portant pour titre « Supplément thèse » et dans lequel figure une page manuscrite avec une référence bibliographique postérieure à 1962 : John Shearman, « Maniera as an Aesthetic Ideal », dans *Studies in Western Art, II, The Renaissance and Mannerism*, Acts of the XXth International Congress of the History of Art, Princeton, Princeton University Press, 1963, p. 200-221.

21. BINHA, 090, 080.

22. On trouve dans les archives Klein (BINHA, 090, 080) trois exemplaires dactylographiés de l'introduction et du premier chapitre. Il est possible qu'ils aient été destinés à une commission.

23. Sur le sens de *technè* dans la tradition philosophique grecque, voir Cornelius Castoriadis, *Les Carrefours du labyrinthe*, I, Paris, Seuil, 1978, p. 291-295. Pour une étude de la *technè* dans l'imaginaire linguistique, mythologique et social de l'Antiquité, voir Françoise Frontisi-Ducroux, *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, 2000 (1975).

24. « Tout art a pour caractère de faire naître une œuvre et recherche les moyens techniques et théoriques de créer une chose appartenant à la catégorie des possibles et dont le principe réside dans la personne qui exécute et non dans l'œuvre exécutée. [...] La *technè* (art) [...] est une certaine disposition, accompagnée de droite raison, capable de produire. » Aristote, *Éthique à Nicomaque*, VI, 4, 1140a. La distinction entre principe interne et externe est également au cœur de la *Physique* (livre II).

25. Selon Barbaro, commentant Vitruve, c'est par une habileté d'esprit (*solertia*) que l'architecte parvient à raisonner (*ratiocinatio*). Voir sur ce point Pierre Caye, *Le Savoir de Palladio. Architecture, métaphysique et politique dans la Venise du Cinquecento*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 76-83 (pour le commentaire de Barbaro) et p. 288-467 (pour une analyse particulièrement fine de la pensée théorique de Barbaro) ; Pierre Caye, *Empire et décor : l'architecture et la question de la technique à l'âge d'or*, Paris, Vrin, 2000, p. 22, 40.

26. En conclusion, Klein parle de cette « intériorisation de l'exécution qui devait être [...] fatale à l'idéalisme. Car tout ce qui constituait la valeur propre de l'artifice, – la *maniera*, la prudence, la grâce, la « pratique » –, appartenait à l'acte d'individualisation du concept, à ce qui lui conférerait une existence *hic et nunc* ». Klein, *Esthétique*, p. 274.

27. Klein évoque la lecture qu'en fait Galilée, se rapprochant sur ce point de l'essai d'Erwin Panofsky, *Galileo as a Critic of the Arts*, La Haye, M. Nijhoff, 1954. Sur le *paragone*, voir le récent ouvrage de Sefy Hendler, *La Guerre des arts. Le paragone peinture-sculpture en Italie xv<sup>e</sup>-xvii<sup>e</sup> siècle*, Rome, « L'Erma » di Bretschneider, 2013, et en particulier le chap. 1 sur le débat théorique.

28. La question des apparences n'est pas en jeu ici. Comme l'écrit Klein, « la racine de la contingence qui vicia la nécessité esthétique doit être recherchée sur un plan plus profond que celui de la phénoménalité du beau ». Klein, *Esthétique*, p. 127.

29. Dans le billet comportant la dernière proposition de plan, Klein adjoint à chacun des titres de chapitre une notion permettant de mieux comprendre la nature du découpage : contemplation/esthétique ; action/éthique ; fabrication/praxis.

30. Il faut mentionner les remarquables éditions de Pomponius Gauricus, *De sculptura, 1504*, Genève, Droz, 1969, dont il a été l'un des principaux artisans, et de Lomazzo, *Idea del tempio*, op. cit. Cette connaissance des textes l'amène également à publier avec Henri Zerner un choix de sources et de documents portant sur l'art italien du xv<sup>e</sup> siècle : *Italian Art, 1500-1600. Sources and Documents*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1966.

31. Klein s'accorde en cela à l'exigence de Lévi-Strauss pour qui « l'explication scientifique ne consiste pas dans le passage de la complexité à la simplicité, mais dans la substitution d'une complexité mieux intelligible à une autre qui l'était moins ». Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 328.

32. Robert Klein, « La théorie de l'expression figurée dans les traités italiens sur les *impres*, 1555-1612 », *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, 19, 2, 1957, p. 320-342 ; *id.*, « *Giudizio* et *Gusto* dans la théorie de l'art au Cinquecento », *Rinascimento*, XII, 1961, p. 105-116 ; *id.*, « Spirito peregrino », *Revue d'études italiennes*, numéro *Dante et les mythes : tradition et rénovation*, XI, 1-3, 1965, p. 197-225. Ces trois textes sont repris dans *La Forme et l'Intelligible*, op. cit..

33. Ces pages dévolues à la *sprezzatura* auraient certainement fait le bonheur de Paolo D'Angelo, auteur de *Ars est celare artem. Da Aristotele a Duchamp*, Macerata, Quodlibet, 2005. Voir également Jean-Claude Lebensztejn, « Florilège de la nonchalance », *Critique*, n° 473, octobre 1986, p. 1025-1052.

34. Cette originalité de l'interprétation de Klein a été célébrée par Henri Zerner, « Observations on the use of the concept of Mannerism », dans Franklin W. Robinson et Stephen G. Nichols (éd.), *The Meaning of Mannerism*, Hanover (New Hampshire), University of New Hampshire, 1972, p. 105-121 ; ou encore Daniel Arasse : « Klein fait enfin percevoir comment, en prenant au sérieux une définition "formelle et extérieure" de l'art, le maniérisme pose et suppose cette

autonomisation de la sphère artistique qui suscite l'apparition au xv<sup>e</sup> siècle d'une véritable théorie de l'art et contre laquelle précisément s'élèvera la Contre-Réforme militante. » Daniel Arasse, Andreas Tönnemann, *La Renaissance maniériste*, Paris, Gallimard, 1997, p. 13.

35. De ce point de vue, la thèse complète l'article « L'art et l'attention au technique » (1964, repris dans *La Forme et l'Intelligible*, op. cit., p. 382-393), dans lequel Klein postule une solidarité entre esthétique et technique – deux termes généralement maintenus à distance par la tradition idéaliste.

36. Robert Klein, « Préface », dans Jacob Burckhardt, *La Civilisation de la Renaissance en Italie*, I, Paris, Le Livre de Poche, 1986 (1958), p. xii.

37. « Chemin de traverse » est l'expression employée par Kris pour qualifier son enquête sur la technique. Ernst Kris, *Le Style rustique*, Paris, Macula, 2005, p. 24. Sur les places occupées respectivement par Schlosser et Kris dans cette histoire, voir Patricia Falguières, « Sur le renversement du maniérisme. Espèces infimes, génération spontanée et pensée du type dans la culture du xv<sup>e</sup> siècle », postface à Kris, *Le Style rustique*, op. cit., p. 197-199. Eugenio Battisti va également accorder une place importante à la technique dans son ouvrage *L'Antirinascimento*, en particulier dans le chapitre « Per una iconologia degli Automi », mais celui-ci ne paraît qu'en 1962 ; de plus, son point de vue, plutôt technico-scientifique, pointe en direction d'une conception mécaniste de la nature (Descartes). Voir Hervé Brunon, *Pratolino : art des jardins et imaginaire de la nature dans l'Italie de la seconde moitié du xv<sup>e</sup> siècle*, thèse de l'université Paris 1, Panthéon-Sorbonne, 2001 (voir l'édition numérique de 2008 disponible sur <https://halshs.archives-ouvertes.fr>), p. 615.

38. Kris, *Le Style rustique*, op. cit., p. 24.

39. Voir Kris, *Le Style rustique*, op. cit., p. 103. Il faut rapprocher cette citation du passage de la thèse où Klein évoque la transformation d'une théorie des *artes mechanicae* en philosophie des beaux-arts (p. 48).

40. Voir Falguières, « Sur le renversement du maniérisme », op. cit., p. 201-202.

41. Au début des années soixante, Klein ne pouvait compter que sur de très rares études consacrées à l'aristotélisme renaissant, parmi lesquelles celles d'Eugenio Garin : « Aristotelismo e platonismo del Rinascimento », *La Rinascita*, 2, 1939, p. 641-671 ;

« Le traduzioni umanistiche di Aristotele nel secolo XV », *Atti e memorie dell'Accademia Fiorentina di scienze morali 'La Colombaria'*, n° 2, 1947-1950, p. 55-104). Les travaux de Paul O. Kristeller (*Renaissance Thought : The Classic, Scholastic and Humanist Strains*, New York, Evanston, 1961, p. 24-47 ; « Renaissance Aristotelianism », *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 1965, 6, p. 156-174) ou de J. H. Randall (*The School of Padua and the Emergence of Modern Science*, Padoue, Antenore, 1961) paraissent au moment où Klein rédige sa thèse. Il faut ensuite attendre l'ouvrage de Charles B. Schmitt (*Aristotle and the Renaissance*, Cambridge, Harvard University Press ; éd. fr. Paris, PUF, 1992) en 1983 pour que cette histoire soit précisément établie. Voir également Brian P. Copenhaver, Charles B. Schmitt, *Renaissance Philosophy*, vol. 3 de *A History of Western Philosophy*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1992, p. 60-126.

42. On songe par exemple à la manière dont Varchi, tout en reprenant la définition aristotélicienne de l'art, lui agrège une conception nouvelle de la beauté comme *grazia* « indéfinissable » (Klein, p. 212).

43. Par exemple Schlosser juge sévèrement Varchi : à ses yeux, ses écrits sont scolaires et sa « définition aristotélicienne de l'art » emprunte des « sentiers battus ». Voir Julius von Schlosser, *La Littérature artistique : manuel des sources de l'histoire de l'art moderne*, Paris, Flammarion, 1996, p. 254.

44. L'expression « arts visuels » employée par Klein est peu habituelle dans le monde académique français dans les années cinquante et soixante. On sait quelle sera sa fortune en revanche aux États-Unis.

45. Kristeller ne l'ignorait probablement pas, mais il n'évoque dans son essai que les pas « décisifs » vers l'institution du système des Beaux-Arts. Ainsi, pour la Renaissance, il retient chez Vasari et les académiciens florentins l'émergence du *disegno* comme principe permettant d'élever la peinture, la sculpture et l'architecture au-dessus des autres arts.

46. Erwin Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig-Berlin, B.G. Teubner, 1924 (trad. fr. : *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art* [trad. Henri Joly], Paris, Gallimard, 1984) ; Ernst Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Leipzig-Berlin, B.G. Teubner, 1927 (trad. fr. : *Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance*, Paris, Éd. de Minuit, 1983 [trad. Pierre Gillet]) ; Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Londres, Warburg Institute, University of London, 1949 trad. fr. :

*Les Principes de l'architecture à la Renaissance* [trad. Claire Fargeot], Lagrasse, Éd. Verdier, 1997) ; André Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, Genève, Droz, 1954. Klein fait un usage récurrent de l'ouvrage de Chastel dont il reconnaît l'importance concernant les contacts entre néoplatonisme, hermétisme et pensée artistique.

47. Eugenio Battisti (*L'Antirinasimento*, Milan, Feltrinelli, 1962) explore également ces oppositions (en particulier en ce qui concerne l'*imitatio*), mais en faisant la part belle à l'hermétisme et à la tradition platonicienne. L'ouvrage paraît au moment où Klein achève sa thèse.

48. Klein peut par exemple écrire : « L'idéalisme ne serait [...] qu'un prolongement légitime de l'aristotélisme, de la *Physique* et *Métaphysique* d'une part, de la *Poétique* de l'autre. Mais il reste qu'il s'y greffait, sur la définition orthodoxe de la *technè*, un tel nombre d'éléments platoniciens et néoplatoniciens qu'il serait abusif de parler encore de péripatétisme, bien qu'il importe de retenir que ce que les doctrines de l'art appellent, au xvi<sup>e</sup> siècle, *idea* n'est souvent que l'universel d'Aristote ou même tout simplement l'image intérieure. » (p. 207)

49. Il annonce en cela le point de vue de Falguières pour qui « les variations des références doctrinales revendiquées (néo-platonisme, stoïcisme, etc.) au fil des deux siècles que nous nommons "Renaissance" » « s'inscrivent [sur le socle épistémologique aristotélicien], sans jamais en entamer les structures profondes. » Falguières, *op. cit.*, p. 202.

50. Le *revival* que connaît l'histoire de la théorie de l'art de la Renaissance dans les années soixante à quatre-vingts est bien plus « platonicien » et « rhétorique » qu'« aristotélicien ». Je songe ici à Michael Baxandall, *Giotto and the Orators : Humanists observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition, 1350-1450*, Oxford, Clarendon Press, 1971 (d'abord paru sous forme d'articles entre 1962 et 1965 ; trad. fr. : *Giotto et les humanistes. La découverte de la composition en peinture (1340-1450)* [trad. Maurice Brock], Paris, Le Seuil, 2013.) ; *id.*, *Painting and experience in Fifteenth Century Italy : a primer in the social history of pictorial style*, Oxford, Clarendon Press, 1972 ; Carlo Ossola, *L'Autunno del Rinascimento : 'Idea del Tempio' dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Florence, Olschki, 1971 ; Martin Kemp, « 'Ogni dipintore dipinge sè' : a Neoplatonic echo in Leonardo's Art Theory », dans Cecil H. Clough (éd.), *Cultural Aspects of the Italian Renaissance, Essays in honour of Paul Oskar Kristeller*, New York, Manchester University Press, 1976, p. 311-323 ; *id.*,

« From 'mimesis' to *fantasia* : the Quattrocento Vocabulary of creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts », *Viator*, 8, 1977, p. 347-398. Il y a cependant des exceptions notables : David Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton, Princeton University Press, 1981 ; *id.*, *The Judgment of sense : Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987 ; Leatrice Mendelsohn, *Paragoni. Benedetto Varchi's « Due Lezioni » and Cinquecento Art Theory*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1982 ; Robert Williams, *Art, Theory, and Culture in Sixteenth-Century Italy. From *Technè* to *Metatechnè**, Cambridge, Cambridge University Press, 1997 ; Philippe Morel, *Les Grottes maniéristes en Italie au XVI<sup>e</sup> siècle. Théâtre et alchimie de la nature*, Paris, Macula, 1998 ; Michael W. Cole, *Cellini and the Principles of Sculpture*, New York, Cambridge University Press, 2002 ; Cornelia Mane-gold, *Wahrnehmung, Bild, Gedächtnis. Studien zur Rezeption der aristotelischen Gedächtnistheorie in den kunsthistorischen Schriften des Giovanni Paolo Lomazzo*, Hildesheim, Zürich, New York, Georg Olms Verlag, 2004 ; Antonella Fenech Kroke, *Giorgio Vasari, la fabrique de l'allégorie. Culture et fonction de la personification au Cinquecento*, Florence, Olschki, 2011, en part. p. 114-123 ; et surtout Hervé Brunon, *Pratolino*, *op. cit.*, chap. 6 ; *id.* « L'artifice animé : sur l'esthétique maniériste de l'automate », dans Isabella Lapi Ballerini et Litta Maria Medri (éd.), *Artifici d'acqua e giardini. La cultura delle grotte e dei ninfei in Italia e in Europa, Atti del V Convegno Internazionale sui Parchi e Giardini Storici*, Florence, Centro Di, 1999, p. 164-179 ; « Ars naturans, ou l'immanence du principe : l'automate et la poétique de l'illusion au XVI<sup>e</sup> siècle », dans *Das Château de Maulnes und der Manierismus in Frankreich. Beiträge des Symposiums am Lehrstuhl für Baugeschichte und Denkmalpflege der RWTH Aachen*, Jan Pieper (dir.), Munich-Berlin, Deutsche Kunstverlag, 2006, p. 275-304 ; et Patricia Falguières dont les travaux ont grandement contribué à réhabiliter l'aristotélisme : « Extases de la matière. Note sur la physique des maniéristes », dans Hervé Brunon, Monique Mosser et Daniel Rabreau (dir.), *Les Éléments et les métamorphoses de la nature. Imaginaire et symbolique des arts dans la culture européenne du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, actes coll. (Bordeaux, 1997), Paris, Bordeaux, William Blake & co, 2004, p. 41-70 ; *Les Chambres des merveilles*, Paris, Bayard, 2003 ou *Le Maniérisme. Une avant-garde au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 2004 ; « Moving Pictures. Aristote et la machine cinéma », *Les Cahiers du musée national d'Art moderne*, 94, 2005-2006, p. 96-115 ; « Poétique de la machine », dans Philippe Morel (dir.), *L'Art de la Renaissance : entre science et magie*, Paris, Somogy, 2006, p. 401-449.

51. C'est précisément ce corpus qu'Hervé Brunon, Patricia Falguières ou Philippe Morel se sont employés à exploiter en relation avec la production artistique. On ajoutera à ces trois noms l'enquête d'Hélène Vérin plus spécifiquement consacrée à la technique, *La Gloire des ingénieurs. L'intelligence technique du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, 1993.

52. Voir Pierre Aubenque, *La Prudence chez Aristote*, PUF, Paris, 1963, p. 64.

53. Cette définition aristotélicienne de l'*habitus* est celle adoptée par Klein dans « Appropriation et aliénation », *op. cit.*, p. 460.

54. Comme il le précise en note dans le chapitre 3 de *L'Esthétique*, Klein n'a d'abord qu'une connaissance partielle et indirecte du traité de Vincenzo Danti (*Trattato delle perfette proporzioni*, Florence, 1567) lorsqu'il rédige sa thèse, mais il en connaît néanmoins plusieurs passages clés ; en témoignent quelques citations et références sur la spéculation et considération des causes (p. 199) ou sur « l'harmonie comme finalité » et « l'aptitude au mouvement » créatrice de beauté (p. 206). Il semble qu'il ait complété cette connaissance du texte après sa parution dans les *Trattati d'arte* édités par Paola Barocchi en 1962. C'est en tout cas à cette dernière édition qu'il fait référence dans le chapitre 1, le seul à avoir intégralement été dactylographié. À propos du traité de Danti, voir David Summers, *The Sculpture of Vincenzo Danti : a Study in the Influence of Michelangelo and the Ideals of the Maniera*, New York, Garland, 1979 ; Brunon, *Pratolino*, *op. cit.*, p. 592 et suiv. ; Patricia Falguières, « Mécaniques de la marche. Pour une pathétique des images animées », dans *Les Figures de la marche. Un siècle d'arpenteurs*, catalogue de l'exposition, musée Picasso, Antibes / Paris, RMN, 2000, p. 63-111, en part. p. 68 ; *id.*, « Sur le renversement du maniérisme », *op. cit.*, p. 212-214 ; Michael W. Cole, *Ambitious Form. Giambologna, Ammanati, and Danti in Florence*, Princeton, Princeton University Press, 2011, p. 124-128, 135-137. Sur les *Discorsi delle meraviglie opere di Pratolino* (Florence, 1587) de Francesco de' Vieri, voir Brunon, *Pratolino*, *op. cit.*, p. 318-320, 471 et suiv.

55. Voir Falguières, « Sur le renversement du maniérisme », *op. cit.*, p. 202-206.

56. *Ibid.*, p. 202. Klein n'ignore évidemment pas l'importance de *Physique II* dans l'élaboration d'une pensée de l'art au XVI<sup>e</sup> siècle. Il en fait mention notamment dans l'introduction (p. 48).

57. Dans l'*Essai sur la responsabilité*, Klein écrit, en une formule étrangement réflexive : « Il n'y a de je que dans j'assume. Le je se fonde en fondant sa situation. La preuve en est que s'il veut refuser une situation, il ne peut le faire qu'en s'éteignant lui-même... ». Et dans l'avertissement à ce même texte : « Il aurait été inexact [...] de faire figurer dans le titre le *sentiment* de la responsabilité ; car il ne s'agit pas de cette réaction subjective, passagère ou habituelle, qui traduit notre responsabilité en expérience vécue. Peu importe si la gravité d'une décision à prendre paralyse Paul et stimule Pierre ; l'intéressant est qu'une décision peut être "grave", c'est-à-dire qu'un sujet *se constitue* responsable, assume une responsabilité. » Archives Chastel, 090, 081 bis 09.

58. Dans *L'Esthétique de la technè*, Klein interprète la pensée de Varchi exactement dans ce sens : « la *technè* est entièrement intériorisée et considérée comme source subjective de ses œuvres et de ses effets » (p. 48). Cette dynamique artistique est également évoquée par Klein dans les parties retranchées de « La phénoménologie et la peinture », ms. p. 3 : « Dans l'art, une situation présente (la destination de l'œuvre à faire, le problème qu'elle soulève) engage un passé déterminé (ce dont l'artiste dispose : ses moyens personnels, les techniques héritées, les modèles suivis) dans une prospection particulière (les "effets" voulus, les solidarités esthétiques affirmées : intériorisation d'une certaine critique, d'un certain public). » BINHA, 090, 081 bis, 20.

59. Loin de se ranger à l'iconologie triomphante de Panofsky – sa critique des *Studies in Iconology* (New York, 1939) le montre assez précisément –, Klein développe une approche qui, par certains aspects, rejoint le formalisme de la deuxième école de Vienne. Voir Robert Klein, « Considérations sur les fondements de l'iconographie », dans *La Forme et l'Intelligible*, op. cit., p. 353-374.

60. Le *comment* et le *quoi* sont deux termes souvent employés par Klein dans sa thèse et dans l'article intitulé « L'art et l'attention au technique » (1964). En portant son attention sur le « comment », Klein propose une alternative à l'iconologie panofskyenne. On peut considérer qu'une étude relativement récente comme celle de Maurice Brock sur *Bronzino* s'inscrit dans ce sillage, notamment lorsque l'auteur explique à propos de la chapelle d'Éléonore de Tolède que le « "comment" [...] véhicule une part du "quoi" ». Maurice Brock, *Bronzino*, Paris, Éditions du Regard, 2002, p. 195.

61. Pour Klein, une morale démythifiée est une morale qui ne vit pas sur l'idée qu'elle « a été

instaurée [...] par un homme, un groupe ou un dieu » mais « découle de la nature même de la conscience ». Selon la phénoménologie husserlienne, cette nature est dynamique. Robert Klein, « Les limites de la morale transcendantale », dans *La Forme et l'Intelligible*, op. cit., p. 473 et suiv.

62. Chastel met également en avant cette « ascendance » husserlienne (Chastel, « Introduction », dans *La Forme et l'Intelligible*, op. cit., op. cit., p. 9). Elle est évidente à la lecture de ses essais « L'art et l'attention au technique » ou « Phénoménologie et peinture ». Il est cependant bien difficile d'assigner la pensée de Klein à un « lieu » unique et fixe, tant son esprit critique la porte à se déplacer.

63. Le passage est le suivant : « J'achève de lire, avec quelle émotion, le texte que vous avez bien voulu me communiquer (et croyez que j'apprécie à sa juste valeur cette marque de confiance, d'amitié). Texte où K. se révèle tout entier, jusqu'en cela – son idéalisme (au sens philosophique du terme) irréductible, incorrigible – qui nous faisait nous opposer violemment, en nous félicitant d'avoir trouvé un partenaire pour pareille joute [...]. » Damisch avait été sollicité par Chastel pour « évaluer » l'*Essai sur la responsabilité* au moment où il rassemblait les textes de Klein en vue de la publication du recueil *La Forme et l'Intelligible*.

64. Klein emploie l'expression « prise de conscience » pas moins de huit fois dans sa thèse, expression dont on sait qu'elle fut chère à Hegel. Mais le sens que lui prête Klein est infléchi par la phénoménologie husserlienne. L'expression n'est plus le véhicule d'une philosophie hégélienne de l'histoire, comme « prise de conscience de sa fin ». Elle serait plutôt « prise de conscience », comme le dit Ricœur, des « tâches infinies, qui impliquent un progrès sans fin et donc une histoire ». Paul Ricœur, « Husserl et le sens de l'histoire », *Revue de métaphysique et de morale*, 54<sup>e</sup> année, 3-4, 1949, p. 280-316, ici p. 282.

65. Selon Lévi-Strauss, « le but dernier des sciences humaines n'est pas de constituer l'homme, mais de le dissoudre », *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 326-327. Une lettre adressée à Chastel indique que Klein avait non seulement lu l'ouvrage dès sa parution mais encore suivi de près les nombreux débats qui en découlèrent : « Lévy-Strauss [*sic*] ne cache pas que l'histoire est un conquérant de Syracuse qui trouble les beaux cercles structuralistes du savant ; et l'historien n'a d'autre tâche que de montrer ce qu'aurait été la société sans l'histoire. Voyez la réplique de Ricœur, un peu boiteuse à mon avis comme réplique, mais très bonne comme exposé critique des thèses de l'adversaire. » Klein fait allusion au texte de Paul

Ricœur, « Structure et herméneutique », *Esprit*, 322/11, novembre 1963, p. 596-627. Il poursuit en demandant à Chastel : « Comment allez-vous relever le défi ? Exilant les philosophes sur leurs terres, ou montrant positivement l'articulation entre le *homo philosophorum* et le *homo artifex*, puis (ce qui mènerait loin) entre le *homo artifex* et l'homme de l'histoire artistique ? Ou en traitant ce paradigme de symptôme d'une connaissance insuffisante des réalités de l'art dont il s'agit, et en soulignant que l'historien doit être là pour crier que l'empereur n'a pas de vêtements ? » Klein était visiblement gêné, à l'instar de Ricœur (1963, p. 599 : « ce qui importe [de critiquer], c'est la subordination, non l'opposition, de la diachronie à la synchronie »), par la subordination de l'événement à la structure, de la diachronie à la synchronie chez Lévi-Strauss.

66. Klein n'était pas davantage prêt à accepter la prophétie de Foucault, selon laquelle l'homme ne serait bientôt plus le « problème » central « posé au savoir humain », promis à l'effacement, « comme à la limite de la mer un visage sur le sable ». Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 398. C'est ce dont témoignent notamment une lettre du 3 septembre 1966 (destinataire inconnu, BINHA, 090, 079, 902, 07) : « Lu Foucault, d'abord avec admiration, puis avec indignation croissante, et à la fin avec scandale. » Ou encore, une lettre à Chastel du 31 août 1966 (BINHA, 090, 079, 02, 01) : « Le plus humain de mes sentiments ici a été l'indignation quand j'ai enfin lu Foucault. J'admire de plus en plus l'aveuglement des gens intelligents – le sien semble proportionnel à son intelligence, ce qui n'est pas peu. »

67. Falguières, « Sur le renversement du maniérisme », *op. cit.*, p. 229 et suiv. Klein percevait très bien cette dissémination du sens, comme le montre le passage qu'il consacre à l'esthétique de la cybernétique dans « Peinture moderne et phénoménologie » (1963, p. 420-421), mais il ne parvenait pas à donner consistance à une logique n'impliquant aucune conscience.

68. Certaines annotations sont difficiles à situer dans le temps, notamment, sur la première page, l'inscription bleue en marge du chapitre 4 : « Devient append. au chap. 3. »



# L'ESTHÉTIQUE DE LA TECHNÈ

L'ART SELON ARISTOTE ET LES THÉORIES DES ARTS  
VISUELS AU XVI<sup>E</sup> SIÈCLE

Robert Klein

...diteurs. Mais il est également possible de considérer l'imitation comme un pro  
...a savoir et au tact de l'artiste : trouver les équivalents artificiels de ce qu  
...ature, produit telle ou telle impression visuelle. <sup>cependant</sup> Mais Comme la conception arti  
...e la techné tend à souligner l'origine subjective du travail artisanal, elle ne  
...as, dans son application aux beaux-arts, l'insistance sur la mimésis<sup>16</sup> : l'arti  
...a ne réalise en principe que son idée - qui peut être, accidentellement, l'idée  
...objet naturel. D'habitude les tenants de l'aristotélisme en cette matière affi  
...supériorité de "l'idée conçue dans l'imagination" sur la réalité fidèlement repr  
...et à "idéalisme", joint aux "règles du beau", <sup>non moins</sup> ~~également~~ aristotéliennes d'espr  
...e, paradoxalement, la théorie classique du métier devient, appliquée aux beaux  
...ndement de l'idéalisme académique<sup>17</sup> ~~XX~~ ; Il n'y eut pour cela qu'une seule modifi  
...ante à faire : le concetto initial ~~la domus in mente artificie~~ était dans les  
...criptions de l'ars et chez Thomas d'Aquin simplement une sorte d'universel co  
...académisme de la Renaissance en fit l'image idéale de ce que la Nature "aurait  
...selon)  
...l'Idée ~~et~~ un platonisme abâtardi ou parfois, selon une version plus "expression  
...réation sublime et inimitable d'un ingegno presque divin. Cet appel à Platon ét  
...ble ; déjà l'Idiota de Nicolas de Cues taillait ses cuillers ~~de~~ bois en prenant  
...le l'Idée de la cuiller ; et le lecteur du De Sapiente ne pouvait pas ne pas s  
...ce propos des "trois lits" de la République, où Platon avait donné une si glori  
...cation métaphysique à la manie de Socrate de tirer toujours ses exemples des  
...Ce cas n'est pas le seul où le modèle architectural de la techné esthétisée r  
...atonisme ou à l'esthétique qui en dérive. Il est difficile pour un tenant d'Ar  
...rer une théorie de l'invention sans tenir compte des tempéraments et des perso  
...omme il lui est impossible d'examiner l'exécution manuelle sans tomber sur le p  
...réductible de la maniera. D'autre part, la conception magique doit à son tour  
...première, car elle n'est jamais assez radicale pour nier la part d'adresse qu  
...ssairement dans la valeur de la maniera, la part d'ingéniosité qui rend possib  
...on, et la part d'artifice sans laquelle il n'y aurait pas d'imitation - aussi  
...elle <sup>fait</sup> - de la nature.

# INTRODUCTION

*Ingeniosa hominu, ac rerum Natura creatrix  
instrumenta dedit nobis duo maxima, quorum  
uti opera in primis extrinsecus instrumentis  
sit pote : corpori enim manus inserta est,  
animo mens.*

A. Bocchi,  
*Symbolicarum quaestionum libri quinque*<sup>1</sup>

« La Nature ingénieuse, qui engendra les hommes et les choses, nous offre pour équipement deux outils vraiment très précieux, dont l'aide nous permet d'utiliser tout d'abord d'outils extérieurs : car, dans le corps, la main s'insère et, dans l'esprit, c'est intellect. »

Dans les *Due lezioni* (1549), le premier en date des écrits sur l'art si brusquement surgis de partout au milieu du xvi<sup>e</sup> siècle, Benedetto Varchi commente longuement cette définition de son sujet : *L'arte è uno abito fattivo, con vera ragione, di quelle cose che non sono necessarie, il principio delle quali non è nelle cose che si fanno, ma in colui che le fa*<sup>2</sup>. Aucune mention, ici, de l'inévitable mimésis ; au contraire, la contingence de l'art (*quelle cose che non sono necessarie*) et l'arbitraire de l'artiste sont expressément opposés à la nécessité interne des produits de la nature, qui ont leur « principe » en eux-mêmes et non dans « celui qui les fait ». La forme des créations artistiques est censée extérieure à la matière, imposée à volonté par le maître ; avant d'être un ordre d'activité humaine, défini par un but ou une méthode, l'art est une propriété du sujet : *un'abito fattivo*. Cette subjectivité ne veut cependant pas dire liberté : l'art ne « crée » pas, il fabrique des choses suivant leur *vera ragione* (*recta ratio*), c'est-à-dire suivant la règle. Il n'y a place, apparemment, pour aucune théorie du génie ou de l'expression individuelle ; c'est du pur académisme raisonné, à qui il ne manque que la bonne conscience d'un but qui se suffirait : car pas plus que de modèle naturel, il n'est question ici d'Idée, idéal, harmonie ou beauté.

« L'art est une disposition de faire, suivant la règle, de ces choses qui ne sont pas nécessaires et dont le principe n'est pas dans les choses qui se font mais dans celui qui les fait. »

Irréalisme, arbitraire, formes « plaquées », subjectivisme sans expression personnelle, superstition intellectualiste des règles et préceptes, absence de l'harmonie idéale : depuis longtemps, les historiens de l'art ont reconnu ces traits dans le maniérisme<sup>3</sup>, soit anticlassique, soit académique, dont Florence était, au moment de ces *Due lezioni*, une des capitales mondiales. La formule de Varchi était donc, à sa date précise, extraordinairement actuelle ; mais on n'oserait dire qu'elle était moderne, car l'auteur l'a prise presque mot pour mot dans Aristote et l'a commentée à l'aide d'Averroès.

Le mérite de Varchi se bornait ainsi à l'utilisation opportune de la tradition philosophique, mais on doit convenir que son choix a été extrêmement heureux<sup>4</sup>. La voie facile aurait été de recourir à la *Poétique* d'Aristote, qui offrait tous les textes voulus sur l'imitation de la Nature, et permettait d'enchaîner sur l'analogie attendue entre peinture et poésie. D'autre part il y avait, au début de la *Métaphysique* et au livre II de la *Physique*, des parallèles célèbres entre art et science, art et nature. Dante y avait puisé la fameuse expression « petite-fille de Dieu », qui pouvait facilement conduire aux idées « platoniciennes » sur l'artiste, si populaires à Florence depuis Marsile Ficin. Aucune des conceptions habituelles, ni l'art-imitation, ni l'art-inspiration, ni l'art-science, ni l'art-discours<sup>5</sup>, n'explique, semble-t-il, le recours inattendu et si « maniériste » de Varchi à l'*Éthique à Nicomaque*, où la *technè* est entièrement intériorisée et considérée comme source subjective de ses œuvres et de ses effets.

Ce passage d'Aristote n'est pas, il s'en faut, une découverte de Varchi. Tout le Moyen Âge l'avait abondamment commenté ; mais on l'avait toujours appliqué, comme il convenait, à l'idée générale d'*ars* – comprenant les arts mécaniques, les sept arts, la médecine ; les théoriciens de ce que nous appelons les beaux-arts ou les belles-lettres n'avaient pas songé à s'en servir<sup>6</sup>. Si Varchi, par une heureuse intuition, y revient (et le succès immédiat de son anachronisme apparemment réactionnaire prouve qu'il avait raison), c'est qu'en effet, dans la théorie des « beaux-arts » comme en tant d'autres domaines, des idées médiévales étaient alors en train de prendre leur revanche tardive et voilée sur l'humanisme déclinant.

L'innovation de Varchi peut se définir comme un essai de transformer en philosophie des beaux-arts ce qui avait été, pendant tout le Moyen Âge, une théorie des *artes*, mécaniques ou libéraux. L'équivoque de *ars* et l'ambiguïté de termes comme *ingenium*, *maniera*, etc. permirent le triomphe presque total, pendant 60 ans, de cet énorme sophisme. Au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, lorsque la revendication acharnée d'un statut libéral et d'une condition non-artisanale pour

les *professori del disegno* avait depuis longtemps vaincu toutes les résistances, on ne pouvait pas sans quelques tours d'adresse exhumer et appliquer à la théorie des beaux-arts la vieille définition du métier. Le fait, cependant, qu'elle s'y prêtât, n'est pas dépourvu de signification. Notre objet sera de montrer en détail comment furent reprises les anciennes idées d'Aristote et de ses continuateurs médiévaux, comment elles furent adaptées à la situation nouvelle ou modifiées sous son influence, et pourquoi cette opération avait été possible et si longtemps couronnée de succès. Mais nous devons auparavant préciser le point de référence : la théorie classique de la *technè* ou de l'*artificium*, sa continuité historique, son esthétique implicite, les modifications nécessaires pour en tirer une théorie des beaux-arts.

\*\*\*

La définition de l'art comme *abito fattivo*, disposition de faire, exclut d'emblée l'art réalisé, celui dont on écrit l'histoire ; le habitus est indépendant de l'œuvre, et on peut avoir, comme l'écrit Dante, « *l'abito dell'arte e man che trema* » [Par. XIII, 78]. Il est d'ailleurs double, suivant qu'il s'applique à la « conception » ou à « l'exécution » de l'œuvre ; la séparation rigoureuse de ces deux étapes donne à la *technè* son caractère volontaire et réfléchi. L'œuvre naît dans l'esprit du maître, et seulement lorsqu'elle est conçue comme la lutte avec la matière pour la réalisation. Il y a un *abito dell'arte* dans l'invention, mais on ne possède l'art que si la main a appris à obéir à l'intellect<sup>7</sup>. Une fois qu'il est acquis, la vieillesse qui fait trembler la main ne l'enlève plus : l'habileté manuelle est, elle aussi, une faculté de l'âme, intacte même si le corps en empêche l'exercice. Au fond, comme l'a bien senti Bocchi, l'art qui réside dans l'homme ne s'identifie à aucun des deux « instruments » dont il dispose, *mens* et *manus* ; il est avant et au-dessus d'eux, la capacité humaine de produire des œuvres<sup>8</sup>.

Cette idée de habitus est manifestement solidaire d'une théorie de l'art<sup>9</sup> calquée sur les métiers fabricateurs (*fabriles*) et sur l'architecture, où un projet mental, *domus in mente artificis*, doit précéder le travail constructeur. Mais on distingue aussi bien, dans le cas plus général des arts non-manuels, les deux phases de l'opération, que Quintilien appelle, chez l'orateur, *intus concipere* et *foris exprimere*. S'il n'y a pas de nécessité naturelle présidant à cette genèse de l'œuvre par la volonté du maître, il y a une nécessité hypothétique : pour qu'il y ait art, il faut que le travail soit orienté et efficace, qu'il

« la disposition à l'art et [pourtant] la main qui tremble »

« une construction imaginée par l'artisan »

« concevoir intérieurement » / « exprimer extérieurement »

suiue la « méthode juste » (*recta ratio, orthos logos*). C'est pourquoi l'art est analogue à la science et doit, comme elle, partir de l'expérience. L'expérience lui enseigne à « imiter la nature » en copiant ses procédés et ses inventions, – démarche qui n'a évidemment rien à faire avec la mimésis du poète ou du peintre.

Ce schéma général peut subir de nombreuses modifications pour s'appliquer aux arts qui ne produisent pas d'œuvres matérielles : arts d'application comme la médecine, arts d'exécution comme la danse, arts d'invention comme la dialectique. L'essentiel est toujours l'autonomie de l'activité « artistique », son caractère contingent, hypothétique, volontaire, non-naturel et parallèle à la nature : c'est un processus étranger aux phénomènes cosmiques, les prenant parfois comme modèles, mais ne s'y insérant, comme disait l'École, que par « violence ».

Mais la réflexion sur le fondement anthropologique ou métaphysique de l'« art » humain ainsi défini oblige vite à l'abandon de cette position extrême. L'analogie platonicienne entre Dieu et l'artisan, l'idée stoïcienne de la Nature *artifex*, le parallélisme d'origine hermétique entre les « trois causes » absolues, – Dieu, le Cosmos, l'Homme artiste – sont autant de négations du caractère extra-mondain de l'intervention artisanale. Logiquement, si le habitus est, suivant Aristote, la détermination particulière d'une faculté humaine plus générale, il faut supposer derrière l'*abito* acquis une puissance encore indéterminée et qui est, elle, innée ; à ce moment, il devient clair que l'homme est fabricant par naissance ou par nature ; l'art est une force naturelle en nous. Les doctrines de l'art et de l'artisanat sont ainsi amenées à parler d'*ingenium*, d'aptitudes variées selon les tempéraments, etc. Enfin la moindre réflexion sur l'activité concrète du maître oblige à constater que, hormis dans les sept arts libéraux, elle utilise les forces naturelles et, loin de les nier ou de les recréer *ex nihilo*, se contente de les diriger.

Il serait presque possible d'écrire toute l'histoire du concept de *technè* ou *ars* en fonction de deux modèles majeurs : l'architecture, correspondant à l'idée aristotélicienne, et la magie (plus rarement l'agriculture) correspondant à l'idée naturaliste, en gros néoplatonicienne, de l'artisan. Le magicien n'est pas « créateur » ; il ne réalise pas une idée auparavant conçue. C'est la Nature qui, grâce à son « art », agit à travers lui<sup>10</sup>. Son propre tempérament et la forme de son imagination, – lieu de passage des « influences » – jouent un rôle décisif pour l'efficacité de son action. Celle-ci se borne à « conjurer », à canaliser, appeler ou bannir des forces démoniaques ou cosmiques. La comparaison est fréquente entre le magicien et l'agri-

culteur qui ne fait pas pousser le blé, mais sait comment opérer pour contraindre la Nature d'agir selon ses besoins à lui. Bien avant le chancelier Bacon (qui fut un peu magicien) les astrologues, et plus particulièrement les conseillers des « élections », ont compris qu'on « ne commande à la Nature qu'en lui obéissant<sup>11</sup> ».

Ces deux conceptions générales de la *technè* contiennent, comme il est facile de reconnaître, deux théories implicites des « beaux-arts » et deux esthétiques en puissance. Celle de l'« art » non-aristotélien, magique, nous est de loin la plus familière<sup>12</sup>. Nous lui devons la notion d'inspiration poétique ou artistique (*cf.* le magicien « possédé »), mais aussi l'idée de talent inné, de diversité des aptitudes ou des génies, la « puissance de l'imagination » : thèmes fréquents dans les livres de magie ou d'astrologie, et incompatibles avec un art qui ne serait que la réalisation la plus fidèle et la plus méthodique d'une conception intellectuelle impersonnelle<sup>13</sup>. La magie sympathique ou astrologique explique à la foi l'appel (le « charme ») de la beauté et les « affinités », c'est-à-dire le phénomène du goût personnel. La théorie de l'amour constitue, chez Ficin comme chez Giordano Bruno, le lien entre les opérations magiques d'une part, et d'autre part toutes les formes de la fascination : persuasion rhétorique, charme de la poésie et de la peinture<sup>14</sup>. Dans la conception magique de l'art, la beauté est une grâce, un je ne sais quoi *surajouté* aux règles<sup>15</sup> et aux conditions formelles que Ficin nommait dans ce contexte, d'un terme emprunté précisément à la magie des amulettes astrologiques, les *praeparationes*. Pour Aristote et pour toutes les esthétiques de type « architectural », la beauté consistait dans les proportions, dans l'accord des couleurs, ou, suivant la tradition chrétienne, dans *numerus, pondus et mensura* ou autres triades analogues<sup>16</sup> ; elle était essentiellement construisible. La magie favorisait au contraire une esthétique de type plotinien, où l'harmonie formulable devenait une condition peut-être nécessaire, certainement pas suffisante, de la beauté ; de même qu'un certain dessin gravé sur une certaine pierre attire l'influx d'une planète, un corps humain de proportions parfaites est « préparé » (mais rien de plus) pour recevoir la vraie beauté, qui est la grâce.

Ces idées, ou d'autres semblables, ont été assez répétées du baroque à l'expressionnisme, pour qu'on sache à quoi s'en tenir à leur sujet. Il est plus difficile de rendre justice à l'esthétique impliquée par la théorie aristotélienne de l'art-artifice, dont l'histoire n'est pourtant pas moins longue et importante ; le temps n'est pas encore si éloigné où Maritain crut, non sans quelque raison, la retrouver chez Cocteau et Max Jacob, et il y a eu dans le cubisme

un élément aristotélicien plus encore que thomiste. Si la distinction, et *a fortiori* la séparation chronologique, de deux phases « interne » et « externe » de la création artistique paraît aujourd'hui généralement aberrante, l'héritage de la *technè* d'Aristote se révèle encore dans nombre de valeurs couramment adoptées par la critique d'art aujourd'hui comme au XIII<sup>e</sup> siècle : la richesse d'invention, l'élégance des solutions (ce que le Moyen Âge appelait *subtilitas* ou *solertia*), l'ingéniosité, la qualité de l'exécution (sûreté, précision, adresse, autorité) et finalement la « perfection » dans tous les sens du mot, y compris le sens étymologique. Ces qualités ne peuvent valoir en art que si l'art est *technè*, et plus particulièrement *technè* dans le sens d'Aristote ou de l'*ars* scolastique. Au XVI<sup>e</sup> siècle, l'aristotélisme esthétique était plus ingénu, et on adoptait non seulement la juxtaposition des deux stades, mais on transcrivait tous les éléments de l'analyse classique : ainsi *conchetto* et *invenzione* pouvaient correspondre au projet initial, *decoro* et *convenienza* à la *recta ratio*, *maniera* à l'exécution (« *buona maniera...* ») ; le habitus acquis figura sous le nom surprenant de « dessin » dans l'expression *aver disegno*.

On remarquera que la notion de mimésis est neutre dans l'opposition des deux idées de l'*ars*. L'imitation de la nature peut être conçue à la manière « magique » comme l'effet d'une fascination par le modèle, ou comme une « sympathie » contagieuse : le poète, disait Horace en laïcisant le *Ion*, doit être ému par ce qu'il raconte, pour émouvoir les auditeurs. Mais il est également possible de considérer l'imitation comme un problème posé au savoir et au tact de l'artiste : trouver les équivalents artificiels de ce qui, dans la nature, produit telle ou telle impression visuelle. Comme cependant la conception aristotélicienne de la *technè* tend à souligner l'origine subjective du travail artisanal, elle ne favorise pas, dans son application aux beaux-arts, l'insistance sur la mimésis<sup>17</sup> : l'artiste n'exécute ou ne réalise en principe que *son idée* – qui peut être, accidentellement, l'idée d'imiter un objet naturel. D'habitude les tenants de l'aristotélisme en cette matière affirment la supériorité de « l'idée conçue dans l'imagination » sur la réalité fidèlement reproduite ; cet « idéalisme », joint aux « règles du beau », non moins aristotéliciennes d'esprit, fait que, paradoxalement, la théorie classique du métier devient, appliquée aux beaux-arts, le fondement de l'idéalisme académique<sup>18</sup>. Il n'y eut pour cela qu'une seule modification importante à faire : le *conchetto* initial était dans les anciennes descriptions de l'*ars* et chez Thomas d'Aquin simplement une sorte d'universel concret ; l'académisme de la Renaissance en fit l'image idéale de ce

que la Nature « aurait dû » produire, – l’Idée selon un platonisme abâtardi ou parfois, selon une version plus « expressionniste », la création sublime et inimitable d’un *ingegno* presque divin. Cet appel à Platon était inévitable : déjà l’Idiota de Nicolas de Cues taillait ses cuillers de bois en prenant comme modèle l’Idée de la cuiller ; et le lecteur du *De Sapiente* ne pouvait pas ne pas se souvenir à ce propos des « trois lits » de la *République*, où Platon avait donné une si glorieuse justification métaphysique à la manie de Socrate de tirer toujours ses exemples des métiers<sup>19</sup>.

Ce cas n’est pas le seul où le modèle architectural de la *technè* esthétisée renvoie au platonisme ou à l’esthétique qui en dérive. Il est difficile pour un tenant d’Aristote d’élaborer une théorie de l’invention sans tenir compte des tempéraments et des personnalités, comme il lui est impossible d’examiner l’exécution manuelle sans tomber sur le phénomène pour lui irréductible de la *maniera*. D’autre part, la conception magique doit à son tour renvoyer à la première, car elle n’est jamais assez radicale pour nier la part d’adresse qui entre nécessairement dans la valeur de la *maniera*, la part d’ingéniosité qui rend possible l’expression, et la part d’artifice sans laquelle il n’y aurait pas d’imitation – aussi « sympathique » qu’elle fût – de la nature.

\*\*\*

Le passage de la description des *artes* à la théorie des beaux-arts se fit, en grande partie, à l’aide du modèle des sept arts libéraux. Une des raisons pour lesquelles les peintres et sculpteurs de la Renaissance s’acharnaient à réclamer la reconnaissance de leur condition libérale est peut-être à chercher dans le fait que la conception courante des arts libéraux, bien que toujours calquée sur la *technè* d’Aristote, s’était déjà d’elle-même rapprochée d’une esthétique. On peut en faire l’épreuve sur un texte assez long, mais fort instructif, de Jean de Salisbury<sup>20</sup>.

L’art est fils de la nature, dit-il selon la bonne tradition d’Aristote. La nature, en effet, fournit à l’homme l’*ingenium* qui permet de saisir les choses, la mémoire pour les retenir, et la raison (*ratio*) pour établir par l’examen le jugement vrai. Comme on voit, il n’est pas question ici d’exécution ou de modèle à reproduire ; les *artes* dont il s’agit sont libérales et siègent uniquement dans l’esprit de l’*artista*.

L’*ingenium* (ce dont un esprit est capable, sa puissance ou capacité) est une *vis quaedam animo naturaliter insita, per se valens*

« une certaine force infusée dans l’âme par la nature, et effective en soi »

(Isidore de Séville). Jean de Salisbury insiste sur la spontanéité, le *per se*, et joint à cette définition d'école une brève typologie de familles d'esprits, qu'il emprunte à Bernard de Chartres. La diversité des aptitudes et des manières, sujet qui occupera tant les théoriciens des beaux-arts au xvi<sup>e</sup> siècle, est décrite ici, pour la première fois peut-être dans l'Occident chrétien, à propos des arts libéraux. La seconde faculté naturelle, la mémoire, est valorisée comme elle ne peut pas ne pas l'être dans une civilisation sans livre imprimé ; rien, à ce propos, qui annonce les écrits sur les *arti del disegno*. La dernière, en revanche, la raison, est considérée comme une sorte de *Urteilkraft*, *examinatrix animi vis*, s'exerçant sur les données sensibles ; elle est *arbitra*, et par son jugement elle fonde (*statuit*) l'art et la « science finie des choses infinies ». Cette réduction de la *ratio* au *judicium* est importante, parce qu'elle implique une référence à Augustin chez qui le « jugement », se rapportant aux Idées ou aux beautés idéales, dicte les règles des arts et de l'appréciation, et fournit la norme qui ordonne le chaos des choses individuelles<sup>21</sup>. À la Renaissance, *giudizio* a un sens voisin, mais moins philosophique : c'est une préfiguration, encore abstraite et rationnelle, de ce que le xvii<sup>e</sup> siècle appellera, avec un glissement de plus vers le sensualisme relativiste, *gusto*. Pour expliquer ensuite la genèse et l'acquisition de l'art, Jean de Salisbury prend l'exemple de la *disceptatio*, l'art de la controverse :

« faculté de juger, capacité de l'esprit à analyser »

*...disceptationem primam casus intulit : usum disceptandi exercitatio auxit. Disceptandi formam, quae ars ejus operis est, ratio apprehendit ; ars culta contulit facultatem ; et quia artium natura mater est, merito in injuriam parentis redundat contemptus earum.*

« Et pour prouver clairement par un exemple ce que je dis : le hasard a provoqué la première controverse, par l'exercice de la controverse l'usage s'en est amélioré ; ce qui constitue la controverse, c'est-à-dire l'art propre à cette activité, la raison l'a découvert ; l'art, à force de pratique, en a livré la capacité : et, puisque la nature est la mère des arts, c'est injustement que le mépris qu'on a pour eux rejaillit en insulte contre leur parente. »

L'origine de cet art libéral dans le hasard, le rôle de l'exercice, le jugement raisonné qui transforme l'empirie en art, l'intériorisation de l'art acquis en « faculté » : tout cela a été dit par Aristote à propos de la *technè* en général<sup>22</sup>, et sera redit à la Renaissance à propos des arts du dessin en particulier. Seule la dernière phrase de Jean de Salisbury n'est pas aristotélicienne ; il se fait cependant qu'elle aussi deviendra un lieu commun des *trattati della pittura*, et un des plus banals, depuis que Leon Battista Alberti l'aura trouvée chez Philostrate.

Sur un autre point encore, le Moyen Âge prépara et facilita le glissement vers la théorie des beaux-arts : la notion de *Deus artifex* contraignit les théologiens à définir *artifex* en termes difficilement

conciliables avec le métier mécanique, et qui annoncent plutôt l'artiste de la Renaissance. Le D miurge platonicien avait travaillé une matière donnée d'avance, et s'était guidé sur un modèle idéal, tout comme un potier ou menuisier quelconque. Mais la Création judéo-chrétienne d fiait l'analogie ; on sait quelles difficultés surgirent de cette situation pour les philosophes de Chartres<sup>23</sup>. Cependant l'obstacle métaphysique ou théologique n'en était pas un, bien au contraire, pour l'esthétique « artisanale » de la Création ; si, contrairement au D miurge du *Tim e*, le Dieu de la Genèse engendre les Idées qu'il réalise, il est par là même plus proche de l'Architecte (on sait quelle est la fréquence, dans la pensée, la littérature et les représentations médiévales, du Dieu architecte). Faisant du Créateur le maître d'un art absolument spontané, qui ne doit rien à l'expérience, on contredisait sans doute la lettre, mais guère l'esprit de la conception aristotélicienne du technite ; tout au plus accordait-on par là une certaine prépondérance au modèle d'arts tels que la rhétorique, où le processus conception-exécution apparaît plus pur qu'ailleurs, indépendant des conditions matérielles ou physiques. Le chemin conduit droit au peintre inventeur et au poète concettiste du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècles.

Les arts libéraux viennent donc à propos pour sauver l'« art » de Dieu ; car ils sont situés originellement comme des normes régulatrices dans l'esprit humain, de même que les Idées dans celui de Dieu. Rien de commun avec les activités mécaniques, dont Remi d'Auxerre avait dit : *imitatione quadam vel excogitatione humana fiunt*<sup>24</sup>. *Excogitatio* et non pas *inventio*. Les artisans selon Aristote (*artifices*) ne trouvent pas des Idées aux cimes de leur esprit, mais se bornent à imiter les procédés de la Nature ou à en excogiter d'autres, qui n'ont pas de modèle ; seuls les maîtres des arts libéraux (*artist e*)<sup>25</sup> et les poètes que l'on appelait trouveurs « inventent », au sens fort du terme médiéval, c'est-à-dire recourent à un pr donn  métaphysique. C'est par une sorte de laïcisation progressive que l'invention a été peu à peu assimilée à l'excogitation et distingu e (contre l'étymologie) de la découverte ; au XVI<sup>e</sup> siècle, l'*invenzione* dans les beaux-arts est encore ambiguë. La tendance aristotélicienne inaugurée par Varchi visera à réduire les arts du dessin à la définition que Remi d'Auxerre avait donnée des arts mécaniques.

L'esthétique médiévale, soudée pour une trop large part à la théorie des *artes*, se débattit dans toutes sortes de difficultés à propos du *Deus artifex* et de la beauté de son œuvre ; on pourrait en apporter la preuve notamment dans le cas de saint Thomas. Une des solutions consistait à rapprocher le plus possible la *pulchritudo*,

« [les activités mécaniques] procèdent soit de l'imitation soit de la réflexion humaine »

valeur esthétique de l'œuvre divine, de la *subtilitas*, valeur esthétique de l'œuvre artisanale ; l'une et l'autre étant définies comme témoignage *direct, pour les sens*, d'une qualité spirituelle, l'*ingenium artificis* humain ou divin. Il semble que l'abbé Suger a trouvé dans ce privilège des arts visuels une des justifications de son œuvre à Saint-Denis<sup>26</sup> ; de toute façon, le Moyen Âge tout entier est habitué à interpréter dans une œuvre les qualités artisanales ou esthétiques (la distinction est malaisée) comme traduction sensible immédiate des forces intellectuelles de l'auteur<sup>27</sup>. L'époque maniériste confirme, ici encore, son retour au Moyen Âge : *ingegno* et *ingegnoso* furent des mots-clefs de sa critique d'art, presque toujours employés à propos de tours de force ou d'autres mérites plus ou moins artisanaux.

\*\*\*

L'évolution historique réelle était, cela va de soi, autrement complexe. Nous avons dit que la théorie aristotélicienne et médiévale de l'*ars* a pu préparer la théorie maniériste des arts visuels grâce aux « arts » libéraux d'une part et au Dieu « *artifex* » de l'autre. Mais la tradition n'était pas linéaire et continue, et le retour maniériste au Moyen Âge ne fut pas un simple retour. Le *Deus artifex* a préfiguré bien d'autres théories que celles de Varchi<sup>28</sup> ; et il y a un monde entre l'*artefactum* des maîtres mécaniques et l'artifice du XVI<sup>e</sup> siècle, comme entre les clients de l'artisan médiéval et le connaisseur qui apprécie la « main » et l'ingéniosité technique d'un peintre maniériste.

L'histoire littéraire des écrits sur l'art permet de mieux comprendre ce qu'il y a d'authentique et ce qui n'est qu'apparent dans ce retour en arrière. Les quelques livres médiévaux connus sur la confection des images avaient été purement techniques, des recueils de recettes et de préceptes destinés aux exécutants ; puis Alberti avait donné au traité de la Renaissance sa forme à la fois scientifique et humaniste, où l'art était compris comme une activité libre, raisonnée, libérale, ouverte à des recherches infinies. L'art-science, qui fut toujours un peu art-discours et aussi le reflet d'une philosophie, fut dominant au Quattrocento ; les notes de Piero della Francesca et de Léonard, et dans une certaine mesure le traité de Gauricus (1504), partent de cette conception. Après eux, la littérature artistique marque un arrêt ; pendant plus de 40 ans, aucun traité important de peinture ou de sculpture n'est publié en Italie. Des fiches d'amateurs sur les collections ou sur l'histoire de l'art sont, avec les traités d'architecture (accessibles aux dilettantes) et l'es-

thétique mondaine du *Cortegiano*, à peu près les seuls témoins de cette époque. Entre 1546-1556, les écrits se multiplient soudain : c'est alors une littérature artistique d'un type nouveau, et si elle trouve du premier coup sa nouvelle forme, presque identique, à Venise, à Florence et à Lisbonne, traitant les mêmes questions avec les mêmes arguments, parfois dans le même ordre, c'est qu'elle repose sur une tradition forte et constante : les conversations mondaines<sup>29</sup>. Les auteurs, dans ces années, ne s'adressent pas aux artistes, mais au public ; c'est lui qu'ils veulent instruire. Leur forme préférée est le dialogue au lieu du traité ; et la technique est généralement bannie de leurs écrits, au profit de la critique, des anecdotes et de l'histoire. Seuls les livres d'architecture étaient restés un peu plus précis, mais c'est parce qu'ils s'adressaient surtout, d'office, à la fois aux amateurs et aux architectes ; on lit de la part de ceux-ci mille plaintes sur les seigneurs qui, ayant feuilleté Vitruve ou quelques recueils de planches et de modèles, se piquent d'enseigner le métier aux constructeurs de leurs palais.

Cette situation résultait de plusieurs causes : le succès de l'ambition mondaine et humaniste des artistes, la transformation du néoplatonisme florentin – la philosophie esthétique par excellence – en dogme des salons, l'influence des « antiquaires » et des humanistes sur les snobs. Mais par un développement naturel et prévisible, les connaisseurs, qui avaient si sagement écouté les artistes, prirent lentement le pas sur eux. Très vite, ils devenaient d'amateurs, dilettantes ; les traités de peinture qui leur étaient destinés s'étoffaient donc de détails techniques. La forme du dialogue fut abandonnée (le dernier en date, le *Riposo* de Raffaele Borghini, est déjà assez près du traité et de l'histoire, bien que les interlocuteurs soient des collectionneurs et dilettantes distingués, s'exerçant dans la critique d'art). À la fin du siècle, on revint aux manuels qui, comme au Moyen Âge, prétendaient enseigner l'art aux artistes (Lomazzo, Armenini) – mais pour mettre, cette fois, l'exécutant au niveau intellectuel du critique et de l'acheteur : pour le débarrasser de la honteuse « routine » artisanale<sup>30</sup>.

Il est facile de comprendre que la théorie aristotélicienne de la *technè* n'a joué aucun rôle dans les traités humanistes et scientifiques du Quattrocento, où la grande affaire était justement de distinguer l'artiste de l'artisan ; jusque dans la forme, on fuyait tout ce qui pouvait rappeler l'ancien recueil de recettes non-expliquées. De même, il ne pouvait être question de *ars* et de préceptes rigides à l'époque de Castiglione et du platonisme mondain. Mais lorsque les amateurs s'intéressèrent aux « secrets de l'art », à la « manière »

et à la technique, l'ancienne cuisine reparut dans les écrits, appuyée cependant sur l'arrière-plan philosophique que le Moyen Âge n'avait pas songé à lui donner explicitement ; d'où l'Aristote appliqué au *disegno*. Comme personne, sauf Michel-Ange, ne rougissait plus du travail artistique manuel, on pouvait tranquillement exhumer l'analyse aristotélicienne. D'autant que, nous l'avons vu, cette doctrine répondait merveilleusement au goût du temps, justifiait l'académisme, favorisait l'« idéalisme » (au point de rejoindre, dans la pensée des auteurs, l'esthétique de Platon) et permettait, pour le plaisir des beaux esprits, de considérer l'ingéniosité et l'érudition du programme iconographique du *conchetto* comme un élément essentiel de la valeur de l'œuvre.

Ainsi, à mesure que l'esthétique rejoignait la technique et que le dialogue cédait la place au traité, la philosophie de l'art, partie d'une théorie de la *technè*, tirait les dernières conséquences d'un anti-naturalisme abstrait avec les deux *Idea* : celle de Lomazzo (1590) et celle de Federico Zuccaro (1607). On y trouve toutes les absurdités sur la priorité logique et chronologique de la conception sur l'exécution ; le rôle de l'expérience et de l'imitation de la nature sont réduits au minimum ; l'invention artistique reçoit une portée métaphysique, elle est en contact avec les mondes supérieurs. Zuccaro néglige simplement tous les faits contraires, qui justifient ce que nous avons appelé le modèle magique de l'art ; Lomazzo en tient le plus grand compte, mais s'arrange pour les systématiser et les soumettre à la volonté arbitraire de l'artiste, à tel point que finalement il les neutralise.

Mais cet excès marquait la fin. À la même époque, Giordano Bruno a formulé avec force une esthétique de type purement magique. Elle devait nourrir tout le « naturalisme » baroque, en tant qu'opposé à l'idéalisme des académies ; son influence ne fit guère que croître jusqu'au début du *xx<sup>e</sup>* siècle. L'idée médiévale de l'*artificium* survécut au Seicento plutôt par l'application qu'en fit le concettisme littéraire. On a depuis longtemps reconnu l'essence aristotélicienne de ce courant ; on a parlé à son propos de la *Poétique* et de la *Rhétorique*, mais il convient d'ajouter la théorie de la *technè* puisée dans les autres livres d'Aristote ; et il faut surtout noter tout le caractère profondément artisanal de cette poésie : ce sont des « chefs-d'œuvre » au sens ancien du mot, difficiles, virtuoses, ingénieusement combinés, aussi impersonnels dans la conception (« l'idée ») que dans l'exécution ; leur beauté n'est pas dans la structure, comme pour l'art-science des humanistes ou pour l'art-idée du classicisme, mais dans l'*ornatus*, comme au Moyen Âge. La profonde parenté entre

le *Roman de la Rose* et l'*Adone* de Marino n'est nullement fortuite. L'esthétique annoncée par Varchi sous la forme d'une métabase encore presque insensible du métier à l'art, ne s'épanouit pleinement, avec tous ses résultats paradoxaux, que dans les lettres, au temps du *Cannocchiale* de Tesauro, appelé justement *aristotelico*.

\*\*\*

Il n'est pas nécessaire de décréter au début que la théorie de l'art et l'esthétique visées dans cette étude sont « maniéristes » ; on peut ainsi faire l'économie d'une discussion préliminaire sur le maniérisme et ses caractéristiques. Chronologiquement, le cadre du xvi<sup>e</sup> siècle correspond assez bien, en gros, à la naissance et à la phase dominante de l'esthétique de l'*artificium*. À vrai dire, il nous semble que l'aspect des doctrines cinquecentistes que nous voulons mettre en relief est bien leur aspect maniériste ; mais comme c'est en fin de compte l'usage des historiens qui tranche entre les définitions de styles et d'époques, il vaut mieux s'en remettre à lui.

## Notes

1. Achille Bocchi, *Symbolicarum questionum de universo genere quas serio ludebat*, Bologne, 1555. Voir L.V, n°151, p. 347.
2. Benedetto Varchi, *Della maggioranza delle arti*, éd. Paola Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento*, t. I, Varchi, Pino, Dolce, Danti, Sorte, Bari, Laterza, 1960, p. 9.
3. Nous suivrons l'usage des historiens, surtout allemands, d'appeler maniérisme toute la seconde moitié du xvi<sup>e</sup> siècle (ou même plus, l'époque 1520-1620 selon quelques-uns), sans y voir ici autre chose qu'une convention terminologique.
4. La définition est empruntée à l'*Éthique à Nicomaque*, VI, 4, 1140 a. Ailleurs, dans la *Lezione* sur le sonnet de Michel-Ange, « *Non ha l'ottimo artista alcun concetto* », Varchi fait appel à d'autres définitions traditionnelles, qui reçoivent, dans son contexte, un cachet en quelque sorte concettiste (*Opere di Benedetto Varchi*, Trieste, Lloyd-Austriaco, 1858-1859, t. II, p. 617).
5. Leonardo Olschki, *Geschichte der neußbrachlichen wissenschaftlichen Literatur*, t. III, *Galilei und seine Zeit*, Halle, M. Niemeyer, 1927, p. 70-71, décrit les théories artistiques du xv<sup>e</sup> siècle comme une réaction, au nom de l'art-discours, contre l'art-science du xv<sup>e</sup>.
6. Varchi lui-même entend d'ailleurs *art* au sens large, comme science appliquée ; mais son exposé culmine dans les beaux-arts. Le « système des beaux-arts » n'existait évidemment pas encore à cette époque (voir Paul Oskar Kristeller, « The modern system of the arts : a study in the history of aesthetics », *Journal of the History of Ideas*, XII, 1951, p. 496-527, et XIII, 1952, p.17-46), mais un débat comme le *Paragone* de Léonard prouve assez qu'on sentait bien avant Varchi l'existence d'un statut commun ou d'une parenté entre les arts du dessin, la littérature et la musique. Un nombre considérable d'idées courantes et de lieux communs du xv<sup>e</sup> siècle concernait l'ensemble des *belle arti*, avant même que le terme *belle arti* soit devenu bien clair.
7. « *La man che ubbidisce all'intelletto* » [« la main obéissant à l'intellect »] écrit Michel-Ange dans le fameux sonnet Frey LXXXIII (« *Non ha l'ottimo artista alcun concetto* ») [« Le grand artiste ne conçoit nulle idée qu'un bloc de marbre en soi ne circonscrive de sa gangue »], qui fut commenté par Varchi et contient l'expression parfaite du « bi-phasisme » aristotélicien (Michel-Ange, *Die Dichtungen des Michelagnolo Buonarroti*, éd. Karl Frey, Berlin, G. Grote, 1897).
8. Voir l'exergue.
9. Platon, dans le *Cratyle* (414 c) déduit déjà « étymologiquement » *technè* de *héxis* et *noûs*.
10. « *Magice igitur opera nature opera sunt ; ars vero ministra* » [« Ainsi donc les œuvres de la magie sont celles de la nature, et l'art n'en est que l'instrument »] : Ficin, *Convivium*, VI, 10. On trouve, du xii<sup>e</sup> au xvii<sup>e</sup> siècle, des quantités de textes allant dans le même sens.
11. Eugenio Garin, « Le "elezioni" e il problema dell'astrologia », dans Enrico Castelli (éd.), *Umanesimo e esoterismo. Atti del V Convegno internazionale di studi umanistici*, Padoue, CEDAM, 1960, p. 17-37.
12. Pour l'influence effective des écrits magiques sur la théorie de l'art aux débuts de l'âge baroque chez Lomazzo et chez Giordano Bruno, voir Robert Klein, « La forme et l'intelligible », dans Enrico Castelli (éd.), *Umanesimo e simbolismo. Atti del IV Convegno internazionale di studi umanistici*, Padoue, CEDAM, 1958, p. 111-118.
13. L'enfant qui s'adonne spontanément à l'exercice d'un art, le petit berger qui dessine à la craie ses moutons sur une pierre, sont de ce point de vue des thèmes révélateurs. Voir Ernst Kris et Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Vienne, Kristall Verlag, 1934, p. 37-47 (*Die Entdeckung des Talents als mythologisches Motiv*).
14. Sur l'amour comme magie, voir Ficin, *Convivium*, VI, 10 et VII, 4-5 ; sur la théorie générale de la fascination, Giordano Bruno, *Opera latina*, éd. Felice Tocco et Girolamo Vitelli, t. III, *De vinculis in genere*, Florence, Le Monnier, 1891.
15. Samuel Holt Monk, « A grace beyond the reach of art », *Journal of the History of Ideas*, V, 2, 1944, p. 131-150.
16. Voir Edgar De Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, Gand, Tempel, 1946, 3 vol., surtout t. III, *Le xiii<sup>e</sup> siècle*, 101 (Alexandre de Hales), 156 (Albert le Grand), 217 (saint Bonaventure).
17. L'exception la plus illustre serait, à première vue, Aristote lui-même. Il est en effet loin d'appliquer à la poésie est aux arts du dessin sa propre théorie de l'art en général.

18. Marco Rosci (« Manierismo e accademismo nel pensiero critico del Cinquecento », *Acmé*, IX, 1956, p. 57-81) a entrevu ces relations, mais sans faire intervenir le « modèle » de l'artisanat.
19. L'histoire de l'*idea*, entre le modèle intérieur de l'artisan et l'idéal poursuivi par l'artiste académique, a été établie de manière exemplaire et définitive par Panofsky : *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig/Berlin, B. G. Teubner (Studien der Bibliothek Warburg, V), 1924.
20. Jean de Salisbury, *Metalogicon*, I, 11 ; *Metalogicus*, éd. J. A. Giles, dans J. P. Migne, *Patrologia latina*, CIC, Oxford, 1848, col. 838-839.
21. Jean de Salisbury entendait simplement, par  *finita scientia infinitorum*, ce que nous appelons induction. Mais il n'y a pas loin de cette induction-là au « jugement » critique de la Renaissance ; le *De Musica* d'Augustin, où le juge en matière d'art est mis bien au-dessus de l'exécutant, parce que c'est lui seul qui possède l'Idée, explique la parenté et la continuité entre l'idée qui dirige le raisonnement inductif et le canon de beauté auquel se rapporte le connaisseur.
22. Mais on en trouve aussi une partie chez Plinie l'Ancien, à propos de l'origine de la peinture et de la sculpture.
23. Joseph-Marie Parent, *La Doctrine de la Création dans l'école de Chartres*, Paris/Ottawa, J. Vrin/Institut d'études médiévales, 1938.
24. Cité par De Bruyne, *op. cit.*, t. I, p. 240, n. 2.
25. Le Moyen Âge opposait clairement les *artistaë* libéraux aux *artifices* mécaniques. Mais cette distinction s'est perdue bien avant que les *professori del disegno* aient choisi de se faire appeler *artisti* plutôt qu'*artefici*.
26. Erwin Panofsky, *Abbot Suger on the Abbey church of St.-Denis and its art treasures*, Princeton, Princeton University Press, 1946.
27. De nombreux exemples dans une publication comme le *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture...* de Victor Mortet ; ainsi au t. II (Paris, A. Picard, 1911), p. 165-166, un extrait de la *Chronique du Mans* sur les constructions ordonnées par l'évêque Guillaume de Passavant (1145-1187) : ... *ingenium artificis, quod in eis pulchrius et subtilius relucebat, admodum commendabant*. [« [l'exécution et l'arrangement des chambres sont une preuve de] l'*ingenium* de l'artiste qui en eux se reflète subtilement et de belle façon. »]
28. Un certain nombre de propositions appartenant à l'esthétique de l'expression et de la sympathie, qui ont été connues au Moyen Âge par la tradition antique et qui ne pouvaient d'aucune façon s'appliquer à l'artisan, furent constamment employées lorsqu'il s'agissait de l'œuvre de Dieu : la ressemblance entre l'artiste et sa création, son amour pour elle, son désir d'en faire sa propre image, etc. L'opuscule de saint Bonaventure, *De reductione artium ad theologiam* (*Opera omnia*, éd. de Quaracchi, Florence, 1891, t. V, 319-325) est révélateur ; on y lit, au sujet de Dieu en tant qu'*artifex*, des phrases qu'on n'entendra guère, au sujet de l'artiste humain, avant la théorie « expressionniste » du baroque.
29. Robert Klein, « Francisco de Hollanda et les "secrets de l'art" », *Coloquio-Artes*, n° 11, 1960, p. 6-10.
30. Une histoire des formes de la littérature artistique à la Renaissance devrait faire un peu de place à la fiction du rêve. La vision où la Peinture apparaît elle-même pour endoctriner l'auteur est un cadre typiquement médiéval, de toute évidence impropre au traité technique, mais qui prouve chez l'auteur la conviction qu'il traite un sujet « élevé ». Les écrits qui adoptent ce schéma témoignent généralement d'une ambition culturelle maladroite ; le Rêve est un peu le Dialogue du pauvre. C'est l'impression que laisse le *Traçtato di pictura* de Francesco Lancilotti, paru au début de la phase « mondaine » ([1509], éd. Filippo Raffaelli, Recanati, R. Simboli, 1885) : poème très pédestre d'un peintre réclamant le statut libéral. En 1549, quand vient la mode des dialogues et des histoires de l'art, apparaît encore un récit de rêve : le *Della nobilissima pittura* du médecin vénitien Michelangelo Biondo, coéquipier peu brillant des découvreurs et critiques habiles que furent L'Arétin, Pino et Dolce. Lorsque Federico Zuccaro, au début du xvi<sup>e</sup> siècle, reprend cette forme désuète pour son *Lamento della Pittura su l'onde Venete* (Mantoue, Francesco Osanna, 1605, en annexe à sa *Lettera a' Principi et Signori Amatori del Disegno*), l'archaïsme semble voulu, pour donner à ce pamphlet en tierce rime, dirigé contre les imitateurs du Tintoret, un caractère populaire et une plus grande portée ; Giulio Cesare Gigli, qui répond au nom des Vénitiens (*La Pittura trionfante*, Venise, Da Giovanni Alberti, 1615) adopte une mise en scène du même genre vieillot : rêve et vision, cortège à la Pétrarque, Temple allégorique de la Peinture, mais il écrase la tierce rime du *Lamento* sous la noble octave de son « triomphe ».



PREMIÈRE PARTIE

# TECHNÈ

range contradiction entre l'idéologie nettement anti-artisanale des ar  
que toute empreinte d'éléments artisanaux s'explique facilement par d  
érations économiques et sociologiques<sup>1</sup>. Les biographies et les corresp  
et de seigneurs du XVI<sup>e</sup> siècle abondent, surtout aux approches de 160  
teurs sur la concurrence croissante<sup>2</sup>, le problème des jeunes, les vain  
es pour s'organiser et pour réglementer leurs rapports mutuels, le rôl  
s devenus agents publicitaires des maîtres, la naissance du commerce d  
d en échange de cadeaux et de bons offices, le nouveau code du parfait  
ela, on sent les effets d'une grave crise économique et morale, de l'a  
nous arrêter ici à la décrire, il importe seulement de voir pourquoi  
es artistes l'idéologie anti-"mécanique", et comment cette idéologie p  
er d'un goût porté plutôt dans la direction opposée, vers l'artificium  
les professori del disegno ("ceux qui font profession de dessiner", c  
er cet art), l'adversaire à abattre était depuis le Quattrocento la co  
l'exigence du statut "libéral" il faut lire l'exigence d'être dispense  
e de la guilde ; car cette organisation ne se contentait pas de percev  
ouvait avoir son mot à dire dans la distribution des commandes, intere  
îtres étrangers, etc. Les peintres se sentent humiliés de voisiner dan  
vec les épiciers, les doreurs, les fabricants de papier<sup>3</sup> ; les archit  
t pas souvent disposés à obéir aux Consuls des tailleurs de pierre ou  
. Mais beaucoup plus que d'orgueil, il est question, dans les conflits  
iers, de la simple liberté de mouvement. Or le grand argument, répété  
cisions ou décrets qui affranchissaient un artiste, était le caractère  
cupation, qui requérait des connaissances scientifiques<sup>5</sup>.

dernier point avait son importance pratique : il enlevait sa valeur à

# ARTISAN ET ARTISTE

## 1. CORPORATIONS ET ACADEMIES

L'étrange contradiction entre l'idéologie nettement anti-artisanale des artistes et leur esthétique toute empreinte d'éléments artisanaux s'explique facilement par d'assez simples considérations économiques et sociologiques<sup>1</sup>. Les biographies et les correspondances d'artistes et de seigneurs du xvi<sup>e</sup> siècle abondent, surtout aux approches de 1600, en traits révélateurs sur la concurrence croissante<sup>2</sup>, le problème des jeunes, les vains efforts des artistes pour s'organiser et pour régler leurs rapports mutuels, le rôle des beaux esprits devenus agents publicitaires des maîtres, la naissance du commerce d'art camouflé d'abord en échange de cadeaux et de bons offices, le nouveau code du parfait mécène. Dans tout cela, on sent les effets d'une grave crise économique et morale de l'art.

Sans nous arrêter ici à la décrire, il importe seulement de voir pourquoi elle suscitait chez les artistes l'idéologie anti-« mécanique », et comment cette idéologie parvint à s'accommoder d'un goût porté plutôt dans la direction opposée, vers l'*artificium*.

Pour les *professori del disegno* (« ceux qui font profession de dessiner », qui confessent cultiver cet art), l'adversaire à abattre était depuis le Quattrocento la corporation. Derrière l'exigence du statut « libéral », il faut lire l'exigence d'être dispensé de la discipline gênante de la guilde ; car cette organisation ne se contentait pas de percevoir des taxes, elle pouvait avoir son mot à dire dans la distribution des commandes, interdire le travail des maîtres étrangers, etc. Les peintres se sentent humiliés de voisiner dans une corporation avec les épiciers, les doreurs, les fabricants de papier<sup>3</sup> ; les architectes-ingénieurs<sup>4</sup> ne sont pas souvent disposés à obéir aux Consuls des tailleurs de pierre ou des maîtres maçons. Mais beaucoup plus que l'orgueil, il est question, dans les conflits entre artistes et métiers,

de la simple liberté de mouvement. Or le grand argument, répété dans toutes les décisions ou décrets qui affranchissaient un artiste, était le caractère libéral de son occupation, qui requérait des connaissances scientifiques<sup>5</sup>.

Ce dernier point avait son importance pratique : il enlevait sa valeur à l'apprentissage légal dans l'atelier. Les corporations étaient généralement en droit d'interdire l'exercice du métier à quiconque n'avait pas été apprenti ; ce qui excluait d'avance tous les nobles et patriciens, qui ne se seraient jamais prêtés à cette humiliation et qui théoriquement, s'ils peignaient ou sculptaient, devaient passer pour autodidactes. Il importait donc d'enlever aux ateliers le monopole de l'enseignement. La protestation de Giovanni Battista Paggi contre les consuls des doreurs de Gênes, qui prétendaient remettre en vigueur les droits de leur corporation à réglementer l'exercice de la peinture (1590), s'explique par le fait qu'il était noble et autodidacte<sup>6</sup>. Un des lieux communs tirés de Pline et d'Aristote, la compatibilité de la peinture avec la noblesse de sang, trouvait ici un sens concret.

« Tenir boutique », c'est-à-dire accepter toute commande de n'importe où, et se soumettre par là volontairement aux statuts de la guilde, était ainsi aux yeux de beaucoup d'artistes émancipés une sorte de trahison<sup>7</sup>. Quoi qu'on en disait, ce n'est pas le fait de se livrer à des travaux décoratifs censés inférieurs qui pouvait, en lui-même, choquer : personne n'a reproché à Raphaël d'avoir dessiné un service de table pour Agostino Chigi ; mais la même commande, exécutée dans une *bottega* pour un client quelconque, aurait été considérée comme humiliante, *cosa meccanica*<sup>8</sup>.

Les arts mineurs risquaient de faire socialement les frais de cette opération. Artistes et décorateurs de toute sorte étaient souvent groupés dans les mêmes corporations ou confréries<sup>9</sup>, et l'émancipation des premiers humiliait les seconds. Les orfèvres, pourtant bien en cour chez les seigneurs, souffraient d'une blessure d'amour-propre constamment renouvelée : on leur donnait des travaux à exécuter d'après les dessins de peintres ; l'autobiographie de Cellini est caractéristique sous cet aspect<sup>10</sup>.

L'excès même et la tendance précise de l'idéologie anti-artisanale donnaient aux artistes le moyen commode de ménager cependant leur nouvelle conception de l'art : on « désaristotélisa », s'il est permis de parler ainsi, l'idée de métier. L'artisan n'était plus que l'homme qui tenait boutique, routinier, ignorant, « avare » (c'est-à-dire indifférent à la nature de son travail, pourvu qu'il en vive) ; aucune « conception » précédant « l'exécution », aucune connais-

sance préalable de l'objet : tout était *pratica, tribè*. La *technè* aristotélicienne de l'artiste n'avait dès lors plus de parent dont elle devait rougir.

La solidarité des artistes et la défense de leurs intérêts communs, ainsi que l'organisation de certaines entreprises de grande envergure, poussèrent alors, un peu partout, à la fondation des académies. Bien qu'empruntant leur nom et les formes (réunions régulières avec discours et discussions, adoption d'une *impresa*) aux groupements analogues de lettrés, les académies d'artistes accomplissaient avant tout les fonctions arbitrales et syndicales des anciens métiers<sup>11</sup>, et servaient d'écoles, tâche indispensable devant l'insuffisance de l'apprentissage traditionnel ; on n'y élaborait pas encore des doctrines au sens de ce qui fut appelé plus tard académisme, et qui est essentiellement un phénomène du xvii<sup>e</sup> siècle. Une petite liste de discussions philosophiques ou esthétiques, nécessaires au lustre de l'académie, fut généralement inscrites au programme et resta souvent lettre morte. Les « *signori amatori e dilettanti* » pouvaient être invités ou associés à l'académie (à Rome, ils formaient une section à part), mais c'était surtout parce qu'il fallait éduquer l'acheteur.

« messieurs les amateurs et amoureux des arts »

Le cas de Florence est particulièrement important et assez représentatif. À l'origine, les peintres y avaient été affiliés à la corporation des médecins et des épiciers, les sculpteurs et architectes à celle des tailleurs de pierre. La « Compagnie de Saint-Luc » n'était qu'une confrérie religieuse à l'accès facultatif, qui s'occupait des funérailles d'artistes pauvres<sup>12</sup>. Lorsque fra Giovanni da Montorsoli loua une chapelle de l'Annunziata, destinée à abriter son tombeau et ceux des artistes morts sans fortune, la Compagnie en prit officiellement possession et décida en cette occasion de s'ériger en académie « *dei professori del disegno* » (1561), avec des statuts semblables à ceux de l'Université de Pise, c'est-à-dire d'une institution libre d'enseignement. La séance constitutive se tint le 31 janvier 1563 dans la chapelle des Médicis, prêtée par le grand-duc Côme, qui se fit élire « *Padre e Signore e primo Accademico e protettore universale di queste arti* ». Vincenzo Borghini était son lieutenant, et Michel-Ange, bien qu'absent sans espoir de retour, fut nommé second président, parce que « père et maître des trois arts ». Les membres étaient « élus » sur une liste unique préparée par le bureau en comité secret ; il va de soi que les exclus en appelèrent au grand-duc, qui refusa d'intervenir.

« seigneur et maître, premier membre de l'Académie et protecteur universel des arts »

L'Académie ne renia pas son origine. Les statuts l'obligeaient à s'occuper des funérailles de ses membres, et on sait ce qu'elle fit pour son premier essai, les obsèques de Michel-Ange. L'enseignement dispensé aux jeunes était brillant ; outre le dessin après modèle, il comprenait l'anatomie (démonstrations à l'hôpital), les mathématiques, la perspective, l'art de l'ingénieur, l'architecture, et des cours dominicaux publics de géométrie d'après Euclide. Galilée reçut là l'enseignement mathématique qui manquait à l'Université de Pise. Les jeunes architectes et ingénieurs eurent accès, pour s'instruire, aux travaux publics (1573). Il est remarquable que les élèves avaient le droit de choisir leur maître parmi les membres de l'Académie et que celui-ci devait, au besoin, visiter l'atelier ou la chambre du disciple<sup>13</sup>.

L'Académie entreprenait de grands travaux pour la ville ou l'État, organisait les fêtes publiques, jugeait les projets d'édifices publics, religieux ou profanes ; elle devait même surveiller l'exportation d'œuvres d'art, considérées déjà comme une sorte de biens nationaux. Le fait qu'elle admettait des membres étrangers (les grands Vénitiens, Titien, le Tintoret, Véronèse, Gius. Salviati, Sansovino, Cattaneo, Vittoria, – tous cités par Vasari) prouve qu'elle ne se voulait pas uniquement utilitaire ; mais Côme I<sup>er</sup> avait en matière de politique artistique des idées très semblables à celles qu'eut plus tard Louis XIV<sup>14</sup>, et son lieutenant Borghini sut à l'occasion rappeler aux « professeurs » que c'était une « *accademia del fare e non del dire* ». En 1571, les artistes membres de l'académie furent affranchis de tout lien avec leurs corporations respectives et l'institution reçut officiellement les privilèges d'une université<sup>15</sup> ; l'idéologie eut satisfaction complète.

« académie du faire  
et non du dire »

On voit ainsi comment une académie hérite des corporations ses attributions essentielles, y compris le droit de regard sur les commandes, comment elle prend aux anciennes confréries le devoir d'organiser des manifestations publiques, aux anciens ateliers la fonction pédagogique ; en même temps elle emprunte à ses modèles immédiats, les académies érudites et littéraires, le rôle mondain, les formes du contact avec le Pouvoir, et une partie de l'idéologie. – Il suffira d'un second exemple, celui de Rome, pour montrer ce qu'il y a de typique dans cette évolution.

La bulle constitutive d'une « *academia sive congregatio* » des artistes romains fut signée en 1577 sur les instances du peintre Muziano. Le projet voyait grand : fondation d'un hospice pour accueillir les étudiants étrangers ; institution de directeurs d'études pour s'y occuper des arrivants ; un fonds de moulages et copies

d'œuvres célèbres ; réunions avec discussions publiques sur des points de théorie ou d'esthétique, avec participation de poètes et de représentants des autres arts libéraux ; publication régulière des conférences. Muziano prévoyait aussi des concours, où il fit une grande place à des problèmes techniques, projets de canalisation ou inventions de moulins à grand rendement.

La réalisation se fit attendre ; Federico Zuccaro ne put inaugurer l'académie (on ne disait plus congrégation) qu'en 1593. Suivant le tempérament du nouveau « *Principe* », beaucoup de conférences et de discours étaient prévus, – programme oublié dès que Zuccaro eut tourné le dos. Mais l'enseignement pratique des membres, divisés en trois classes, fut toujours poursuivi. Les statuts votés en 1596 comprenaient des points comme : interdiction aux membres de tenir boutique ; réglementation de la restauration d'antiques et de leur transformation ; droit de préemption dans les ventes de la succession d'un membre ; arbitrage des querelles entre académiciens ; entr'aide. L'hospice prévu par Muziano fut inauguré, après la mort de Zuccaro, dans sa maison, qu'il avait léguée à l'académie dans ce but. L'institution jouissait de tant de privilèges et de protections, que les artistes romains se pressaient pour y être admis<sup>16</sup>.

Le tableau est à peu près le même partout – y compris, semble-t-il, chez les *Incamminati* de Bologne<sup>17</sup>. Cette forme d'organisation semblait si nécessaire et si naturelle, qu'on ne tarda pas à la projeter dans le passé : on transforma rétrospectivement en académies l'« école du jardin de Saint-Marc », avec sa collection d'antiquités médicéennes<sup>18</sup>, et l'atelier de Squarcione, où Mantegna avait acquis les fondements de son érudition plastique<sup>19</sup>. Il est d'ailleurs indéniable que certains ateliers devaient avoir, dès le xv<sup>e</sup> siècle, des caractères qui préfiguraient l'académie.

– Ayant acquis le statut libéral, l'artiste apprend à se sentir l'égal des beaux esprits et à se conduire comme eux. Les académies artistiques et littéraires communiquaient, des cercles libres groupaient indistinctement hommes de plume et maîtres du « *disegno* ». Titien et Jacopo Sansovino sont confrères de L'Arétin et de l'imprimeur Marcolini ; à Florence, Varchi échange des sonnets avec Pontormo et Cellini, organise sa fameuse enquête sur le rang des arts, s'entend, dans son culte de Pétrarque, avec Laura Battiferra, femme d'Ammannati et inspiratrice de Bronzino. Architectes et *antiquarii* menaient en commun des recherches sur Vitruve. Les lettres qui relatent les agréables réunions et les doctes entretiens d'amis, – c'était un des genres traditionnels de la littérature humaniste –, font souvent mention de la présence d'un artiste. La collaboration de poètes,

érudits et artistes pour les manifestations académiques est peut être une des sources principales de l'esprit emblématique si répandu et si représentatif du maniérisme<sup>20</sup>.

## 2. IDÉES SUR L'ENSEIGNEMENT

L'apparition et la diffusion générale des académies du dessin fut assez tardive pour que la plupart des artistes du xvi<sup>e</sup> siècle ne connût d'autre préparation professionnelle que la dure épreuve de l'apprentissage : années remplies de besognes domestiques pour la patronne et du conflit classique avec l'employeur qui veut qu'on lui frotte les couleurs, alors que le *garzone* ne songe qu'à dessiner. Il y eut des « enfances » héroïques, des jeunes qui se privaient de sommeil pour apprendre et qui acceptaient des conditions de vie incroyables pour être à Rome, près des antiques et de la chapelle Sixtine. C'est leur misère qui émut les fondateurs des académies.

On ne peut pas risquer un jugement d'ensemble sur la formation donnée dans les ateliers. Michel-Ange, qui n'avait rien d'un pédagogue (ce que Giovio lui reprocha méchamment), trouvait qu'en fin de compte son fidèle Urbino remplaçait avec avantage tous les apprentis. D'autres, comme Raphaël ou surtout Perino del Vaga, préféraient au contraire des disciples connaissant leur métier et capables de les aider vite et bien. Quelques ateliers, comme ceux de Bandinelli ou de Sansovino, étaient de vraies académies privées<sup>21</sup> ; certains maîtres « tenaient modèle », c'est-à-dire réunissaient des jeunes pour des cours de dessin<sup>22</sup>. Les vagants trouvaient parfois des occupations qui n'étaient pas sans les instruire : copier des œuvres célèbres, fabriquer des mannequins anatomiques articulés pour les ateliers, exécuter des travaux subordonnés ou préparatoires pour les grandes décorations à la fresque, broser les arcs de triomphes, fausses façades, etc. pour les solennités publiques. Ce n'était plus l'apprentissage de jadis, à peu près égal pour tout le monde : tel patron, comme Pontormo, traitait l'élève en collaborateur et lui confiait une partie de l'œuvre, avec la liberté de faire ce qu'il voudra ; d'autre part, Cellini décrit son atelier au moment de la visite de François I<sup>er</sup> : des gens qui courent, des éclats de voix, un apprenti recevant un grand coup de pied, – voilà la preuve qu'on travaille ! Le roi était, paraît-il, fort content. En règle assez générale, l'essentiel de l'instruction s'obtenait par le hasard d'une bonne rencontre, d'une « académie privée », de commandes fortunées ; jusque dans la seconde moitié du siècle, personne, à l'exception d'Antonio da Sangallo le jeune, n'a reçu une formation méthodique d'architecte<sup>23</sup>.

C'est en copiant les antiques ou les grandes œuvres modernes, en voyageant pour remplir son portefeuille de dessins, en regardant les gravures et peut-être même en lisant les traités, qu'on se formait comme artiste. Le siècle était en une large mesure aux autodidactes.

Cette anarchie est sans doute caractéristique de la crise maniériste ; mais elle nous oblige de nous contenter des simples déclarations de principe et des discussions théoriques, si nous cherchons des sources pour éclairer sous l'angle révélateur de la pédagogie l'idée qu'on se faisait de la nature des arts visuels.

La partie proprement scientifique de l'enseignement des arts, présentée sans cesse depuis Ghiberti comme preuve de leur dignité libérale, a presque toujours été laissée au hasard ; sauf exception, comme peut-être chez Verrocchio, rien n'était fait pour donner à l'élève une culture scientifique satisfaisante ; quant à la culture humaniste, il va de soi qu'elle fut toujours pauvre, et qu'un artiste lisant le latin était chose très rare<sup>24</sup>. Les architectes, gens sans formation professionnelle régulière, étaient de loin les plus cultivés, tant dans le domaine technique que dans les lettres<sup>25</sup>. Lorsque les académies généralisèrent l'enseignement scientifique, dispensant enfin les artistes de toutes les peines et démarches nécessaires pour avoir un cadavre à disséquer, et donnant à tous les rudiments des mathématiques et de l'art de l'ingénieur, cette réalisation d'une partie au moins du programme libéral<sup>26</sup> ne servait plus à distinguer l'artiste de l'artisan supérieur : car, comme on l'a souvent souligné, non sans quelque raison, les artilleurs, les opticiens, les fabricants d'instruments astronomiques, les constructeurs de navires, etc. étaient à ce moment, par leur curiosité intelligente et par leur contact avec les savants de profession, coresponsables de l'essor des sciences positives de la nature<sup>27</sup>. L'accès des artistes et celui de certains artisans à la culture scientifique s'est fait à peu près simultanément, et seule l'institutionnalisation académique de l'enseignement des arts visuels marquait la différence.

Le programme des études proprement artistiques du peintre comprenait à l'origine, suivant un schéma assez courant dans les ateliers, quelques étapes pas trop rigidement distinctes : copier les dessins du maître, dessiner d'après les moulages, dessiner d'après nature<sup>28</sup>, ensuite collaborer aux œuvres du patron ou exécuter les répliques d'atelier. Souvent, l'apprenti put se faire enseigner, par le même maître, les rudiments d'autres arts, sculpture ou fortification ou orfèvrerie ; mais nulle trace, du moins au x<sup>v</sup><sup>e</sup> siècle, d'un enseignement des nombreuses connaissances théoriques que l'on disait, dans les « disputes des arts », indispensables à l'artiste.

Une note de Léonard propose un programme différent ; pour la première fois, il place la théorie au début : perspective et proportions ; puis, dit-il, on copiera les œuvres du maître choisi ; on s'attaquera ensuite au travail d'après nature ; enfin – c'est la deuxième innovation capitale –, on copiera les œuvres de divers maîtres, manifestement dans le but de se défaire de la *maniera* acquise chez le premier. Alors, ayant tout fait pour devenir universel, on pourra peindre ce qu'on veut<sup>29</sup>. L'académisme est ici préparé par l'accent mis sur la théorie et par la foi dans les vertus de l'éclectisme ; et le débutant ne se trouve pas simplement en face de la nature à rendre, avec une technique apprise pour l'y aider, mais en face de trois claviers sur lesquels il doit jouer : la théorie, la nature et l'art des prédécesseurs. Toute la pédagogie de l'art va tourner pendant des siècles sur ces gonds. La remarque de Léonard sur l'étude de « maîtres divers » joint la problématique de la *maniera* à celle de l'historicité et distingue radicalement les arts visuels de tout métier ; c'est le point où l'académisme se montrera en fait incompatible avec la *technè* aristotélicienne, et tous ses efforts viseront à masquer la brèche.

On peut sans crainte ranger dans la rubrique des simples vantardises de préfacer la prétention émise notamment par Vincenzo Danti d'enseigner l'art par écrit, même à ceux qui ne sont pas doués<sup>30</sup>, personne ne croit vraiment pouvoir réduire l'enseignement à la théorie. Mais il est vrai que l'aristotélisme, dont Vincenzo Danti est un représentant caractérisé, mène naturellement à une conception de l'enseignement comme démonstration rationnelle ; en ce sens, Cellini aussi se conforme à l'esprit de la *technè* lorsqu'il proteste contre l'habitude courante de donner aux débutants un œil à dessiner ; il veut commencer par un os, puis passer au squelette, aux muscles, au corps entier<sup>31</sup>. Armenini représente ici, comme souvent, un niveau inférieur, presque « mécanique » : il conseille d'étudier l'antique et les œuvres des grands modernes, et de ne recourir au modèle vivant que s'il ressemble bien aux sculptures classiques<sup>32</sup> : ainsi le problème de la *maniera* est éludé, malgré l'appel à l'histoire, et le cosmos naturel lui-même est réduit à un canon artificiel.

Mais aucune échappatoire n'était concevable devant la question du choix des maîtres à imiter : fallait-il proposer un nom ou une liste unique à tous les débutants, ou encourager chacun à suivre sa propre voie, en imitant les modèles qui s'accordaient avec son tempérament natif ? Querelle d'un type déjà classique en littérature (Politien–Cortese, Jean-François Pic–Bembo), où toute sortes de solutions avaient été envisagées, y compris la plus radicale, tapa-

geusement brandie par L'Arétin : suivre sa propre voie sans imiter personne. (Il est assez curieux, soit dit en passant, que l'éclectisme en littérature passait pour une voie conduisant à l'expression personnelle, alors que dans l'art on le regardait, depuis Léonard, comme l'antidote de la *maniera* et la condition première de l'universalité<sup>33</sup>). Le maître ou le professeur enseignant le dessin se voyait devant une alternative précise : fallait-il encourager ou empêcher le développement d'un style personnel chez l'élève ?

Le XVI<sup>e</sup> siècle a connu beaucoup de réponses à cette question, depuis l'attitude rigoureusement anti-expressionniste, anti-magique, de Léonard, jusqu'au libéralisme très poussé, en apparence du moins, de Lomazzo. On savait depuis la *Poétique* d'Aristote que la diversité des styles répondait à celle des tempéraments et Horace avait cité, comme un thème de discussion déjà classique à son époque, la question : *Natura fieret laudabile carmen, an arte ? (Ad Pisones, v. 408)*, – étant entendu que si le principe de l'œuvre était la « nature », il serait absurde de vouloir combattre les caractéristiques personnelles ou tempéramentales de l'expression. Varchi a très bien vu, à son habitude, comment il fallait transcrire le débat en termes de la théorie générale de la *technè* : il s'est souvenu de la polémique entre Georges de Trébizonde et le cardinal Bessarion à propos d'un passage de l'*Éthique à Nicomaque* : s'il y a « délibération » dans les arts. Oui, répond Varchi avec Bessarion ; l'exercice des arts suppose un choix délibéré, au moins sur les moyens à employer<sup>34</sup> – autrement, il se réduirait à la routine ignorante et mécanique ou au calcul logiquement contraignant, ou encore à l'expression involontaire et irrépressible d'un tempérament, sinon même à la mythique inspiration du chantre possédé par le dieu. Pour qu'il y ait une esthétique de l'art comme *technè*, il faut que la volonté rationnelle ait sa place dans la production, et Varchi répond correctement, de son point de vue, à la question d'Horace : un naturel bien disposé est sans doute nécessaire à l'artiste, mais ce qui importe avant tout est l'art appris, en tant que possibilité de faire ce qu'on veut, comme on veut<sup>35</sup>. La caricature de cette attitude est l'optimisme de Vincenzo Danti sur la valeur formative de son traité<sup>36</sup>.

Le grand argument en faveur de la pédagogie libérale était d'ordre critique : un artiste ne peut rien faire de bon *invita Minerva* ; mais s'il suit son penchant, ses œuvres en acquièrent une facilité et une grâce irremplaçables<sup>37</sup>. Vérité d'expérience qui gêne fort les aristotéliens. Dans le célèbre passage sur les manières successives de Raphaël, Vasari admire son universalité acquise sans aucun effort contre nature, mais recommande aussitôt aux artistes moins

« Est-ce à la nature, est-ce à l'art que la poésie doit son mérite? »

« pour ne pas  
œuvrer pour rien,  
ou même se ridicu-  
liser et se faire du  
tort »

doués de se contenter du genre et de la manière pour lesquels ils se sentent faits, *per non faticare invano, e spesso con vergogna e danno*<sup>38</sup>. Lomazzo propose, avec luxe d'exemples plus ou moins topiques, une méthode qui consiste à éveiller d'abord en chacun la claire conscience de ses inclinaisons naturelles ; personne n'a jamais réussi qu'en obéissant à son tempérament, et tous ceux qui ont échoué doivent en accuser leur ignorance de leurs propres dons<sup>39</sup>. Mais le tempérament exprimé ou la sincérité de l'expression ne sont pas encore, pour lui, des valeurs artistiques autonomes ; le seul avantage qu'on retire de la connaissance de soi est une certaine légèreté ou facilité coulante, l'absence de *stento*, – une qualité, en somme, impersonnelle. C'est pourquoi Lomazzo peut sans se contredire considérer comme « le plus parfait tableau du monde » une œuvre où les plus grands maîtres de l'art auraient collaboré, chacun exécutant la partie pour laquelle il était le mieux doué<sup>40</sup>.

On trouve toujours chez Lomazzo cette promptitude à recueillir les faits d'expérience fournis par l'esthétique de type magique, pour les intégrer dans une esthétique de la *technè* traditionnelle. Le conseil de laisser chacun suivre son propre *ingenium* n'est pas radicalement incompatible avec Aristote. Les pédagogues des disciplines libérales l'ont donné de très bonne heure (Palmieri, Alberti) ; Huarte l'a étendu à tous les arts et à toutes les professions ; Campanella, dans la *Cité du Soleil*, l'a mis en avant pour la destination des enfants aux métiers manuels<sup>41</sup>.

Mais il faut, comme l'ont voulu Bessarion et Varchi, laisser à l'art une marge de « délibération ». Théoriquement, c'est là une exigence de la *technè* comme rythme de conception-exécution ; historiquement, c'est l'exigence essentielle du maniérisme : un art qui veut qu'on sente, autour de chaque œuvre, l'espace vide dans lequel elle a été décidée. Peu importe que la « délibération » soit rationnelle, aidée par le modèle antique, les règles de l'art, les manuels iconographiques, etc., ou qu'elle soit ostensiblement arbitraire, grotesque ou bizarre ; on demande seulement, avec Léonard (Cod. Urb. 131 v., éd. McMahon n° 439), que le jugement du peintre surpasse l'œuvre.

### 3. LA DIGNITÉ LIBÉRALE

Les longues et fastidieuses revendications du caractère libéral n'apportent que peu de chose à la connaissance de la vraie pensée des artistes et des esprits cultivés sur les problèmes de la vie artistique à la Renaissance. Depuis Alberti, qui avait créé le modèle du genre,

jusqu'à Paggi ou Zuccaro, les arguments restaient les mêmes, et leur reprise dans les traités était une obligation que les auteurs remplissaient parfois avec une compréhensible impatience. On a quelque peine à déceler, sous les différences d'accent, des changements significatifs d'attitude.

Nous avons dit que les arts visuels, qui sous tant d'aspects échappent à la définition aristotélicienne de la *technè*, y peuvent être réintégrées plus facilement par l'intermédiaire des « arts » libéraux. C'est sous cet angle uniquement que la discussion sur la libéralité nous occupera ici<sup>42</sup>.

Elle ne doit pas beaucoup aux différentes « querelles des arts » si répandues depuis le Moyen Âge. Le critère choisi n'est en général ni la dignité de l'objet, ni la certitude de la méthode, comme ce fut le cas dans les controverses anciennes du type droit-médecine<sup>43</sup> : on fait appel à ces critères dans le *paragone* entre les « arts du dessin », mais quand on prend les arts visuels en bloc, ou quand on considère l'un d'eux comme représentatif du groupe, l'apologie consiste à montrer qu'ils sont de même nature que les arts libéraux canoniques : mathématiques appliquées<sup>44</sup>, ou poésie visuelle<sup>45</sup>, ou philosophie morale<sup>46</sup>. On recueille chez les auteurs antiques les affirmations expresses de la libéralité du dessin, notamment un passage de Plin (*Nat. Hist.* XXXV, 10,77) sur le docte Pamphile qui fit du dessin une matière d'enseignement pour enfants libres, et un texte d'Aristote (*Polit.* V [VIII], 3, 2, 1338 ab) sur l'avantage de la connaissance du dessin pour l'honnête homme. – Plus que les récentes « querelles des arts », ce furent les apologies antiques d'une technique ou d'une discipline – la chasse, la médecine, la géographie –, que l'on prit pour modèles. Elles obéissaient toutes à un schéma qui, par chance, se prêtait bien au nouvel usage qu'on en faisait, et qui consistait à développer trois séries d'arguments : la liste des hommes célèbres et des dieux qui avaient inventé et illustré la discipline en question, les sciences requises pour son exercice, et son utilité pour la vie économique, morale ou politique<sup>47</sup>. Les artistes ne pouvaient demander mieux : le premier point justifiait implicitement le lien indissoluble de leur profession avec sa propre histoire, – caractère paradoxal, inexplicable même, pour une *technè* ; l'étrange lieu commun qui présentait Dieu comme premier peintre ou sculpteur remonte ainsi à des sources païennes, et plus précisément à la préface des *Images* de Philostrate. L'obligation d'énumérer les sciences requises pour l'exercice des arts du dessin paraissait d'autant plus naturelle aux apologistes, qu'elle était de toutes façons le pivot de l'argumentation en faveur du caractère libéral ; enfin le troisième point, la

démonstration de l'utilité de l'art – qui ne pouvait guère être que morale, religieuse ou politique<sup>48</sup> – est sociologiquement significative : on voit ainsi l'artiste à sa place exacte par rapport aux institutions et aux classes dirigeantes, – à la fois amuseur complice et sermonneur prétentieux, et dans l'intervalle instrument de propagande.

Très tôt, depuis le xiv<sup>e</sup> siècle, l'assimilation des artistes aux poètes et même aux philosophes – tous *viri ingeniosi* – était une chose acquise auprès des honnêtes hommes, que cela n'engageait à rien de précis<sup>49</sup>. Depuis Alberti, on commençait à sentir qu'il s'agissait là d'une question de statut social : ainsi le premier patricien humaniste qui s'occupa des arts visuels fut aussi tout naturellement le premier à chercher systématiquement des raisons pour les défendre et à vouloir donner à leur dignité un sens concret. Mais l'art-science, idéal du Quattrocento, n'avait au fond rien en commun avec le noble exercice loué par les anciens ; l'apologie empruntée à Cicéron, Pline et Quintilien passait à côté de la nouvelle dignité de la peinture comme mathématique et philosophie naturelle. On sent une faille entre la partie humaniste et rhétorique du *Della pittura* et ses démonstrations rationnelles, – Alexandre avait admiré la grâce et l'adresse d'Apelle, non ses connaissances de perspectives ou de proportion<sup>50</sup>.

Tout changea vers la fin du xv<sup>e</sup> siècle, quand l'art rencontra la culture mondaine : il devenait alors libéral non par participation à la science qui le guidait, mais en lui-même, en tant que double artificiel de la nature et création de beauté. Les passages pliniens ne détonnent pas dans le *Cortegiano*. On aimait l'art pour lui-même, et il devenait possible d'en chercher la dignité dans sa propre nature. C'était le moment de Léonard. L'art ne devait plus sa valeur à sa ressemblance avec l'une quelconque des « sept sœurs », fût-ce l'arithmétique ou la géométrie, mais à son caractère de synthèse concrète des activités par lesquelles l'esprit pénètre et retrace les voies de la nature. La preuve qu'il s'agit là d'une exigence bien datée, c'est qu'elle n'a pas été ressentie par le seul Léonard ; il existe une lettre de Jacopo de' Barbari à l'électeur de Saxe Frédéric le Sage<sup>51</sup>, écrite en 1500 ou 1501 à Wittenberg, et donc assez vraisemblablement indépendante du *Paragone* ; c'est un plaidoyer en faveur de la peinture, qui doit peu au schéma albertien, et dont les arguments frappent par leur ton léonardesque : la peinture est une somme des arts libéraux (*cinge tute le altre in se*), une deuxième nature, sans vie et sans corps, mais complète<sup>52</sup>; elle est l'achèvement de la connaissance humaine : « *quando li homeni hanno investigado la natura de le cose nel numero*

« lorsque les hommes ont recherché la nature des choses en leur nombre, formes et pouvoirs, il reste à les créer, et cette création est la peinture »

*ne le forme ne le virtude mancha poi crearle, e questa creacione è la pitura ».*

Dans cette perspective, les anciens critères de la dignité libérale se trouvent dévalorisés. Barbari n'est pas de taille à tirer les conséquences que l'on trouve dans les textes connus du *Paragone*, mais on voit bien chez lui comme chez Léonard que la valeur de l'art n'est ni dans son fonctionnement scientifique seul, ni dans sa convertibilité en discours ; la main y a désormais sa part.

Léonard attaque en premier lieu les critères traditionnels de la dignité libérale et en propose d'autres, faits sur mesure pour les arts du dessin. Les *bugiarde scientie mentali* sont sa cible favorite ; le dédain du travail manuel lui semble absurde, parce que l'expérience est le seul critère de vérité. Tout ce discours célèbre<sup>53</sup> ne tend qu'à faire accepter la situation exceptionnelle des arts visuels, qui ne sont ni scientifiques, ni artisanaux, ni discursifs ; certaines valeurs propres à l'œuvre d'art, comme l'authenticité, l'unicité, ne peuvent être fondées sur ces caractères<sup>54</sup>. L'art est science en tant que métamorphose de l'esprit humain en esprit de la nature ; il est poésie ou discours en tant que liberté, imagination créatrice ; il est métier en tant que production d'objets précieux. Il est une synthèse de toutes les catégories d'activité humaine, et forme par là une catégorie à part, suprême.

Il faut donc se garder d'assimiler les textes anti-« libéraux » de Léonard aux réhabilitations des métiers, dont la Renaissance donne par ailleurs quelques exemples remarquables. Les plus inventeurs et les plus positifs parmi les humanistes, Alberti surtout, ont toujours eu une vive curiosité pour les métiers comme témoignages des capacités de l'homme. Filarete fit preuve, dans une certaine mesure, du même esprit, lorsqu'il imagina pour Sforzinda un institut pédagogique qui devait être « plus qu'une Sapienza », parce qu'on y aurait enseigné aussi les métiers supérieurs, ceux qui exigent le plus de *perizia* ; des représentants illustres de différents métiers auraient figuré aussi dans la maison d'Onitoloan, l'architecte<sup>55</sup>. Mais c'était là une attitude liée à la mentalité de l'architecte-ingénieur, et un peu à la notion d'art scientifique ; elle tend à disparaître au Cinquecento. Alors que les « philosophes de la nature » commenceront à s'intéresser aux métiers et que les souverains se passionneront pour certains arts mineurs<sup>56</sup>, les artistes s'enfermeront de plus en plus dans leur idéologie littéraire.

La position de Castiglione est incontestablement en retrait par rapport à Léonard et même par rapport au Quattrocento<sup>57</sup>. Le *Cortegiano*, cela va de soi, n'étudiera pas la perspective comme Alberti

« sciences  
intellectuelles  
trompeuses »

« il reste à les créer »

et ne proposera pas aux artistes des inventions pour imiter plus scientifiquement la nature ; mais si l'art n'est pas simplement science, il doit avoir une autre valeur, et Castiglione est incapable d'indiquer laquelle, alors que même Barbari, avec son *mancha poi crearle*, avait montré une voie. L'arsenal de Pline est alors le bienvenu pour fonder la dignité des arts du dessin sur de glorieux précédents historiques et sur l'antique schéma des apologies de disciplines. Sans le contexte, où il est question de la beauté et de ses connaisseurs<sup>58</sup>, de la querelle peinture-sculpture, etc., on pourrait craindre que Castiglione n'ait sur l'art que l'idée vague et générale d'un noble exercice, assimilable sous certains aspects à l'un ou l'autre des sept arts.

Une telle assimilation est d'ailleurs possible même devant le nouveau public cultivé, à condition de choisir comme modèle un art libéral effectivement digne de l'honnête homme du temps. Il suffit donc de remplacer les mathématiques, l'optique et l'anatomie par un exercice libéral de bonne société : la poésie, la rhétorique, la connaissance des poètes anciens. Ce fut la position adoptée par Gauricus (*De Sculptura*, 1504<sup>59</sup>) et d'ailleurs poussée par lui à des exagérations que tout *cortegiano* a dû évidemment désapprouver comme pédantesques ; position unique, puisque ni la science quattrocentesque de la mimésis, ni les beaux-arts du xvii<sup>e</sup> siècle ne ressemblent à la sculpture telle que la voit Gauricus par ses lunettes de grammairien.

Il gonfle à l'extrême la liste des « sciences requises », sous l'influence manifeste de l'orateur idéal décrit par les traités de rhétorique (*De Sculptura*, p. 118 *sqq.*) : d'où l'image d'un sculpteur nécessairement prudent, intelligent, imaginatif, connaissant l'histoire, la musique, l'équitation... Le grand défaut des sculpteurs modernes est, selon Gauricus, leur absence de culture. L'art ne s'apprend pas en étudiant les débris antiques et les moulages, pour choisir et combiner à la manière de Zeuxis ce qu'on y trouve de plus beau ; et l'imitation de la nature ne signifie pas qu'il suffise d'observer les gens dans la rue. Il faut, pour guider toutes ces démarches, un but, une idée directrice<sup>60</sup> ; et c'est ici qu'intervient l'érudition. Plus tard on mettra à la place de cette « érudition » l'*invenzione*, la puissance de l'esprit ; mais Gauricus ne distingue pas ces deux qualités : (*oportet*) *sculptores litteratos, hoc est ingeniosos esse* écrit-il (p. 122), comme si c'était la même chose. L'érudition-invention enseigne à choisir les attributs des figures, à caractériser les dieux et les héros ; elle fournit à l'artiste l'*idea* toute prête. S'il s'agit par exemple d'une statue équestre, le sculpteur « ingénieux » saura ouvrir Stace pour y trouver la descrip-

« [mais laissons là ceux qui estiment que les] sculpteurs n'ont pas besoin de culture, c'est-à-dire d'intelligence »

tion dont il a besoin, tandis que l'ignorant devra se contenter d'étudier le *Gattamelata*.

On devine ainsi, au seuil de l'époque maniériste, trois positions différentes sur la nature des arts visuels, plus ou moins clairement exprimées à travers les apologies obligatoires :

- l'assimilation aussi complète que possible aux lettres et aux études humanistes (Gauricus)
- un essai d'anthropologie définissant l'activité artistique par rapport à la génération naturelle et à la connaissance humaine (Léonard)
- l'application du schéma neutre de l'éloge antique des arts (Castiglione)

Ce sont respectivement, si l'on veut, les positions du studio, de l'atelier (après assimilation du néoplatonisme) et du salon<sup>61</sup>. La première tentative est irréaliste, la seconde prématurée, la troisième paresseuse. Plus tard, l'aristotélisme de Varchi sut donner au concept d'art une assise plus solide et plus actuelle, mais sans faire cesser pour autant l'emprise par inertie des lieux communs traditionnels.

\*\*\*

Ces lieux communs cessent, au cours de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, de révéler une pensée théorique ou une ambition sociale précises ; l'idéologie s'est peu à peu figée et restera sous cet aspect la même pendant toute l'époque maniériste<sup>62</sup>. Il n'y aura guère que des variantes individuelles ; devant le stock d'arguments pliniens, on voit les artistes renchérir sur les histoires de mécènes, les écrivains de profession et les amateurs comme Sabba da Castiglione ou Lamo s'amuser des anecdotes, les âmes pieuses protester contre la vanité qui rattache tant de prix à la capacité de tromper des oiseaux<sup>63</sup>. Il y a peu d'efforts pour expliquer les histoires absurdes de Pline, rarement de timides ironies<sup>64</sup>, et de très modestes efforts pour actualiser ses textes : on en tire des formules de compliments vite banalisés, et Lomazzo hasarde un parallèle de sept grands peintres modernes avec sept anciens, sans dépasser le niveau des *concetti*, vieux alors de presque cent ans, sur Botticelli-Apelle et sur Léonard-Protogène<sup>65</sup>. On complète le catalogue plinien des grands hommes et des nobles qui ont exercé l'art, en ajoutant chaque fois le dédicataire du traité respectif ou le souverain du pays ; on ne tire guère parti de la notion antique – déjà exhumée par Alberti – sur Platon peintre<sup>66</sup> ; Socrate artiste a eu un peu plus de chance<sup>67</sup>. Même les réfutations des détracteurs antiques de l'art – Platon, Sénèque,

Valère Maxime – sont pâles ; il est clair que les objections sont de toute façon depuis longtemps dépassées<sup>68</sup>.

Assez significatif est pourtant le fait que presque personne n'ose prendre le mot *libéral* dans un de ses premiers sens, qui implique l'inutilité. Pour cette raison, il est très difficile de dire à quel moment on commence à avoir l'idée de l'œuvre d'art comme fin en soi<sup>69</sup>. Lomazzo écrit (*Trattato*, p. 6) que la peinture est « désirable pour elle-même » à cause du plaisir que nous prenons à la déchiffrer, et du plaisir encore plus grand que donnent les belles proportions des figures. Plaisir désintéressé, en somme, de l'intelligence et des yeux ; c'est là un des rares textes où il figure comme indice de la dignité libérale.

L'utilité par contre, surtout religieuse et morale, est de plus en plus mise en vedette. Vers la fin du siècle, Vieri affirme tranquillement que le but des arts est de montrer par la fiction « ce qui devrait être », et donc de prêcher la vertu<sup>70</sup>. La *Politique* d'Aristote avait permis d'associer le caractère libéral à la pédagogie (matière d'enseignement pour enfants libres) donc au moralisme ; l'art devint philosophie morale. On se souvenait que la sculpture est née de la reconnaissance pour les grands hommes et on déterrait les témoignages romains sur la coutume de placer dans l'atrium des maisons patriciennes les portraits des ancêtres, exhortations permanentes à la vertu<sup>71</sup>. Avec la naïveté des premiers enthousiastes de l'Antiquité, le roi de Naples Alphonse d'Aragon avait regardé les portraits des grands hommes du passé pour acquérir le feu sacré nécessaire aux actions mémorables<sup>72</sup>. La coutume romaine était toujours citée, lorsqu'il s'agissait de prouver le pouvoir moral et donc la dignité de l'art<sup>73</sup> ; tout au plus oublia-t-on de rappeler que parmi les hauts faits inspirés par des portraits d'ancêtres, le plus illustre avait été l'assassinat de César. La conclusion est celle de Francesco Bocchi : « l'artiste doit savoir autre chose que seulement manier les couleurs, si on regarde avant tout le but en vue duquel il fait les figures<sup>74</sup> ». C'est là ce qu'une bonne partie des auteurs, les Gilio, les Comanini, entendaient par « libéralité ».

Le critère par excellence de la dignité restait cependant la science requise pour l'exercice de l'art. Le *topos* de Vitruve (I, 1), Cicéron (*De orat.* I), Quintilien (II, 21 et XII, 2-4), etc. répondait à un critère social de tradition immémoriale. On le retrouve partout, appliqué avec plus ou moins d'intelligence ou de réalisme ; seul Léonard en avait modifié le sens, puisque à ses yeux le savoir des générations passées ne devait pas être simplement repris, mais critiqué par le peintre et repensé en vue de sa propre « science des qualités »<sup>75</sup>.

Le fatras des textes du Cinquecento sur ce thème permet vaguement de distinguer quelques opinions caractéristiques de certains milieux ou écoles. Réalisme et modération à Venise, chez Pino et ses contemporains, qui insistent volontiers sur l'instruction musicale ; même les théoriciens de l'architecture, à l'exception de Barbaro, s'expriment avec mesure<sup>76</sup>. Les érudits amateurs d'art, comme Varchi et Vieri, sont plutôt hostiles aux prétentions des artistes qui voudraient se proclamer leurs égaux en science<sup>77</sup> ; on ne leur accorde que des connaissances techniques ou mathématiques<sup>78</sup>. Le cardinal Paleotti, au nom de l'Église, considère qu'il faut en rabattre des exigences irréalisables de Vitruve, mais dès qu'il parle de fidélité aux textes, il se souvient que le peintre doit tout savoir, puisqu'il fait profession de tout représenter<sup>79</sup>. Chez les artistes, tout dépend du milieu : Armenini, provincial et toujours très conscient du contraste entre les prétentions et la réalité chez les artistes de second rang, admet qu'on puisse ignorer le latin, et recommande les livres saints, les histoires, Ovide et les manuels iconographiques (*De' veri precetti*, p. 209) ; Vasari, homme du monde toujours contrôlé par ses doctes amis, est relativement modeste (*Vite*, I, 99) ; Michel-Ange, peu indulgent pour les logomachies, se moque, suivant Giannotti, des éloges conventionnels qui font de l'artiste un geai paré des plumes du paon<sup>80</sup>. Mais ceux à qui les Académies ont donné des prétentions intellectuelles perdent toute mesure : G. B. Paggi, qui avait une thèse à défendre ; Lomazzo, trattatiste encyclopédique (*Idea*, chap. 8, 19, 32) ; Zuccaro, toujours prétentieux ; et surtout Vincenzo Scamozzi, qui va plus loin que Vitruve, insiste sur les connaissances littéraires, et demande à l'architecte d'en savoir dans chaque discipline plus que les professionnels<sup>81</sup>.

– « L'infinité » de la peinture avait été pour Léonard le corrélat de l'infinité de la nature (« les œuvres que l'œil commande à la main sont infinies ») ; pour Dürer, c'était la faculté créatrice qui était inépuisable (« le vrai artiste est intérieurement rempli d'images, et s'il devait vivre cent ans, il ne tarirait pas ») ; plus pédant, Vasari ne voit d'infinie que la difficulté du métier (« *a l'arte, che sene va col infinito della natura, son pochi che vi agiunghino* ») et lorsque Paggi écrit *bellissima et infinitissima professione*, il ne pense plus, en fait, qu'aux longues études qu'elle demande<sup>82</sup>.

« l'art chemine avec l'infini de la nature et peu nombreux sont ceux qui l'enrichissent. »

« métier tout ce qu'il y a de plus beau et d'infini »

## 4. L'ART ET LE SACRÉ

La controverse autour de la légitimité des représentations religieuses reprend et complète, après le milieu du siècle, l'ancienne revendication du statut libéral. Il va de soi qu'on ne trouve aucune voix catholique hostile, et que les « défenses » sont, dans la mesure où elles s'adressent aux peintres ou à leur public, parfaitement superflues. N'en retenons, ici encore, que ce qui concerne la nature de l'art.

Il est facile de voir que l'art religieux de la Contre-Réforme, et la mentalité qui lui préside, ne peuvent pas négliger l'esthétique non-aristotélicienne de type magique, dont un des postulats de base, la contagion affective à travers l'œuvre peinte, convenait parfaitement à l'Église et à son œuvre de propagande, tout comme elle convenait à l'hédonisme des amateurs. L'horacien « *si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi* » fut adopté aussi bien par Dolce en 1557 dans le milieu naturaliste et expressionniste de Venise, que par Francesco Bocchi en 1592 dans son pieux traité sur l'image miraculeuse de l'Annunziata de Florence ; pour l'Église, il signifia pratiquement qu'à l'exigence d'œuvres bien émouvantes, elle pourra ajouter l'exigence de la piété personnelle des artistes.

Mais l'art de la Contre-Réforme avait un autre aspect, respectueux des mille règles du *decoro*, des symboles licites, des moyens convenus d'expression ; un art moral, utilitaire, calculé, régulier, éclectique, dosant les effets et les émotions. Federico Zeri l'a illustré de manière frappante par le cercle de Pulzone<sup>83</sup> ; et si ce n'est pas là tout « l'art de la Contre-Réforme », – fantôme difficile à saisir –, c'en est au moins un côté important, celui qui donne prise à l'aristotélisme.

L'apologie contre-réformiste des arts religieux emprunte forcément des idées et des thèmes, et même en grande partie son allure générale, aux apologies profanes : liste des héros et inventeurs, démonstration de l'utilité. (On parle moins des sciences requises, car le côté doctrinal des images sacrées n'est pas censé être entièrement du ressort de l'artiste). L'adaptation est souvent assez révélatrice.

Certains Pères avaient soutenus jadis que les arts visuels, notamment la sculpture, étaient invention du diable<sup>84</sup>. Doni tire de cette idée une plaisanterie<sup>85</sup>, mais Paleotti souligne avec [36] sérieux que si le diable a inventé l'idolâtrie, il n'est pas pour autant le père de tous les arts du dessin, dans leur emploi neutre ou profitable (*Discorso*, I, c.15]. Les passages de l'*Asclépius* sur l'art et la religion, « nés

« si tu veux me tirer  
des pleurs, tu dois  
d'abord en verser  
toi-même »

ensemble », furent cependant cités avec ferveur au xv<sup>e</sup> et au xvi<sup>e</sup> siècle, malgré le fait que dans le texte original ils s'appliquent manifestement aux idoles<sup>86</sup>. (On se prévalut aussi bien de l'exemple de Phidias, dont le *Zeus* souleva la ferveur religieuse des habitants de l'Élide ; peu importait que cette religion fût païenne).

Plaidoyer laïques et traités contre-réformistes s'accordaient pour souligner l'origine divine des arts du dessin<sup>87</sup>. Les premiers parlaient de la Création comme œuvre de peinture ou de sculpture ; de là, on glissait facilement au thème de l'homme « temple de Dieu » et à l'« image de Dieu » dans notre âme, – arguments volontiers employés par les apologistes catholiques contre l'iconoclasme<sup>88</sup> ; furent citées ensuite les œuvres de sculpture ou de peinture mentionnées dans la Bible, comme le Serpent d'airain : Ooliab et Bézaléel rejoignaient, dans la liste des héros de l'art, Zeuxis et Protogène. Puis on mentionna les portraits authentiques du Christ<sup>89</sup> et la Vierge peinte par saint Luc, pour finir avec les images miraculeuses, – thème que Léonard lui-même n'avait pas dédaigné, dans un jour d'humeur sophistique<sup>90</sup>. La transposition en clef religieuse des *topoi* sur la dignité profane de l'art est assez sensible dans tout cela<sup>91</sup>.

Mais quand il s'agit de décrire philosophiquement l'art, le registre quasi-plinien est abandonné, et l'esthétique magique prend soudain des droits qu'elle n'a guère ailleurs. Le rapprochement constant entre les images vénérées et les reliques ou lieux saints des pèlerinages, – rapprochement imposé par le contexte de la polémique anti-protestante, et sanctionné par le décret même de Trente qui portait sur cette question – est significatif. Il s'agit de « participation » au sens magique et platonicien du terme ; d'où les discussions sur la nature de l'image en général (en quel sens dit-on « le roi » lorsque l'on parle de son portrait ?), sur la sanctification de l'acte de peindre par la dévotion qu'y met l'artiste, sur l'art religieux comme une forme de la charité<sup>92</sup>. Seul Alessandro Lamo (*Discorso*, p. 2-4) retrouve un motif d'esprit aristotélicien, emprunté, je crois, à Hugues de Saint-Victor : les *artes* (au sens large) sont un des moyens donnés par Dieu aux hommes pour reconquérir le Paradis.

Cette exception confirme la règle, qui vaut aussi bien pour la divinisation de l'art dans des discours d'orientation profane. L'exemple frappant – un peu tardif – est celui du Cavalier Marini qui exalte, dans sa *Galleria*, un *Abraham et les trois anges* de Santi di Tito : le peintre lui apparaît comme un quatrième ange (ce qui veut dire, si on se souvient du symbolisme traditionnel, la quatrième personne de la Trinité) ; le postulat de la peinture expressive est formulé nettement :

« ils ne savent pas  
représenter de  
manière ressem-  
blante les anges  
saints, ceux qui ne  
sont pas Santi  
(di Tito) »

*nè sanno al ver sembianti  
Ritrar gli Angeli santi altri che i Santi,*

– jeu de mots qui prend tout son sel quand on songe que Vincenzo Borghini avait pu forger le verbe *santiditare* – (au sens de dénigrer, dire du mal) sans crainte d’être mal compris.

La divination des artistes ne va pas toujours de pair, comme dans cet exemple extrême, avec la conception magique de la contagion émotive ; mais dès 1550, on établit entre mérite ou gloire artistique et béatitude éternelle une équivalence contraire à la stricte séparation aristotélicienne et thomiste entre la *technè* et les vertus morales. Sur les tableaux, les saints et les élus reçoivent parfois les traits d’artistes célèbres, – politesse banale sans doute, mais où l’on sent l’arrière-pensée d’une apologie de la profession<sup>93</sup>.

Il y a peut-être plus de sérieux et même une sorte de doctrine dans les introductions de plusieurs parmi les *Vies* de Vasari, surtout dans la première édition (peu importe ici que ces morceaux ampoulés soient ou non de sa propre main) : l’artiste y est présenté comme un envoyé du Ciel, chargé par la Providence d’une mission spéciale. Jusque dans ses lettres privées, Vasari a l’air de croire qu’un grand artiste a naturellement et *ipso facto* sa place assurée au Paradis<sup>94</sup>. Lorsque, dans un sonnet, il qualifie Michel-Ange de plus divin que l’archange homonyme, l’évêque Minerbetti lui demande en ami de ne pas provoquer inutilement les Tartuffes<sup>95</sup> ; appeler les maîtres simplement des dieux était chose plus courante et ne choquait personne<sup>96</sup>.

Cette rhétorique était inconcevable dans le cadre d’une philosophie de l’art entièrement assimilée à la *technè* ; comme dans la doctrine contre-réformiste, dont ces textes prennent en quelque sorte le contre-pied, il est évident que le sentiment magique de l’art a joué.

## 5. L’UNITÉ DES ARTS VISUELS

Le XVI<sup>e</sup> siècle n’avait encore guère la notion d’arts plastiques ou visuels comme un ensemble bien défini ; les « querelles des arts » montrent, il est vrai, que l’on considérait en règle générale peinture, sculpture et architecture comme formant un bloc, « les arts du dessin », – avec éventuellement les arts mineurs à leur suite –, que musique et poésie passaient pour leurs plus proches parents, et que les métiers manuels d’une part, les sciences pures de l’autre, étaient

sentis comme *toto genere* différents de tout ce groupe. Mais personne n'avait encore bien exprimé ou motivé ces rapports<sup>97</sup>.

On manquait d'un terme approprié pour distinguer l'artiste de l'*artifex* et du savant. *Artista* existait, mais avec le sens traditionnel d'« artien », étudiant des arts libéraux. Varchi, commentant le fameux sonnet de Michel-Ange « *Non ha l'ottimo artista alcun concetto* », précise que le mot est un latinisme, blâmé par les puristes, et qu'il désigne ceux qui étudient la médecine et la philosophie, par opposition aux juristes<sup>98</sup>. Les *professori del disegno* ne devaient donc pas s'appeler *artisti*, mais *artefici*. La distinction était cependant désuète, et Varchi lui-même passe outre, appelant Michel-Ange *artista*<sup>99</sup> ; dès l'époque de Dante le terme était dévalorisé, s'appliquait à tous les métiers manuels, et devint synonyme d'artisan en général : acception aujourd'hui impossible, mais que l'on trouve dans de nombreux textes jusqu'au-delà de 1600<sup>100</sup>. Par un mouvement inverse, *artifex* s'étend, au moins dans un cas, jusqu'au sens de « savant »<sup>101</sup> ; enfin, en contradiction avec tous ces exemples, on trouve quelque fois vers 1550 *artista* comme un titre revendiqué par les maîtres des arts du dessin, avec un sens déjà spécifique, proche de *virtuoso*, et sciemment opposé à l'*artifex*-artisan<sup>102</sup>.

Les niveaux *artifice* – *artista* – *scienziato* n'ont donc pas été séparés dans la langue du xvi<sup>e</sup> siècle, et c'est un pur hasard qu'*artista* ait été finalement réservé aux *professori del disegno*, à une époque où sa première signification d'« artien » des arts libéraux était depuis longtemps oubliée. Les chances, dans la deuxième moitié du Cinquecento, étaient plutôt pour *virtuoso*.

Artistes et maîtres des arts mineurs étaient groupés à Rome, en 1542, dans la *Congregazione dei virtuosi* ; et l'Académie vitruvienne qui fonctionna parallèlement s'appela aussi *della virtù*. Sous le nom *virtuosi in diverse sorti di virtù*, Morigia groupe, au livre V de sa [39] *Nobiltà di Milano* (1593), les personnes qui ont illustré sa ville dans les beaux-arts. *Virtuoso* est fréquemment synonyme de ce que nous appelons artiste ; toute la littérature depuis Vasari en fait foi.

Le mot ne cachait aucune prétention libérale. *Virtù* signifiait simplement une faculté ou puissance pratique remarquable, dans à peu près n'importe quel domaine. L'histoire du terme *virtuoso* est simple : la « virtualité » du sujet se confond de plus en plus avec la « virtuosité » de l'homme qui se produit avec sa *virtù*. C'est peut-être le glissement rapide vers les arts d'exécution (ou vers les beaux-arts en tant qu'arts d'exécution : vitesse du travail, vivacité de la *maniera*, « effets » frappants ou habiles) qui empêcha *virtuoso* de prendre finalement la place conquise par *artista*. Mais l'équation

experts en diverses  
compétences

maniériste *artista-virtuoso* est presque le programme d'une théorie de l'art.

Elle exclut l'esthétique de l'expression personnelle ou de la contagion des affects ; le *virtuoso* est défini par son habitus, non par sa personnalité. Quels que soient les honneurs dont on le comble, il ne soulève guère chez ceux qui lui parlent que l'émerveillement pour ses dons prodigieux, ou la curiosité de savoir comment fonctionne un tel être. Quand la *virtù* dépasse les capacités de la compréhension sympathique, on l'appelle divine ou « terrible » (comme on dit aujourd'hui « c'est très fort », – la « puissance » d'un esprit étant toujours à la fois sa virtualité et sa force). Le cas de Michel-Ange est exemplaire : on admirait jusqu'à la vénération son inhumaine *virtù*, mais on n'aurait jamais pensé sérieusement à chercher dans l'extrême originalité de son art une poétique personnelle<sup>103</sup>; s'il s'écartait des chemins battus, c'était, de l'avis unanime, *per mostrar l'arte* (faire une démonstration d'art) ou *per mostrar l'ingegno suo*.

Plus tard, le « maniérisme », comme on l'entendait au temps de la doctrine bolonaise triomphante, était l'art des *virtuosi* virtuoses<sup>104</sup> – un art qui ne doit rien à la nature (il n'est que la *virtù* en acte), impersonnel jusqu'au schématisme (la *virtù* est une, toujours la même), se consommant dans le mouvement de l'exécution : l'artiste « se produit ».

Qu'il soit puissance « terrible » ou adresse éblouissante, l'art du *virtuoso* est à la fois non-libéral et non-poétique ; il est *technè* pure. C'est d'ailleurs peut-être une des raisons pour lesquelles l'artiste n'accepta pas, finalement, cette désignation en apparence si flatteuse : il ne voulait pas faire oublier qu'en dehors de sa « faculté » prodigieuse, il était un bel esprit, *bello ingegno*<sup>105</sup>.

Pour le langage courant, il n'y avait pas plus de « beaux-arts » que d'« artiste » au sens actuel du mot. Schlosser a signalé *belle arti* chez Scamozzi, où l'expression est assez fréquente ; on peut trouver des exemples antérieurs chez Cellini et chez Armenini<sup>106</sup>. L'intention des auteurs est visiblement de souligner la dignité libérale, par analogie avec les « belles sciences » de Platon (*Phèdre* 211c), les *bonae artes* d'Aulu-Gelle<sup>107</sup>, les bonnes ou belles lettres des humanistes. Il ne s'agit donc ni d'un groupement précis de disciplines comprenant les arts visuels, ni, encore moins, d'une définition implicite de celles-ci.

Mais l'indication atteste le sentiment d'une dignité qui ne doit rien à la conventionnelle « huitième place » dans le schéma des arts. Plusieurs témoignages anciens et précis, des énumérations de disciplines supérieures, vont dans le même sens : les arts placés par Luca

Della Robbia au campanile du Dôme de Florence ; la liste des arts ressuscités dans la ville des Médicis selon Ficin<sup>108</sup> ; vers 1500, dans un sonnet contre « quatre ignorants dans quatre facultés », Strazzola met sur le même plan un médecin, un peintre, un musicien et un poète<sup>109</sup>. Les polémiques de Léonard contre la poésie et la musique montrent indirectement qu'on sentait leur parenté avec les arts visuels ; et quand Varchi prouvait par l'exemple de Michel-Ange que celui qui connaît à fond un art noble les possède tous, il reconnaissait par là une affinité entre les facultés qu'il citait à ce propos : peinture, sculpture, architecture, poésie et « l'art divin de l'amour platonique<sup>110</sup>. »

Plus convaincantes encore que les énumérations de disciplines artistiques et libérales « sœurs » sont les métaphores et les raisonnements par analogie d'un art à l'autre. Des exemples classiques ne manquaient pas : Aristote, dans la *Poétique*, s'était parfois servi de la peinture pour illustrer des thèses sur la poésie. Quintilien surtout a développé le parallèle peinture-rhétorique d'une manière nouvelle, considérant leur évolution historique et la classification des styles ; c'est là que Vasari a puisé son schéma de l'évolution des arts renaissants<sup>111</sup>. Mais dès avant Vasari, et dans un autre sens – celui de la description critique –, Gauricus a poussé l'analogie rhétorique, arts du dessin à un degré extrême, frisant l'absurdité ; une expression caractéristique de son attitude est l'emploi des catégories de Quintilien et d'Hermogène comme termes critiques pour juger l'*istoria* en peinture ou en sculpture ; après Gauricus, l'affectation d'appliquer des métaphores plastiques à la poésie et réciproquement devint assez commune (L'Arétin)<sup>112</sup>. Plus curieux, parce qu'entièrement original, est un troisième type d'analogie entre arts et lettres : Giovio, dans le *De viris litteris illustribus*, compare les types de formation et de carrière chez les artistes et les écrivains : dans les deux domaines, le succès précoce peut conduire à la sclérose de la *maniera* et lasser vite le public ; dans les deux domaines, il est nécessaire d'étudier la théorie avant de faire ses premiers pas<sup>113</sup>. Il y a là une ébauche de « morale de la biographie » sur laquelle insisteront notamment Vasari et Lomazzo : c'est un des premiers éléments d'une psychologie de l'artiste.

La solidarité entre toutes les formes d'expression artistique et littéraire, la valeur de culture des arts visuels, échappent à la notion sous laquelle on les comprenait communément : *arti del disegno*. Si d'une part les thèmes psychologiques, historiques ou critiques associaient les arts visuels à la poésie, la musique, la rhétorique et même parfois la philosophie ou l'amour, le thème du *disegno* élargissait

les frontières du groupe dans la direction opposée, vers les métiers. Ce que Ghiberti appelait *tutta l'arte* groupait trop de professions qu'un maître « libéral » n'aurait pas volontiers exercées. Des métiers que Vasari méprise et qu'il déclare expressément indignes d'un *virtuoso* – la marqueterie, la broderie, la peinture de *cassoni*, la fabrication d'ex-votos en cire, le métier de tailleur de pierre<sup>114</sup> – pouvaient tous se réclamer du *disegno*. Avant la trinité des « filles du dessin » (tard constituée et encore peu familière à Léonard, qui exclut l'architecture du *paragone*), il y eut le *topos* du dessin « père de tous les arts et métiers<sup>115</sup> » ; la restriction aux trois « filles », peinture, sculpture et architecture, ne devient canonique que dans les réponses des artistes florentins à Varchi, en 1546<sup>116</sup>. Durant tout le xv<sup>e</sup> siècle et la première moitié du xvi<sup>e</sup> siècle, les « arts du dessin » ne pouvaient être, à cause même de cette définition qui les groupe, que les premiers parmi les arts manuels. Il fallait, pour sortir de là, que le dessin, tout en restant « père » des arts mécaniques ou non, devint synonyme ou équivalent de l'« invention » ; dès lors, les trois arts majeurs du dessin, étant ceux qui « inventent » et qui dirigent les autres, pouvaient réclamer une position à part.

Ainsi les orfèvres, céramistes, tapissiers, verriers ou brodeurs, – tous, en principe, exécutant des dessins fournis par d'autres, – devenaient « petits-fils » plutôt que fils du dessin. Mais cette vue de l'esprit académique allait à contre-courant de la réalité sociale. Les gentilhommes amateurs ou dilettantes pratiquaient les arts mineurs de préférence à la peinture ou à la sculpture ; ils furent naturellement comblés d'éloges par les artistes théoriciens et critiques, et c'est ainsi que les dames brodeuses de Milan sont entrées, grâce à Lomazzo, dans l'histoire des arts<sup>117</sup>. L'imitation appliquée et parfois ingénieuse de la peinture à l'huile par les maîtres verriers, les tapissiers, les marqueteurs, etc. contribuait aussi à mettre tous les arts « du dessin » sur le même plan de dignité. L'art devenu cadre de vie révélait pratiquement son unité essentielle. Le *Gesamtkunstwerk* maniériste fit appel à de nombreuses « mains » spécialisées, souvent intermédiaires entre les trois grands arts et les autres (peintres de grotesques, stucateurs, perspectivistes) ; leur subordination à un but unique suscita une sorte d'esthétique de la synthèse des arts et la conscience d'un idéal commun : *abbellire il mondo*<sup>118</sup>.

« embellir le monde »

Le statut des arts visuels variait ainsi selon les milieux et selon les points de vue. Les beaux esprits savaient plus ou moins clairement que les convenances de la culture et du goût mettaient poésie, musique et arts plastiques sur le même plan ; mais l'idéologie académique tenait à distinguer peinture, sculpture et architecture, (« arts

du dessin » au sens étroit) des arts du dessin au sens large aussi bien que des beaux-arts qui ne procédaient pas du *disegno*, – poésie et musique ; enfin les consommateurs d'art tendaient à confondre (comme jadis les corporations, mais sur un niveau supérieur) les trois arts majeurs et les arts décoratifs, unis dans la tâche d'« embellir le monde » par les grandes entreprises de luxe et de propagande. Selon qu'ils étaient considérés comme élément de culture, comme activité manuelle, comme extériorisation du *disegno-invenzione* ou comme créateurs d'un cadre de vie, les arts visuels avaient une autre sphère, d'autres caractères et même un autre nom générique. À l'intérieur d'un groupe aux contours si flottants, la hiérarchie des éléments qui le composent est naturellement tout aussi incertaine.

## 6. LE PARAGONE

On a essayé d'exploiter le *paragone* pour l'histoire de la critique en interprétant les arguments employés de part et d'autre comme preuves d'une orientation « picturale » ou « plastique » du goût. Cette méthode peut se justifier, mais à condition de se souvenir que dans des « querelles » mondaines de ce genre, tous les arguments étaient toujours présents à l'esprit de tout le monde, que la thèse à soutenir par le disputant était souvent déterminée par sa profession, et que la solution conciliatrice finale était presque obligatoire. Il ne restait donc qu'une marge minimale de liberté où pouvait se manifester, outre l'ingéniosité du plaideur, sa conviction esthétique personnelle. (N'oublions pas que les catégories mêmes de sculptural et de pictural, qui nous servent pour l'interprétation de ces discours, auraient été peu compréhensibles au xvi<sup>e</sup> siècle)<sup>119</sup>.

Les chances sont bien entendu encore moindres pour une lecture sociologique de ces textes ; si tant de discussions sur la hiérarchie des arts du dessin ont été possibles – toujours au niveau du jeu de l'esprit –, c'est évidemment parce qu'en pratique ils avaient tous le même rang. La réaction violente de Cellini sur une question de préséance entre peinture et sculpture<sup>120</sup> est plutôt exceptionnelle ; d'ailleurs la petite affaire de protocole qui fit éclater la colère de cet artiste particulièrement susceptible est loin de témoigner d'une réelle discrimination sociale entre les deux arts.

Cela est si vrai que l'architecture, dont le prestige est d'un ordre différent, est communément omise, pour cette raison même, du *paragone* ; on compare peinture et sculpture et on conclut soudain que les « trois » arts sont égaux<sup>121</sup>. En fait, l'architecte était assuré de l'emporter par son savoir d'ingénieur et d'*antiquario*, par l'intérêt

des nobles dilettantes pour sa profession, et par l'inexistence même d'un statut règlementant son apprentissage et son travail.

On s'arrange donc pour placer le *paragone* sur un plan socialement neutre ; on évite de le prolonger par une querelle des genres, parce que la hiérarchie des manières et des sujets à l'intérieur de chaque art était fermement établie et avait, elle, une signification sociale précise. Le travail du marbre passait pour la technique la plus noble en sculpture, comme la fresque en peinture (seul le Vénitien Pino préfère ouvertement la peinture à l'huile) ; l'*istoria* était naturellement supérieure au portrait et au paysage. Cette échelle du prestige était indépendante du goût et de toute justification esthétique ; aussi paraissait-elle beaucoup plus évidente aux amateurs qu'aux artistes mêmes<sup>122</sup>. Vasari, comme si souvent, hésite entre son jugement critique, qui l'incline à porter aux nues Giovanni da Udine, et son idéologie, selon laquelle les grotesques ne peuvent valoir l'*istoria*. L'exemple de Michel-Ange, qui écartait par tempérament le portrait et le paysage, de même qu'il écartait la peinture à l'huile, donnait cependant au préjugé contre les genres mineurs une apparence de jugement de goût, et Titien pouvait se sentir vexé d'être vanté partout uniquement comme portraitiste<sup>123</sup> – bien que l'ancien caractère quasi sacré du portrait fût encore assez bien senti au XVI<sup>e</sup> siècle<sup>124</sup>. L'accession du paysage à la dignité d'un genre indépendant (mais toujours inférieur) s'est faite, comme l'a montré Gombrich, à l'aide de textes des théoriciens ou critiques anciens et modernes ; mais cette justification d'un genre en train de naître ne méconnaît jamais la supériorité des genres nobles et traditionnels<sup>125</sup>. Il est assez significatif qu'un des plus importants témoins du goût paysagiste et un des premiers auteurs qui en aient amplement parlé, Cristoforo Sorte, ait été cartographe – métier tout juste à la limite inférieure de l'art.

S'il n'y a pratiquement pas de discussion sur l'ordre hiérarchique des genres, le critère employé pour les classer est remarquable, car il va dans le sens du *paragone* : c'est la difficulté, soit technique, soit intellectuelle. Or la difficulté comme « noblesse » est un critère absolument inconnu dans les querelles médiévales entre les *artes* et les disciplines de toutes sortes ; implicitement, il signifie que l'essence de l'art visuel est l'artifice.

\*\*\*

L'origine du *paragone* et de ses arguments canoniques est assez obscure. La tradition n'offrait que des comparaisons entre les arts

visuels et les lettres ; encore semblent-elles oubliées au Moyen Âge, car on n'en trouve pas de trace dans l'énorme littérature des « querelles » en vers ou en prose<sup>126</sup>. Alain de Lille est peut-être la seule exception ; il donne à la peinture l'avantage sur la logique, sans doute parce qu'elle a un plus grand pouvoir de persuasion<sup>127</sup>. Les textes antiques présents aux humanistes ne nous conduisent pas beaucoup plus loin ; dans la Préface des *Images* de Philostrate, les peintres ont trouvé – mais en dehors de tout contexte polémique – un de leurs arguments : l'infinie variété des sujets ; l'*Olympique* de Dion Chrysostome, instaurant un parallèle Phidias-Homère, inscrit au bénéfice du sculpteur la difficulté d'exprimer visiblement, dans une matière ingrate, l'invisible ; le *Songe* de Lucien est peut-être à l'origine du portrait du sculpteur au travail, chez Léonard<sup>128</sup>.

Ces indications assez maigres annoncent cependant les grandes têtes de chapitre de la discussion future : fidélité de l'imitation, difficulté, dignité intellectuelle. Ajoutons un autre apport de la tradition : la définition de la peinture et de la sculpture comme opérations qui, respectivement, « apportent » ou « enlèvent » de la matière<sup>129</sup>. On en retiendra que la peinture est plus proche de la création libre, acte de l'esprit, alors que la sculpture est utilisation directe et adroite des propriétés de la matière (volume, dureté, couleur de la pierre ; ombres créées par la lumière incidente).

Il n'y a là rien qui laisse deviner l'intérêt suscité plus tard par une discussion que Leon Battista Alberti, lorsqu'il en parle dans le *Della pittura*, semble considérer comme déjà ancienne. La distribution des textes au Cinquecento, avec des pointes autour de 1550, 1564 et à la fin du siècle, suit à peu près la densité des traités, bien que la littérature sur l'art ne soit pas la seule source. C'est un sujet de bon ton, et pratiquement obligatoire pour tous ceux qui écrivaient sur les arts visuels<sup>130</sup>.

On peut classer les arguments rencontrés en trois groupes : perfection de la mimésis, difficulté de l'artifice, et *varia* d'origine humaniste ou rhétorico-poétique (utilité et plaisir, durée des œuvres, prix obtenus, honneurs accordés aux maîtres, différentes anecdotes traditionnelles ou controuvées, dignité comparée du toucher et de la vue, question de savoir si Dieu était peintre ou sculpteur, etc.). Ce dernier groupe est irrélevant [*sic*] – sa persistance, due à l'inertie, n'atteste même pas sérieusement une conception humaniste de l'art. Mais les deux premiers critères sont significatifs, car ils impliquent que l'art vaut soit par l'illusion de vie, soit par la réussite technique ou intellectuelle ; autrement dit, qu'il faut le définir soit par l'effet produit, soit par la structure de l'œuvre. Ainsi reparaissent

à l'arrière-plan les deux esthétiques, magique et aristotélicienne, qui occupent la réflexion sur l'art au XVI<sup>e</sup> siècle. On trouve cette alternative, toute formulée, dans un commentaire byzantin de l'*Éthique à Nicomaque*. Les *Explanationes* qui circulaient sous le nom d'Eustratius remontent à un auteur du XII<sup>e</sup> siècle, mais leur texte latin habituel comprenait aussi divers apocryphes mal réunis<sup>131</sup>. Il y est dit, un peu comme chez Dion Chrysostome, que l'art dont la matière est plus facile à manier doit imiter la nature plus fidèlement que l'art qui traite une matière rebelle ; c'est pourquoi la peinture peut être meilleure imitatrice que la sculpture. C'est déjà tout le schème du débat : le peintre vantera sa capacité d'imitation – « l'infinité » des effets de la nature reproduits par son art – et le sculpteur insistera sur la difficulté de sa tâche (l'impossibilité de réparer les erreurs ; la multiplicité des profils dont il faut toujours tenir compte)<sup>132</sup>. À cette opposition primaire se tient Filarete, juge impartial (*Trattato*, p. 628-629). Mais le jeu consiste à empiéter sur le terrain de l'adversaire ; le peintre dira combien son imitation de la nature est artificieuse et reprochera au sculpteur la facilité de sa mimésis : il trouve tout fait dans la nature ce qu'il devrait rendre « par art », la troisième dimension des objets représentés, l'éclairage et les ombres. Léonard fait de cet argument un des centres de son plaidoyer<sup>133</sup>. Le sculpteur par contre revendiquera l'imitation plus fidèle, qui rend les corps par les corps<sup>134</sup>, et reprochera au peintre de substituer à la mimésis une illusion qui n'est que « mensonge » et « tromperie<sup>135</sup>».

Deux distinctions nécessaires s'imposent ainsi : la peinture est plus universelle dans l'imitation, mais pas pour autant plus « réelle » ou plus fidèle ; la sculpture est techniquement plus difficile, mais exige en revanche moins d'artifice ou d'ingéniosité (Castiglione, Vieri, Zuccaro). Autrement dit, le choix sera entre d'un côté la peinture comme illusion artificieuse, de l'autre la sculpture comme double du réel<sup>136</sup>. La sentence initiale d'Eustratius et de Filarete se trouve ainsi renversée, bien que la manière de poser la question soit restée strictement la même.

Présenté en ces termes, le débat, quelle que soit la solution adoptée, exclut pratiquement tous les attendus du vitalisme magique ; les adversaires admettent comme prémisse commune la conception aristotélicienne de la *technè*. La « réalité » de l'œuvre, sur laquelle insistent les sculpteurs, n'a rien à voir avec le don de la vie – on dirait plutôt qu'elle l'exclut<sup>137</sup> ; elle se rattache à l'ancienne opposition arts-lettres, où l'art, quel qu'il soit, réclamait l'avantage parce qu'il « disait des choses, non des mots<sup>138</sup> ». Ceux qui écrivent que la sculpture est réalité et la peinture ombre (Michel-Ange, Doni)

semblent oublier que la statue reproduit, elle aussi, l'apparence sensible d'un modèle ; ils ne voient en elle qu'un objet. Il vaut la peine de regarder mieux la fameuse lettre de Michel-Ange à Varchi sur le *paragone* : « *Io dico che la pittura mi par più tenuta buona quanto più va verso il rilievo... ; e perciò a me soleva parere che la scultura fussi la lanterna delle pittura...*<sup>139</sup> ». Pas un mot sur l'imitation de la nature ; la « réalité », c'est le relief sculptural ; l'illusion picturale, c'est l'illusion de ce relief. Fondant sa dignité sur sa faculté fabricatrice de choses réelles, la sculpture ne fait qu'accentuer son caractère de *technè* ; et Michel-Ange se trouve ici sur le même terrain que Léonard, qui souligne que l'œuvre peinte parle aux peuples de toutes les langues (contrairement à la poésie), qu'elle le fait immédiatement et sans dépendre d'exécutants (contrairement à la musique), qu'elle « porte avec soi sa lumière et son ombre » (contrairement à la sculpture), qu'elle est, dans chaque œuvre, unique et inimitable. On est là aux antipodes d'une esthétique animiste. Il est vrai que les sculpteurs confondent souvent, dans la dispute, la « réalité » de l'œuvre avec sa vérité mimétique, de même que les peintres disent fidélité de l'imitation là où ils n'entendent que l'universalité. Ces glissements sont faciles, rendus presque inévitables par la tradition scientiste du xv<sup>e</sup> siècle et par le poids des anecdotes pliniennes ; mais il ne faut pas se laisser tromper : la mimèsis n'est plus que la règle du jeu de l'art fabricant d'objets.

Ce jeu, bien entendu, doit être difficile. Dans tout le *paragone*, la difficulté est l'argument souverain, sans réplique<sup>140</sup>. Mais on peut la concevoir de plusieurs manières – purement intellectuelle, comme une affaire d'ingéniosité ou même de simple savoir (version libérale et humaniste), ou technique, comme une affaire d'adresse manuelle (version *virtuosa*) ou enfin comme une combinaison des deux, artifice habile et suggestif (version de Galilée).

La première de ces trois variantes prend souvent la forme de la thèse que celui qui connaît l'art le plus difficile connaît *a fortiori* les autres (pour les peintres : Léonard, Francisco de Hollanda, Lomazzo, *Idea*, ch.21 ; pour les sculpteurs : Cellini, avec l'exemple triomphal de Michel-Ange, grand peintre parce que grand sculpteur)<sup>141</sup> ; ou encore : le *disegno* étant père commun des trois arts, l'art le plus proche du *disegno* est comme la source des autres (pour la peinture : Francisco de Hollanda, Zuccaro ; pour la sculpture : Doni).

L'interprétation de la difficulté comme simplement manuelle n'a guère produit que l'argument de l'erreur irréparable (sur lequel voir *supra*, note 132). C'est la troisième version qui s'impose comme

« Je tiens pour ma part la peinture comme d'autant plus parfaite qu'elle se rapproche du relief [...]. J'avais donc coutume de considérer la sculpture comme la lanterne de la peinture. »

définitive : la vraie difficulté, celle qui décide du rang d'un art, est l'artifice.

Varchi connaissait l'idée, mais ne l'approuvait pas<sup>142</sup>. Raffaele Borghini la met en jeu, d'une manière assez frappante : Tribolo et Bronzino ayant écrit qu'un aveugle reconnaîtrait au toucher le sujet d'une sculpture, mais non d'un tableau, Borghini répliqua : faites toucher à un aveugle-né un paysage peint, dites-lui qu'on y trouve des montagnes et des villes : il restera frappé d'admiration devant un tel artifice et méprisera la sculpture.

En termes plus généraux, Galilée dira la même chose : l'imitation est d'autant plus admirable qu'elle emploie des moyens plus éloignés des propriétés réelles du modèle ; c'est pourquoi la peinture, qui crée elle-même son relief, son espace, sa lumière, est supérieure à la sculpture, qui emprunte tout à la matière et à la réalité naturelle<sup>143</sup>. – Sentence qui n'a rien de neuf : la prémisse majeure est presque exactement celle d'Eustratius, et la conclusion en est tirée par les mêmes voies que chez Léonard. Ce qui importe est le jugement sous-entendu ; la dignité d'un art se mesure aux problèmes qu'il pose à l'*ingegno* pratique. Si le même résultat était obtenu par des voies plus faciles ou mécaniques, la peinture serait sans noblesse<sup>144</sup>.

Très correctement du point de vue de l'aristotélisme, Barbaro soulignait qu'on avait tort d'invoquer dans le *paragone* les difficultés intellectuelles ou techniques et la fidélité de l'imitation ; l'art étant un *habitus mentis*, la seule question est de savoir quel *habitus* était plus excellent dans l'esprit de Michel-Ange, peinture ou sculpture ? La réponse va de soi : il n'y a au fond qu'un seul et même art, le *disegno*. Solution obligatoire, admise par presque tous, tantôt comme une évidence qu'il suffisait d'énoncer, tantôt avec des réticences dues à la vanité professionnelle de l'auteur respectif. Depuis Alberti, la peinture fait parfois valoir son droit d'aînesse comme fille du dessin, ce qui ne semble pas impliquer une manière « picturale » de juger les autres arts<sup>145</sup> – ni, bien entendu, un goût de la peinture linéaire et l'indifférence à la couleur. La tendance commune, surtout dans l'iconographie, est de souligner l'absolue égalité des « trois sœurs » qui sont les seuls enfants légitimes du *disegno*<sup>146</sup>.

L'exploitation du *paragone* pour la critique est en somme assez peu satisfaisante ; on ne peut pas mettre partout en rapport le critère théorique de la difficulté artificieuse avec le goût maniériste de la virtuosité, ni le sens de la « réalité » sculpturale avec un art épris de relief et de volume ; les concepts wölffliniens de pictural et plastique sont, face aux textes, en porte à faux.

Mais presque tous les principaux arguments versés de part et d'autres au débat confirment ou sous-entendent la conception aristotélicienne de l'art comme un produit de l'homme, qui demande à être jugé en fonction de sa genèse et de ses conditions propres ; en ce sens, il n'est pas sans intérêt que la plupart des voix, et des plus autorisées, penchent en fin de compte vers la solution léonardesque et galiléenne, et donnent la préférence à l'artifice ingénieux et difficile.

## 7. L'ART POUR LES ARTISTES

Le problème central à partir duquel tout s'ordonne et s'éclaire dans l'esthétique réelle des différents maîtres ou courants du xvi<sup>e</sup> siècle est : pour qui travaille-t-on ? Quel est le juge idéal que l'on a en vue ? Théoriquement, le choix est, en gros, entre « le vulgaire » et « les connaisseurs », – car il devient de plus en plus évident qu'il y a là deux publics et que ce qui flatte les yeux n'est pas forcément conforme aux plus strictes « exigences de l'art ». Mais le choix se différencie aussitôt : qui sont les *intendenti* ? les humanistes et honnêtes hommes, les seigneurs habitués au luxe, les amateurs qui se sont mis d'abord à l'école des artistes, les gens d'Église qui jugent « la fin », ou les artistes eux-mêmes ? Admettant, comme il est de règle assez générale, que certaines qualités de l'œuvre peuvent être appréciées par tous (la fidélité de l'imitation, par exemple) et d'autres non, il reste à savoir comment on fait le partage entre le domaine réservé aux *periti* et celui des profanes, et dans lequel des deux il vaut mieux, pour un artiste, d'exceller.

On pourrait montrer que ce questionnaire permet une assez bonne classification de toutes les positions prises par les critiques ou les théoriciens du Cinquecento sur tous les points controversés de l'esthétique et du goût, – y compris les problèmes de la beauté naturelle et artificielle, la grâce, l'expression, l'imitation, le rapport dessin-couleur, etc. Des écrits en apparence assez conventionnels et décousus deviennent souvent cohérents quand on les interroge sur le « public sous-entendu » de l'art et sur le respect qu'il convient de lui accorder.

Nous n'avons à essayer ici cette « réduction » que pour la théorie des arts visuels comme *technai*. Le problème est alors facile : il s'agit de savoir à qui peuvent s'adresser les qualités d'une *technè* qui paradoxalement serait libérale, c'est-à-dire fin en soi. Ses caractères essentiels selon Aristote (habitus intellectuel, méthode basée sur la *vera ratio*, contingence ou libre choix de la part du maître,

séparation des phases mentales et manuelles) excluent aussitôt de l'art tout ce qui correspond aux goûts de la foule ou à ses compétences critiques : la fidélité de l'imitation serait « mécanique », sans contingence ni *vera ratio* ; l'*éthos* et le *pathos* échappent au habitus et souvent même à la pré-« conception mentale » ; le grossier plaisir des yeux se dispense de méthode et n'exige de l'artiste que de la routine. Le vrai public auquel s'adresse une *technè* autotélique ne doit attendre ni utilité, ni plaisir ; contemplatif, il doit faire en esprit la navette entre l'*idea* ou le *conchetto* et l'œuvre, sur l'échelle de Jacob des *verae rationes* : c'est un public de connaisseurs.

À la limite, l'aristotélisme signifierait, dans ces conditions, que l'art ne concerne que les *periti* par excellence, c'est-à-dire les artistes eux-mêmes ; refusant l'« utilité » illibérale, il renonce à toutes les qualités que les consommateurs profanes auraient le droit d'apprécier et de juger en tant que simples consommateurs (ressemblance, *vaghezza*). Personne, bien entendu, ne va aussi loin, et on trouve toujours à l'art des « buts » extérieurs honorables au nom desquels il accepte de se faire juger ; les relations de l'artiste avec le public et les connaisseurs s'établissent sur une base de compromis. Mais dans le nouveau *Kunstbetrieb* du xvi<sup>e</sup> siècle – activité des collectionneurs et de leurs agents, publications d'histoire de l'art et d'inventaires de collections, musées plus ou moins publics, gravures de reproduction, *ciceroni* professionnels, association entre écrivains et artistes, naissance de la critique d'art – tout se passe comme si le consommateur d'art s'était mis résolument, une fois pour toutes, à l'école du producteur. Ainsi l'exige le paradoxe d'une *technè* fin en soi.

Le statut du connaisseur a une histoire assez longue. Pétrarque et Boccace distinguaient entre ceux qui savent apprécier l'art et ceux qui ne le savent pas<sup>147</sup>. Le critère était simple, déjà formulé par Quintilien (IX, 4) : *Docti rationem artis intelligunt, indocti voluptatem* ; il y a donc, et Boccace le sait, comme un devoir culturel d'aimer l'art, sans même s'attendre à une *voluptas* accrue ; on doit former son jugement dans le seul but d'avoir le jugement formé.

Cette conclusion était inévitable, mais un peu dure pour être acceptée d'un coup. Ainsi Castiglione soutient, d'après Aristote<sup>148</sup>, que l'honnête homme doit connaître le dessin pour apprécier l'architecture, le mobilier, etc., mais surtout, souligne-t-il, la beauté humaine. Des anecdotes sur Apelle et Zeuxis viennent chez lui confirmer ce point. Ainsi le *cortegiano* docile qui se laisse instruire par l'artiste aura du moins l'avantage de pouvoir mieux aimer les femmes. Tant que beauté artistique et beauté naturelle passent pour

« Les gens  
compétents  
comprennent [l'art  
de la composition],  
et les incompetents  
en éprouvent du  
plaisir »

être du même ordre, de sorte que le connaisseur d'art sera aussi amateur des beautés du monde vivant, le snobisme est encore tenu en échec – mais l'aristotélisme aussi : car l'art n'apparaît pas comme exécution d'un concept, mais comme double de la nature.

Cependant, chez d'autres auteurs, l'opposition exclusive entre *arte* et *vaghezza* devient presque un dogme, qui implique une différence essentielle entre la valeur artistique et la beauté sensible immédiate. Léonard en imprègne son éthique : plaire aux ignorants par la démagogie de la couleur pure, et refuser de les choquer par le ton triste des ombres qui donnent le relief, est une attitude basement « cupide ». Seuls les critiques vénitiens (Dolce) et ceux de la Contre-Réforme (Gilio), alliés sur ce point comme sur tant d'autres, défendent l'identité de l'intérêt naturel et artistique, et les droits d'un public qui ne serait pas formé de connaisseurs spécialisés<sup>149</sup>.

C'étaient de vaines résistances. Ceux qui écrivent sur l'art, professionnels ou non, ne peuvent plus se contenter de dire, comme Alberti, que le goût s'acquiert difficilement<sup>150</sup>; ils savent désormais qu'il y a deux goûts, celui de la beauté naturelle et celui de l'art, et ils ont presque toujours pour but de rapprocher artistes et amateurs par l'interpénétration de leurs cultures respectives. Des artistes comme Vasari proclament l'intention de former des connaisseurs capables de bien juger les œuvres et de distinguer les *maniere* (c'est-à-dire, dans ce cas, les techniques)<sup>151</sup>, – intention si courante que Doni la prête, contre l'évidence, aux traités perdus de Bramante<sup>152</sup>. Les maîtres qui publient des écrits s'adressent soit directement aux clients cultivés (Cellini, qui va toujours droit au but, commence son manuel d'orfèvrerie par une histoire des grands mécènes, à l'intention des Médicis), soit à leurs « *comprofessori* », avec l'idée de les mettre au diapason des amateurs : d'où les chapitres d'histoire de l'art ou d'iconographie, à peu près inconcevables dans un traité antérieur au XVI<sup>e</sup> siècle, et tout à fait naturels depuis 1550. Le type d'un tel livre est le *Trattato* de Lomazzo ; mais le modeste Armenini, qui écrit *De' veri precetti* tout comme un moine Théophraste, précise dans le sous-titre et dans sa conclusion qu'il s'adresse aussi aux amateurs. Même le traité d'iconographie mythologique de Jacopo Zucchi se prétend rédigé pour les *amorevolissimi della professione*<sup>153</sup>, et Paleotti, pour son iconographie sacrée, compte expressément sur les *patroni* plutôt que sur les artistes comme lecteurs<sup>154</sup>. Inversement, si les amateurs prennent la parole, ils excusent et justifient longuement leur liberté, et ont soin de s'informer aux sources : Raffaele Borghini a consulté, outre la littérature imprimée, les

« les plus grands amateurs de la profession »

manuscrits des artistes Ammannati, Buontalenti, Alessandro Allori. Et l'art moderne n'a pas seulement ses historiens, mais, avec Giovanni Norchiati, son philologue<sup>155</sup>. Artistes et amateurs acquièrent lentement une plateforme culturelle commune, et il serait difficile de dire quelle partie y a le plus apporté. Au terme de l'évolution, on trouve un Mancini, connaisseur qui écrit pour former des connaisseurs, donne des préceptes sur l'installation des collections d'art, prescrit des règles d'honnêteté pour le commerce des œuvres, mais fait aussi l'histoire des artistes et de son temps ou du proche passé, et possède parfaitement la double culture des artistes et de leurs clients.

Ce nouvel état des choses commande plusieurs phénomènes significatifs qui influent sur le statut social et idéal des beaux-arts : 1° la fréquente collaboration entre un artiste et un lettré ; 2° le respect souvent presque religieux pour le vrai *perito* ; 3° la prétention des artistes d'être les seuls *periti* ; 4° l'empressement des amateurs, nobles ou non, à mettre la main à la pâte, afin de pouvoir parler en connaissance de cause.

1° L'opinion publique, si importante en matière d'art au Quattrocento, cesse lentement de compter, dépassée comme elle est d'ailleurs par un art qui ne lui fait guère de concessions<sup>156</sup>. On puise docilement ses jugements chez les lettrés devenus porte-parole de « leurs » artistes, – des couples comme L'Arétin–Titien, Vasari–Borghini, Alessandro Lamo–Bern[adino] Campi sont devenus une sorte d'institution, que l'on peut faire remonter à l'amitié de Raphaël avec Castiglione ou Bembo, et qui aboutit à une relation comme celle d'Agucchi avec Annibal Carrache. Amitiés souvent réelles, comme entre égaux ; nous sommes loin de l'époque où Equicola pouvait invoquer, contre la prétention libérale des artistes, le fait qu'ils étaient pour la plupart illettrés<sup>157</sup>. Depuis la fin de l'époque maniériste, un connaisseur cultivé et sûr de ses goûts peut avoir une réelle influence sur les artistes ; Mahon l'a montré pour le cas Agucchi–Guerchin.

Les maîtres savent leur dette à leurs glorificateurs littéraires ; les épîtres ou les pièces en vers sur (ou contre) les œuvres nouvelles, les hommages imprimés, toutes les formes de publicité écrites sont tenus pour des événements capitaux<sup>158</sup>, on envie les Dossi de figurer, parce qu'ils sont Ferrarais, dans l'*Orlando furioso* (Dolce, Vasari) : L'Arétin, toujours prêt à vendre la mèche, et sachant d'ailleurs que chez lui cela ne tire pas à conséquence, écrit au moment d'une brouille avec Titien : « *ognuno sa il quanto è salito in suso la sua virtù per mio mezo*<sup>159</sup>. » Le lettré était souvent à la fois l'agent publi-

« chacun sait à quel point sa vertu a grandi par mon intermédiaire »

citaine, le conseiller artistique et l'inventeur des programmes décoratifs de son ami peintre ; et c'est dans cette dernière fonction, sans doute, qu'il se sentait le plus à l'aise<sup>160</sup>.

2° Les connaisseurs deviennent une sorte d'initiés. Il est significatif que le nom de *galant'uomini*, sous lequel les désignait Giovo, tombe en désuétude<sup>161</sup> : *periti* et *intendenti* indiquent mieux le spécialiste. Ils avaient leurs tics quasi-professionnels : juger les œuvres à l'aide de miroirs, examiner la « manière » des chevelures<sup>162</sup> ; peut-être avaient-ils aussi une morale à eux<sup>163</sup>. Les écrivains timides, un Francesco Bocchi par exemple, n'émettent guère de jugement sans s'abriter derrière l'opinion des connaisseurs ; un Aretino par contre se vante à tout pas d'être connaisseur lui-même et tenu pour tel par les artistes, qui font tous grand cas de ses conseils et jugements (ceux qu'il donne par écrit, à Tiziano Minio entre autres, ne méritent certainement pas cette estime). Les visiteurs des villes d'art se renseignent en préalable sur ce qu'il faut avoir vu et craignent, dès 1550, d'être pris pour de vulgaires touristes<sup>164</sup>. Puisqu'il est admis que les bons juges aperçoivent et apprécient des qualités qui échappent aux autres<sup>165</sup>, on répète souvent, dans l'éloge d'une œuvre, la formule que chacun l'estimera selon sa compétence, et que les meilleurs connaisseurs l'apprécieront le plus : cliché banal au temps de Zuccaro, mais qui aurait choqué Alberti. Quand Agucchi conseille aux Seigneurs de prendre des conseillers pour leurs achats ou commandes artistiques, il confirme à la fois la fin de l'hédonisme et la constitution d'une nouvelle caste de connaisseurs.

Le fossé entre cette caste et les profanes est parfois élargi jusqu'à l'absurde ; on fait semblant de croire que les clients grossiers sont incapables d'identifier des objets trop « bien » représentés<sup>166</sup>. L'art du connaisseur est un don du Ciel, inné, inenseignant comme celui de l'artiste<sup>167</sup> ; d'où une autre formule d'éloge d'une œuvre : personne n'a assez d'esprit et de ressources intellectuelles pour l'admirer dignement<sup>168</sup>.

3° Cette exagération des qualités requises du connaisseur conduit à l'idée que les artistes sont les seuls critiques compétents. Idée dangereuse, en ce sens qu'elle fait ressortir l'absurdité de l'exercice d'un art ainsi compris ; mais elle est dans la ligne de l'aristotélisme, et d'ailleurs non sans précédents classiques<sup>169</sup>. L'anecdote plinienne des garçons d'Apelle riant des jugements d'Alexandre<sup>170</sup> est reprise, entre autres, par Vasari (VII, 202) et par Doni, en plusieurs endroits (*Disegno*) ; on renvoie aussi à Pline le Jeune (I, 1) : « *de pictore, sculptore et fictore, nisi artifex, judicare non potest* ». Ces autorités permettent déjà à Léonard de briguer uniquement l'approbation des « meilleurs

« pour juger un peintre, un graveur, un sculpteur, il faut être artiste. »

« resplendissent les multiples vertus d'un art raffiné, que seuls les artistes qui n'appartiennent pas à la plèbe peuvent comprendre »

« Oui, comme Seigneur, et non comme artiste »

peintres », à un Giovio d'écrire sans crainte que dans les œuvres de Titien « *multiplices delicatae artis virtutes elucent, quas soli prope, nec plebeii quidem artifices, intelligant*<sup>171</sup> », ou à Cellini de répondre au grand-duc Cosme, qui se prétend connaisseur : « *Si, come Signore, e non come artista*<sup>172</sup>. » Dolce constate comme un fait que les artistes rient souvent des lettrés qui se veulent critiques<sup>173</sup> ; Lomazzo, dans les *Rime*, refuse aux non-professionnels jusqu'au droit d'écrire une histoire de l'art<sup>174</sup>.

Rien d'étonnant à ce que certains amateurs tenaient à défendre leurs droits et leur plaisir. Ils répétaient que plusieurs qualités essentielles et constitutives de l'œuvre d'art peuvent être jugées par tout homme doué de bon sens et de bons yeux, alors même que d'autres qualités pourraient être réservées au jugement de l'expert<sup>175</sup>. Le débat traduit manifestement la lutte, ouverte depuis la fin du xv<sup>e</sup> siècle, entre l'artiste et le client aux « conseils » envahissants<sup>176</sup> ; et il est aisé de voir que tous ceux qui prenaient le parti du client se plaçaient à mesure dans le camp anti-aristotélien, naturaliste, hédoniste ou didacticiste.

4° Ne restait à l'amateur que la ressource de devenir un peu artiste lui-même. Castiglione ne recommande pas encore le dilettantisme, pour la bonne raison qu'il fait coïncider beauté artistique et naturelle ; il est donc inutile de savoir faire pour savoir juger. Mais dans la deuxième moitié du Cinquecento, on considère que le connaisseur doit être capable d'apprécier techniquement un raccourci, une mise en perspective, l'anatomie d'un nu ; alors les dilettantes envahissaient, à côté des jeunes peintres, la chapelle Brancacci pour copier les fameuses fresques<sup>177</sup>. Dans les maisons régnaient, notamment chez les Médicis, les enfants apprennent le dessin ; les arts mineurs conquièrent les cours d'Europe.

Tout cela ne doit pas être mis sur le compte exclusif d'une conception aristotélienne. « Amateur » vient d'aimer, et les disciples non-professionnels des artistes pouvaient se réclamer parfois de la sentence ficinienne « *Amor est magister artium et gubernator*<sup>178</sup> ». Il y a connaisseurs de type hédoniste ou platonicien comme il y a connaisseurs académiques chercheurs des *verae rationes* ; les deux esthétiques concourent. Mais le paradoxe social de l'art qui n'a que le but avoué de fournir aux artistes des objets de critique réciproque est trop lié au paradoxe théorique de la *technè* libérale pour qu'on accorde à la magie du naturaliste plus qu'un rôle d'adjuvant accidentel dans la naissance du snobisme.

« Amour est le maître et le guide des arts »

## Notes

1. Arnold Hauser, *The Social History of Art*, Londres, Routledge et K. Paul, 1951, 2 vol., I, p. 380 *sqq.*, décrit rapidement la situation de l'artiste maniériste, libéré des corporations et d'autres liens sociaux plus subtils, conscient de l'autonomie et donc de l'inutilité de l'art, et pressé de fuir cette liberté qui le met en question : d'où les académies et le service des princes ou de la Contre-Réforme. Malgré quelques réserves, par exemple sur l'identification globale maniériste-Contre-Réforme, ou sur la déduction de l'esthétique de Bruno, ce tableau peut valoir comme une première approximation. Mohammed Rassem, *Gesellschaft und bildende Kunst*, Berlin, W. de Gruyter & Co, 1960, a correctement vu le conflit entre idéologie et esthétique, mais il l'a étendu bien au-delà du maniérisme, et l'explique par l'attitude ambiguë des classes dominantes envers l'artiste-artisan à leur service. On objectera facilement que la dépendance directe des artistes d'une couche de patrons haut placés est compatible aussi avec l'esthétique de type magique, où le conflit n'existe pas sous cette forme ; et que d'autre part la production pour le client inconnu – le marché – s'accompagne régulièrement d'une idéologie anti-artisanale (en gros, celle du « bohémien ») qui n'est pas moins en contradiction avec les critères formels ou poétiques acceptés. Le conflit, dans la mesure où il est une constante de l'histoire, est fondé sur l'attitude du producteur d'art, avant d'être particularisé dans tel ou tel sens par le contact ou le heurt avec la mentalité du consommateur.

2. On ne possède pas pour le xvi<sup>e</sup> siècle italien l'équivalent du livre de Wackernagel, *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance*, Leipzig, Seemann, 1938, qui montre l'augmentation du nombre des artistes dès le xv<sup>e</sup> et au début du xvi<sup>e</sup> siècle (voir p. 306 *sq.*).

3. Démarches pour les peintres génois, par Girolamo Paggi, 1590 ; pour les Bolognais par Lodovico Carracci, 1598. L'affranchissement peut être accordé aux seuls membres des Académies du dessin : Florence, 1571 ; à Rome, en 1596, les académiciens sont déclarés légalement supérieurs aux membres des « compagnies ».

4. Il Filarete, *Tractat über die Baukunst*, éd. Albert Ilg et Wolfgang von Oettingen, Vienne, Graeser, (Quellenschriften zur Kunstgeschichte. Neue Folge, Bd 3), 1890, p. 19 *sq.* (dédicace à Francesco Sforza) : *architecto o vogliamo dire ingegneri...* [« architecte... je veux dire : ingénieur »].

5. Voir par exemple la sentence de Paul III, en 1539, déboutant les tailleurs de pierre de leur réclamation contre Pierantonio da Sangallo. Sur le conflit entre architectes et maîtres-maçons, voir par exemple Vincenzo Scamozzi, *L'Idée dell'architettura universale*, Venise, impr. Giorgio Valentino, 1615, I, 3, p. 12, et, plus ou moins ouvertement, I, 13, p. 44 ; I, 16, p. 53 ; I, 27, p. 81 *sqq.*, etc. Seul un amateur comme Alvise Cornaro, assez dédaigneux du pédantisme vitruvien, professe un respect réel pour le savoir et l'expérience des maîtres maçons (*Trattato di architettura*, publié par Giuseppe Fiocco, « Alvise Cornaro e i suoi trattati sull'architettura », *Atti dell'Accad. Naz. dei Lincei*, 349, 1952, Cl. di sc. mor., série 8, vol IV, p. 195-222). On sait que le problème des relations entre théorie et pratique s'est toujours posé avec une particulière acuité à propos du statut de l'architecte.

6. Raffaele Soprani et C.G. Ratti, *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi*, 2<sup>e</sup> éd., 2 vol., Gênes, impr. Casamara, 1768-1769, I, p.125 *sq.* Girolamo Paggi lut devant le Sénat de Gênes un factum de son frère Giovan Battista sur la noblesse et la libéralité de son art ; il obtint gain de cause et les peintres furent séparés des doreurs. L'initiative protectionniste des consuls avait d'ailleurs l'appui de beaucoup de peintres locaux, étouffés par la concurrence. Le livret de Paggi fut imprimé (voir la réimpression dans Giovanni Gaetano Bottari et Stefano Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Milan, G. Silvestri, 1822-1825, t. VI, p. 60-97) ; Rubens le chercha en 1613 à la demande d'un Anversois, patricien empêché par la guilde d'exercer la peinture.

7. Vasari est prompt à s'indigner ; voir les citations dans Julius von Schlosser, *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Vienne, A. Schroll, 1924, p. 290 (en italien : Julius Schlosser-Magnino, *La Letteratura artistica...*, éd. complétée par O. Kurz, Florence, Nuova Italia, 1956, p...). On connaît l'insistance de Michel-Ange sur ces deux points décisifs : qu'il était de sang noble et qu'il n'avait jamais tenu boutique. Gilio da Fabriano (*Due dialoghi*, Camerino, 1564 ; édité par Paola Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, Bari, Laterza, 1960-1962, t. II. Gilio, Paleotti, Aldrovandi, 1961, voir p. 11), sans doute impressionné par l'avalanche des jeunes après 1550, explique le déclin de l'art par le fait qu'on l'exerce sans avoir reçu d'éducation noble et libérale.

8. Chez Pino (*Dialogo di pittura*, édité par P. Barocchi, *Trattati d'arte...*, I. Varchi, Pino, Dolce, Danti, Sorte, Bari, Laterza, 1960-1962, p. 119 *sq.*),

le Florentin Fabio reproche aux Vénitiens d'accepter toutes les commandes et même de peindre des meubles ; la réponse du Vénitien est plutôt gênée : il faut bien gagner sa vie, les arts manquent de patrons éclairés... L'auteur étant lui-même un peintre de Venise, il faut comprendre ce passage comme une des exhortations traditionnelles au client, invité à prendre exemple de la ville rivale ; il y a des traits analogues, sans doute mieux justifiés, chez Francisco de Hollanda et chez Dürer.

9. Ainsi les peintres de Rome étaient organisés en 1478 avec les enlumineurs, brodeurs, doreurs et chasubliers ; voir le statut de la confrérie dans Melchiorre Missirini, *Memorie per servire alla storia della romana Accademia di San Luca*, Rome, Nella Stamperia de Romanis, 1823, p. 5-8. Le voisinage des peintres avec les doreurs était si fréquent et naturel qu'on vit en 1519 trois peintres de Vicence reconnaître formellement comme peintre un maître cadreur et doreur, car *ubi operatur panellus vocatur et appellatur pictura* [« là où on le travaille, le panneau est nommé et appelé peinture »] ; s'il y avait une confrérie (*Scuola*) des peintres à Vicence, dit l'un des témoins, on y admettrait cet artisan. (Il s'agissait, en l'occurrence, de lui obtenir par cette attestation une franchise de douane pour les miroirs vénitiens qu'il importait pour les encadrer. Voir Giangiorgio Zorzi, « Una curiosa controversia fra la compagnia dei merciai di Vicenza e un pittore da Bassano », *Nuovo archivio veneto*, N. S. XV, 1915, 2, p. 262-265).

10. Benvenuto Cellini, *Vita di Benvenuto Cellini*, éd. Orazio Bacci, Florence, G. C. Sansoni, 1901, p. 93, 247, etc. : protestation contre ces exigences, refus d'exécuter la fameuse salière d'après « l'invention » d'autrui ; à en croire Cellini, on aurait un jour préféré un de ses projets à un dessin de Michel-Ange. Du même ordre est son insistance sur son talent naturel de sculpteur ; ce sont les circonstances qui l'ont transformé quelquefois en médailleur ou orfèvre. Pourtant la situation des orfèvres restait privilégiée (voir *infra*, note 56). Francia signait *aurifex*, même sur ses peintures.

11. Il faut naturellement excepter les académies vitruviennes (cercle de Trissino à Vicence, académie romaine de 1542 avec le cardinal Marcello Cervini, Bernardo Maffei, Claudio Tolomei, etc.) où les architectes ne figuraient que comme une sorte de conseillers techniques des philologues.

12. Frederick Antal, *Florentine painting and its social background*, Londres, Kegan Paul, 1947, p. 278-279. – Les peintres ne furent au début (depuis 1327) que *sottoposti dell'arte*, sujets et non membres pleins,

– situation qui dura jusqu'en 1382. Le droit de réunion dans une confrérie religieuse et nullement syndicale ne fut obtenu par eux qu'en 1339 ou 1349.

13. Sur l'enseignement académique, voir Leonardo Olschki, *Geschichte der neußsprachlichen wissenschaftlichen Literatur*, t. II, *Bildung und Wissenschaft im Zeitalter der Renaissance in Italien*, Leipzig/Florence, Olschki, 1922, p. 187-194, et « L'Accademia fiorentina del Disegno », *Nuova Antologia*, déc. 1926, p. 470-479.

14. Sa politique culturelle, aussi bien artistique que scientifique et littéraire, fut sur plus d'un point le modèle, non dépassé, des cours du x<sup>vii</sup><sup>e</sup> siècle, et notamment de la France.

15. Sur l'origine et le fonctionnement de cette académie, voir aussi le *Carteggio artistico inedito* de Vincenzo Borghini (éd. Antonio Lorenzoni, Florence, B. Seeber, 1912), la correspondance de Vasari et divers documents publiés par Giovanni Gaye (*Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV-XV-XVI*, Florence, G. Molini, 1839-1840) et par Bottari et Ticozzi (*Raccolta... op. cit.*). Je n'ai pas pu voir N. Pevsner, *Academies of Art. Past and Present*, Cambridge, Cambridge University Press, 1940.

16. Outre M. Missirini, *op. cit.*, voir Romano Alberti, *Origine et progresso dell'Accademia del disegno, dei pittori, scultori e architetti di Roma*, Pavie, Bartoli, 1604 ; et Werner Körte, *Der Palazzo Zuccari in Rom : sein Freskenschmuck und sein Geschichte* (Forschungen der Bibliotheca Hertziana, bd XIII), Leipzig, H. Keller, 1927.

17. Le manuscrit de la bibliothèque Ambrosienne H 71 inf. (4) de Milan contient trois statuts d'académies bolonaises, mais le texte est rempli d'erreurs matérielles déconcertantes.

18. André Chastel, « Vasari et la légende médiévale : "L'École du jardin de Saint-Marc" », dans *Studi Vasariani. Atti del Convegno internazionale per il IV centenario della prima edizione delle « Vite » del Vasari*, Florence, Sansoni, 1952, p. 158-167 ; et *id.*, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, PUF, 1959, p. 19-25.

19. Sur l'atelier de Squarcione, voir Bernardino Scardeone, *De Antiquitate urbis Patavii et claris civibus Patavinis libri tres...*, Bâle, apud N. Episcopium junioem, 1560. Le peintre y est appelé *pictorum gymnasiarcha singularis*. [« professeur d'arts libéraux particulier des peintres »].

20. Cesare Ripa, auteur d'un des manuels de symbolique les plus répandus parmi les artistes, était membre de l'académie des *Intronati* de Sienne, avec Scipione et Girolamo Bargagli, deux autorités en matière d'*imprese*. Voir Erna Mandowsky, *Untersuchungen zur Iconologie des Cesare Ripa*, thèse, Hambourg, Proctor, 1934.
21. « *Quasi un semanario* [« tel un vrai séminaire »] » a dit Vasari (*Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, éd. Gaetano Milanesi, Florence, G. C. Sansoni, 1878-1885, t. VII, p. 517) de l'atelier de Sansovino. On connaît la gravure d'Agostino Veneziano montrant l'atelier de Bandinelli.
22. Pratique interdite aux membres de l'Académie de Rome par les statuts de 1596 et de 1617 (M. Missirini, *op. cit.*, p. 70). Des moulages et reproductions réduites de sculptures se trouvaient dans tous les ateliers et faisaient l'objet d'un commerce prospère ; Julius von Schlosser, « Aus der Bildnerwerkstatt der Renaissance. Fragmente zur Geschichte der Renaissanceplastik », *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, Vienne, XXXI (1913), p. 67-135.
23. James Ackermann, « Architectural practice in the italian Renaissance », *Journal of the Society of architectural Historians*, XIII (1954), n° 3.
24. On sait que Léonard et Michel-Ange sentaient tous les deux le besoin de se perfectionner dans cette langue.
25. C'est parmi les architectes, plus ou moins vitruviens et archéologues, qu'on trouve un humaniste érudit comme fra Giocondo, plusieurs bons connaisseurs de l'Antiquité, d'excellents vulgarisateurs. L'intérêt des cercles cultivés pour l'architecture et pour les architectes est naturellement plus fort en Vénétie ; c'est là qu'on prit au sérieux le pythagorisme architectural, depuis l'auteur anonyme du cahier publié par I. Henszlmann (« Ein italienisches Künstleralbum des XVI<sup>ten</sup> Jahrhunderts », *Jahrbücher für Kunstwissenschaft* (A. von Zahn), II (1869), p. 128-141) à Francesco Giorgi et à Palladio (Rudolf Wittkower, *Architectural principles in the age of humanism*, Londres, Warburg Institute, (Studies of the Warburg Institute, 19), 1949) ; c'est là que Fra Giocondo eut son meilleur public, que Serlio fit amitié avec L'Arétin, que le patriarche d'Aquilée commenta Vitruve. Architecture, érudition et bonne société restèrent liées dans cette province pendant tout le XVI<sup>e</sup> siècle, jusqu'à Scamozzi.
26. L'instruction littéraire et humaniste n'était pas prévue.
27. C'est notamment la thèse d'Edgar Zilsel, « The sociological roots of science », *American Journal of Sociology*, XLVII (1941-1942), p. 544-562.
28. Vasari, éd. cit., t. I, p. 170, et Bernardino Campi, dans le bref *Parer sopra la pittura* annexé au *Discorso intorno alla scoltura et pittura* d'Alessandro Lamo (Crémone, chez Christoforo Draconi, 1584), indiquent de manière concordante ces trois premières étapes.
29. Carnets de Léonard de Vinci, BnF, Ms 2038, 17v ; éd. Richter (Jean Paul Richter, *Scritti letterari di Leonardo da Vinci...*, Londres, S. Low, Marston, Searle and Rivington, 1883) n° 483 : « *Il giovane debe prima imparare prospettiva, poi le misure d'ogni cosa, poi di mano di bon maestro, per suefarsi a bone membra, poi di natura per confermarsi le ragioni delle cose imparate, poi vedere un tempo l'opere di mano di diversi maestri, poi fare abito al mettere in pratica e operare l'arte* ». [« Le jeune homme doit d'abord apprendre la perspective, ensuite les proportions de toutes les choses ; ensuite il travaillera d'après un bon maître, pour s'habituer aux belles formes ; ensuite d'après nature, pour s'imprégner des principes appris ; puis il étudiera quelque temps les œuvres de divers maîtres ; et enfin il apprendra à exercer et à appliquer lui-même l'art »].
30. Vincenzo Danti, *Trattato delle perfette proporzioni*, fin du L. I (Paola Barocchi, *Trattati d'arte...*, éd. cit., t. I, p. 268).
31. Fragment de discours sur l'enseignement du dessin, dans Benvenuto Cellini, *Opere*, éd. G. P. Carpani, Milan, Società tipografica de' classici italiani, 1806-1811, 3 vol., t. III, p. 219-229. Le précepte lui-même est très proche de la doctrine organiciste de Danti.
32. Giovanni Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura*, Ravenne, Francesco Tebaldini, 1587, p. 63.
33. Le conseil de Léonard, d'étudier « divers maîtres », ne pouvait se justifier que dans l'hypothèse, conforme à sa doctrine maintes fois exposée, que l'éclectisme conduisait à l'universalité.
34. *Della maggioranza delle arti*, éd. P. Barocchi, *Trattati d'arte...*, éd. cit., t. I, p. 30-31. La discussion très intéressante entre Bessarion et Georges de Trébizonde a été imprimée comme l. VI de Bessarion,

*In calumniatorem Platonis* ([1503], Venise, hérit. Aldo Manuzio, Andrea Torresano, 1516).

35. Varchi ne songe pas un instant que dans l'opposition *natura-ars* accusée par le vers cité d'Horace, *ars* puisse signifier l'automatisme des règles. La position de Bessarion ne peut être rattachée à l'« art » horacien que si cet « art » implique des choix délibérés.

36. Pour Danti, *Trattato...*, éd. cit., la libre expression du talent inculte ne produit qu'une sorte de *pratica* de l'instinct, sans certitude et sans perfection. Les Vénitiens, Pino et Dolce, sont naturellement de l'avis contraire. Voir la note de Paola Barocchi à Danti (*Trattati d'arte...*, éd. cit., n. 1 de la p. 268), avec les références qu'elle indique.

37. Cette constatation conduit à (ou repose sur) la thèse qu'il n'y a pas d'idéal unique et absolu de beauté et de valeur artistique. L'aristotélisme eut beaucoup de mal à admettre cette vérité.

38. *Vite*, éd. cit., t. IV, p. 378 sq.

39. Giovanni Paolo Lomazzo, *Idea del Tempio della Pittura*, Milan, Paolo Gottardo Da Ponte, 1590, chap. II, *passim* ; voir *Id.*, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura, diviso in sette libri*, Milan, Paolo Gottardo Da Ponte, 1584, p. 437.

40. G. P. Lomazzo, *Idea...*, *op. cit.*, chap. XVII, *in fine*. L'indignation du Guerchin devant cette monstrueuse erreur prouve qu'au xv<sup>e</sup> siècle l'esthétique magique avait fait un pas au-delà de Lomazzo.

41. Eugenio Garin, *L'Educazione in Europa, 1400-1600*, Bari, Laterza, 1957, p. 310.

42. Reste donc en dehors, notamment, la question de la « dignité » sociale proprement dite, qui intéressait déjà le vieux Cennini (Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, éd. Daniel V. Thompson Jr., New Haven, Yale University Press, 1932, p. 87 : *E sappi chellavorare in tavola è proprio da gientile huomo*) [« Sache que peindre sur panneau est vraiment un travail de gentilhomme »], et que depuis Alberti on prouve par les anecdotes pliniennes sur les prix des chefs-d'œuvre et sur les honneurs accordés par les rois aux artistes. À cet aspect de la revendication libérale correspond un point d'honneur de plus en plus chatouilleux. Les demeures des *virtuosi* arrivés, Leoni, Vasari, Zuccari, – et déjà la « maison d'Onitoo » rêvée par Filarete –, proclamaient haut la gloire de la profession. Même un peintre modeste comme Bernardino India de Verone s'aménagea un *museo* assez prétentieux (voir Cristoforo Sorte, *Osservazioni*

*nella pittura*, Venise, Rampazetto, 1594 ; éd.

P. Barrochi, *Trattati d'arte...*, éd. cit., t. 1, p. 278 ; quelques-unes de ces maisons sont décrites par Walter Bombe, « Giorgio Vasaris Häuser in Florenz und Arezzo und andere ital. Künstlerhäuser der Renaissance », *Belvedere*, XIII, 1928, p. 58-62). L'attitude des artistes face à l'argent est ambiguë et compliquée ; souvent on ne nommait ses prix qu'avec circonlocutions et hésitations (« *parendomi cosa tropo mecanica* » [« me paraissant chose trop mécanique »], écrit Zuccaro en 1593 ; voir Michelangelo Gualandi, *Nuova raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, 3 vol., Bologne, 1844-1856, I, p. 379) ; d'autre part il y a « honneur » à être bien payé, « honte » à recevoir peu. Le faste était en règle générale, pour un artiste du xv<sup>e</sup> siècle, l'équivalent psychologique du scandale et de l'excentricité des artistes de l'ère bourgeoise.

43. [G. Baldi], *La Disputa delle arti nel Quattrocento*, textes choisis et commentés par E. Garin, Florence, Vallecchi, 1947 ; voir aussi Lynn Thorndike, *Science and Thought in the Fifteenth Century*, New York, Columbia University Press, 1929, p. 24-58. Garin note que le critère de la certitude, proposé d'abord par Averroès, sera considéré comme décisif par Galilée.

44. On identifiait ainsi peinture et perspective, et arguait ensuite que la perspective, application de la géométrie à la vue, avait autant ou plus de « dignité » que la musique, admise dans le quadrivium comme application de l'arithmétique à l'ouïe. Voir R. Klein, « Pomponius Gauricus on perspective », *The Art Bulletin*, vol. 43, 1961, p. 211-230. Quand Léonard appelle la peinture « semi-mathématique » (Cod. Urb. 1270, f<sup>o</sup> 19<sup>o</sup>-v<sup>o</sup> ; Leonardo da Vinci, *Treatise on painting*, éd. A. Ph. McMahon, Princeton, Princeton University Press, 1956, n<sup>o</sup> 19) et quand après plus d'un siècle Giulio Mancini l'appelle encore *matematiche medie*, ils veulent dire par là qu'elle est une science mathématique appliquée.

45. Les deux lieux communs, le mot de Simonide « la peinture est une poésie muette, la poésie une peinture parlante », et celui d'Horace, « *ut pictura poesis* », eurent une diffusion énorme et des applications étendues, en théorie comme en pratique. Voir Rensselaer W. Lee, « “Ut pictura poesis” : the Humanistic Theory of Painting », *The Art Bulletin*, XXII, 1940, p. 197-269. Le *paragone* peinture-poésie chez Léonard comme chez Comanini, l'imitation de la rhétorique (John R. Spencer, « Ut rhetorica pictura », *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, XX, 1957, p. 26-44, à propos d'Alberti), la critique d'art formulée en terme de poésie (Gauricus), la critique littéraire en termes d'art (par exemple L'Arétin, lettre

à D. Luis de Avila y Zuñiga, août 1551, voir Pietro Aretino, *Lettere sull'arte*, éd. F. Pertile, C. Cordié et E. Camesasca, Milan, Edizioni del Milione, 1957-1960, t. II, p. 370), la comparaison entre un artiste et un poète (Dante - Michel-Ange), les illustrations de poèmes par des tableaux, la vogue maniériste des cycles picturaux à programme et des allégories, les emblèmes et leur théorie, etc., devraient être mentionnés ou discutés à propos de cet inépuisable sujet.

46. Voir *infra*, p. 205 et le §4.

47. Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berne, A. Francke, 1948, p. 532.

48. En exceptant quelques anecdotes sans portée, sur l'avantage du dessin dans l'art de la guerre, etc. L'affirmation que le dessin est source de l'écriture et de tous les arts n'a qu'un lien très lâche avec son contexte habituel, la preuve de l'« utilité de la peinture » ; voir *infra*, p. 96.

49. Dans l'*Amorosa visione* de Boccace, chap. 4, Giotto figure parmi les sages et les philosophes peints dans la salle des Sept Sciences. Filippo Villani, dans un texte célèbre, le cite comme une des gloires de Florence. Giovanni Gherardi da Prato (*Filomena*) admet au Parnasse un groupe d'artistes à côté des poètes et des érudits. Plus encore qu'à une extension formelle du cycle des sept arts libéraux, ces textes font songer à une première ébauche de notre idée des « beaux-arts ». Voir *infra*, § 5.

50. Seul l'architecte prétendait, selon Vitruve, au rang d'un savant universel ; mais le texte vitruvien fut aussitôt appliqué par Ghiberti aux autres artistes. On exploite Pline pour prouver tant bien que mal la culture scientifique des maîtres anciens : selon Ghiberti, les « lignes subtiles » qui servaient à Protogène et Apelle comme cartes de visite ne pouvaient être que des problèmes de perspective (interprétation reposant peut-être sur le tracé léger des constructions auxiliaires). Les passages plutôt obscurs de Pline sur le raccourci de Parrhasios (XXXV, 68) et sur les diminutions perspectives chez Asclépiodore (XXXV, 80) furent parmi les plus souvent cités. Seul l'éloge du savant Pamphile appuyait vraiment et directement les prétentions des maîtres de l'art-science ; la fortune de ces quelques lignes de Pline fut, pendant deux siècles, à la mesure de leur utilité.

51. Publiée par P. Kirn, « Friedrich der Weise und Jacopo de' Barbari », *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, XLVI, 1925, p. 130-134.

52. *Loc. cit.* : ... è una natura exanimata, la quale crea visibile quello, che la natura crea palpabile e visibile. [« c'est une nature inanimée, laquelle crée dans l'ordre du visible ce que la nature crée palpable et visible »]

53. Cod. Urb. 1270, 19 r<sup>o</sup>-v<sup>o</sup> ; éd. cit., n<sup>o</sup> 19. Léonard accepte toujours le biphasisme aristotélécien : la peinture est *cosa mentale* [« une chose de l'esprit »] avant d'être œuvre peinte ; dans l'enseignement aussi, la théorie précède l'exercice. Mais sur la valeur respective des deux phases, ses jugements varient selon les besoins de ses démonstrations.

54. Sur l'authenticité et l'unicité, que Léonard n'associe nullement à la *maniera*, voir *infra*, ch. III, §1.

55. Il Filarete, Antonio Averlino Filarete's *Tractat über die Baukunst...*, éd. Albert Ilg, Wolfgang von Oettingen, Vienne, Graser (Quellenschriften für Kunstgeschichte. Neue Folge, Bd. 3), 1890, t. XVII, *passim* ; p. 51 et n.1 ; p. 728-735.

56. Francesco de' Medici, grand-duc de Toscane, se passionnait pour les arts du feu ; les nobles et les amateurs travaillaient plus souvent au tour. Les cabinets de curiosités offrent différents exemples de l'intérêt des grands pour la virtuosité artisanale. Très caractéristique est le décret du grand-duc Ferdinand de Toscane nommant Emilio de' Cavalieri surintendant des arts (1588 ; c'est la première fois qu'une telle fonction est créée) : on soumet à sa compétence, outre les peintres et les sculpteurs, les cosmographes, jardiniers, distillateurs, musiciens, etc. Deux artistes hors-série sont expressément exceptés et ont accès direct au grand-duc : Giovanni da Bologna et un armurier (G. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti...*, *op. cit.*, t. III, p. 484-485). Les orfèvres sont un peu partout familiers des princes et il semble, d'après les récits de Morigia, que tout Milan était fier de la position privilégiée de l'orfèvre Trezzo auprès de Philippe II. Rappelons que sous Louis XIV, dont la politique des arts dérive de modèles italiens et surtout toscans, Le Nôtre eut devant le souverain une liberté de geste et de langage que ne se seraient pas permis les représentants des arts majeurs, Le Brun ou Hardouin-Mansart. Idéologie et pratique sont ici constamment en contradiction.

57. Baldassare Castiglione, *Il Cortegiano*, éd. Vittorio Cian, Florence, G. C. Sansoni, 1894, I, § 49.

58. La *quaestio* soulevée, si le peintre était meilleur juge de la beauté du corps humain que le profane, a été suggérée par le passage de la *Politique* d'Aristote (1338 ab) mentionné plus haut ; Castiglione n'a eu

que le mérite de la charmante mise en scène dialoguée et l'idée d'illustrer la thèse aristotélicienne par les anecdotes sur Campaspe et sur Zeuxis et les cinq vierges. Dans le contexte du *Cortegiano*, le même chapitre d'Aristote est largement exploité pour la défense de la musique ; son usage pour l'apologie des arts se rencontre déjà chez Francesco Patrizi, l'évêque de Gaète (mort en 1494) : *De discorsi... sopra alle cose appartenenti ad una città libera, e famiglia nobile*, trad. ital., Venise, Aldo, 1545, l. I, chap. 9-10. (Je n'ai pu consulter ce livre que dans la traduction italienne, manifestement remaniée, puisqu'on y trouve un éloge de Michel-Ange).

59. Pomponius Gauricus, *De Sculptura*, éd. Heinrich Eduard Brockhaus, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1886, p. 106.

60. Cette critique du principe zeuxien anticipe la fameuse lettre de Raphaël à Castiglione sur la *certa idea* qui doit l'aider à choisir le beau et à corriger la nature. Gauricus oppose art et hasard en termes strictement aristotéliciens (observation de la nature et imitation de l'antique ne suffisent pas plus pour faire un bel ouvrage, dit-il, qu'on ne peut faire un beau poème avec des fragments de Virgile pris au hasard) ; mais, partant de là, il aboutit à une théorie « idéaliste » de l'invention, très proche déjà des conceptions de l'époque maniériste.

61. Il y a lieu, naturellement, de nuancer beaucoup ce schéma. Et on ne doit pas oublier, à côté de ces trois vues, les survivances de la conception « scientifique » du Quattrocento, l'influence du néoplatonisme et de sa conception « magique », etc.

62. Même la Contre-Réforme n'apportera que des changements de surface. Son importance dans l'histoire de la critique d'art est évidemment énorme, mais les idées sur l'art ne lui doivent presque rien. On peut citer parmi les apologies de l'art de type traditionnel, depuis Varchi : Romano Alberti, *Trattato della nobiltà della pittura*, (1585), dans G. G. Bottari et S. Ticozzi, *Raccolta di lettere...*, éd. cit., t. VII, p. 214-258 ; G. B. Armenini, *op. cit.*, t. I, p. 3 ; Michelangelo Biondo, *Della nobilissima pittura, et della sua arte...*, Venise, Bartolomeo imperatore, 1549, éd. Rudolph von Eitelberger von Edelberg, *Von der hochedlen Malerei*, Vienne, Braumüller, 1873, p. 4-11 ; Giovanni Andrea Gilio da Fabriano, *Due dialoghi* (1564), éd. par P. Barocchi, *Trattati d'arte...*, éd. cit., t. II, *Gilio, Paleotti, Aldrovandi*, p. 11-14 ; Francisco de Hollanda, *Quatre dialogues sur la peinture*, trad. franç. Léo Rouanet, Paris, H. Champion, 1911, *passim* ; A. Lamo, *Discorso intorno...*, *op. cit.*, p. 2-18 ; Lomazzo, *Idea...*, *op. cit.*, chap. 6 ; G. B. Paggi, éd. cit., *passim* ;

Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, (1582), éd. P. Barocchi, *Trattati d'arte...*, éd. cit. t. II, v. I, ch. 6 ; Federico Zuccaro, *L'idea de' pittori, scultori et architetti* [1607], Rome, Marco Pagliarini, 1768, L. II, chap. 6.

63. Ceci surtout au nord des Alpes, comme dans le poème *Die Kunst* de Fischart. Les instruments des arts mécaniques comme symboles de vanité chez Brueghel, *Elck* (Carl Gustaf Stridbeck, *Brueghelstudien : Untersuchungen zu den ikonologischen Problemen bei Pieter Bruegel der Älteres...*, thèse, Stockholm, Almqvist et Wiksell, 1956, p. 57 et p. 304, n. 21). L'impatience devant les discours d'artistes se fait sentir chez Caelius Rhodiginus [Ludovico Ricchieri], *Lectionum antiquarum libri XXX...*, l. XXIX, c. 24, Bâle, Froben, 1560, p. 1138 : *Vani quippe sit artificis, aliunde quam ab opere plausum expectasse*. [« Puisse cela être typique de l'artisan vaniteux que s'attendre à être applaudi pour autre chose que son œuvre ».]

64. Doni parle bien du *bugiale di Plinio* [« les inventions de Pline »], mais c'est pour se reprendre aussitôt et reconnaître la compétence du grand historien (*Disegno del Doni...*, Venise, Gabriele Giolito de Ferrari, 1549, f. 36).

65. R. Klein, « Les sept gouverneurs de l'art selon Lomazzo », *Arte Lombarda*, vol. IV, n° 2, 1959, p. 277-287, ici p. 286-287, n. 25.

66. Les sources sont Diogène Laërce, Apulée, Olympiodore. Voir Pierre-Maxime Schuhl, *Platon et l'art de son temps*, Paris, F. Alcan, 1933, p. 82-87.

67. Achille Bocchi, *Symbolicarum questionum...*, *op. cit.*, Symb. 3 : Socrate peignant sous la dictée de son démon ; dans la main gauche il tient, comme Dieu architecte, l'équerre et le compas. L'inscription, assez habile avec son jeu de mots sur la « gravité » et son second vers susceptible de deux interprétations opposées, associe peinture et mythe ou « fable des anciens » : *Pictura gravium ostenduntur pondera rerum // Quaeque latent magis, haec permage aperta patent* [« la valeur des notions importantes est montrée par la peinture // Ce qui est le plus caché apparaît au grand jour »]. C'est donc bien un éloge de l'art, mais de l'art emblématique plutôt que de la peinture.

68. Sénèque, *Epist. ad Lucilium*, 89, refuse aux peintres et sculpteurs, *luxuriae ministri*, [« apôtres de la luxure »] la dignité libérale (Paleotti), éd. P. Barocchi, éd. cit., p. 150, atténuée *non enim adducor en non facile adducor* [« je ne peux mettre au nombre

[des arts libéraux] / je ne peux facilement mettre au nombre »] ; Romano Alberti, qui reprend cette version, marque en outre sa désapprobation de ce texte et de tous les textes classiques défavorables à l'art en les citant sans donner de référence) ; Valère Maxime, *Dictorum ac dictorum memorabilium libri IX*, v. VIII, 14, blâme Fabius Pictor d'avoir cherché la gloire jusque dans le vil métier de peintre. Pour les réponses, attitude caractéristique de Comanini (*Il Figino, ovvero Del fine della pittura...*, Mantoue, F. Osanna, 1591, p. 14-19) : il expose les vues de Platon sur l'art en général, s'abstient de tirer les conclusions sur la peinture, se déclare prêt à défendre cet art contre n'importe qui, et passe outre.

69. Anthony Blunt, *Artistic theory in Italy, 1450-1600*, Oxford, Clarendon Press, 1940, p. 55, répond : vers 1550. C'est qu'il pense aux critiques hédonistes vénitiens. Mais faut-il assimiler la délectation que procurent Titien et d'autres *luxuriae ministri* à l'auto-télie ? La connaissance aussi est fin en soi, et si on l'accepte comme telle, il faut remonter à Léonard ou plus haut encore ; mais si on attend une déclaration expresse, il n'y a peut-être rien avant Lomazzo.

70. Francesco de Vieri, *Discorso del soggetto, del numero, dell'uso, et della dignità et ordine degl' habiti dell'animo...*, Florence, Giunti, 1568, p. 6-7 et 53-55.

71. Salluste, *De bello Jugurthino*, IV (sur Scipion l'Africain, Quintus Fabius Maximus Cunctator et autres) ; Valère Maxime (V, 8) ; Pline l'Ancien (XXXV, 2). On doit ajouter l'anecdote plutarquienne connue sur César jeune, pleurant d'ambition devant un buste d'Alexandre.

72. Rapporté par Fazio dans sa biographie du roi. Voir Eugène Müntz, « Essai sur l'histoire des collections italiennes d'antiquités depuis les débuts de la Renaissance jusqu'à la mort de Paul II », *Revue archéologique*, janv.-févr. 1879 (tirage à part).

73. Giovanni Battista Gelli, *proemio des Vite d'artisti*, publié par Girolamo Mancini, *Archivio storico italiano*, 5<sup>e</sup> sér., 17, 1896, p. 32-62 ; Lodovico Dolce, *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*, éd. P. Barocchi, *Trattati d'arte...*, éd. cit., t. I, p. 162 ; Paleotti, éd. cit., p. 35 sq. ; A. Lamo, *op. cit.*, p. 9-10 ; Vieri, *op. cit.*, p. 54-85 ; Lomazzo, *Trattato...*, *op. cit.*, p. 5-6 ; Francesco Bocchi, *Opera sopra l'immagine miracolosa della Santissima Nunziata di Fiorenza*, Florence, Michelangelo Sermartelli, 1592, p. 42 ; Romano Alberti, *Trattato...*, éd. cit., p. 245-249, etc.

74. Fr. Bocchi, *Opera sopra l'immagine...*, *op. cit.*, p. 43.

75. A. Chastel, « Léonard et la culture », dans *Léonard de Vinci et l'expérience scientifique au XVI<sup>e</sup> siècle*, Colloque international du CNRS, Paris, 4-7 juillet 1952, Paris, CNRS/PUF, 1953, p. 260-261.

76. Alvise Cornaro, à propos des exigences de Vitruve : *si po far di meno* (éd. cit., p. 209). Giovanni Domenico Scamozzi, le père de Vincenzo, dans son édition de Serlio (*Tutte l'opere d'architettura, et prospettiva, di Sebastiano Serlio*), parue à Venise en 1619 : [*l'architetto*] *habbia se non molte, almeno honeste lettere* [« que l'architecte soit un lettré, sinon véritable, au moins honnête »] ; de même Pietro Cataneo, *L'Architettura* [1554], Venise, Paolo Manuzio, 1567, p. 1). La position contraire de Daniele Barbaro dans son commentaire de Vitruve (*M. Vitruvii Pollionis De architectura libri decem...*, Venise, F. De Franceschi et J. Crieger, 1567) s'explique évidemment par l'influence du milieu académique de Trissino-Palladio.

77. Voir, de Vieri, le *Ragionamento dell'arti*, annexé aux *Discorsi delle meravigliose opere di Pratolino* (Florence, Giorgio Marescotti, 1587), p. 143-145 : l'art est une certaine connaissance de la nature, et la connaissance est à sa manière un portrait des objets connus ; mais la science est plus noble que l'art, parce que, selon saint Thomas, elle trouve sa fin dans l'âme, et non dans la chose produite. Voir aussi Giulio Mancini, vers 1620, polémisant contre l'apologie de Marino dans les *Dicerie sacre* de 1614 : le peintre n'est pas un *polyhistor* [« homme très savant »], il n'a qu'à rendre des apparences (Luigi Salerno, « Sul trattato di Giulio Mancini », *Commentari*, II, 1950, p. 26-39, ici p. 27). Un seul savant universel, Cardan, reconnaît, évidemment sous l'influence de Léonard, l'artiste comme égal du philosophe de la nature : *Nam pictorem omnia necesse est scire... Est philosophus pictor*. [« Car il est indispensable que le peintre sache tout... Il est un peintre philosophe. »] (*De subtilitate* [1550], Bâle, Sebastian Henricpetri, 1611, p. 808 sq.)

78. Pietro Leone Casella, *Elogia illustrium artificum* (en annexe à *De primis Italiae colonis*, Lyon, H. Cardon, 1606), p. 362, voit en Brunelleschi le héros de l'arithmétique, en Vignole celui de la perspective, en Peruzzi celui de la géométrie ; seul Palladio est traité comme philosophe, sans doute à cause de sa culture humaniste.

79. Paleotti, éd. cit., p. 493 sq. (II, ch. 51) et 369 (II, ch. 26). Pour Gilio, les connaissances techniques et scientifiques importent peu : il faut avoir des lettres (éd. cit.).

80. Donato Giannotti, *Dialogi de' giorni che Dante consumò nel cercare l'Inferno e' l'Purgatorio*,

éd. Deoclecio Redig de Campos, Florence, Sansoni, 1939, p. 43.

81. Vincenzo Scamozzi, *Idea dell'architettura universale*, éd. cit., I, p. 2-5 et 27.

82. Léonard de Vinci, Codex Urbinas latinus, f. 15 r<sup>o</sup>-v<sup>o</sup>, *Treatise on painting*, éd. cit., p. 34 ; Vasari, brouillon reproduit par Karl Frey dans son édition des *Vite*, t. I, Munich, G. Müller, 1911, p. 105, note ; G. B. Paggi, éd. cit., p. 83.

83. Federico Zeri, *Pittura e Controriforma. L'Arte senza tempo di Scipione da Gaeta*, Turin, G. Einaudi, 1957.

84. Justin le Martyr, cité par Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur...*, op. cit., p. 535 ; Tertullien, *Contre les spectacles*, voir *Patr. lat.*, I, col. 643-644 ; le Syrien Ephrem, voir Karl Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie...*, 2 vol., Leipzig, Dieterische Verlagsbuchhandlung, 1914 et 1924, t. I, p. 265 ; le concile de Constantinople en 754 (voir E. De Bruyne, op. cit., I, p. 263).

85. Anton Francesco Doni, *Disegno del Doni*, op. cit., f. 11 : la peinture vient de l'ombre, la sculpture des idoles. Voir aussi l'anonyme espagnol cité par Curtius, loc. cit. (Un dernier écho dans Léon Bloy, *La Femme pauvre*, Paris, Mercure de France, 1897, p. 125). La méfiance envers l'art survécut, ou plutôt ressuscita, au temps de la Contre-Réforme, sous différents aspects, visibles notamment chez Paleotti : condamnation des grotesques, réserves sur les représentations de dieux anciens, préjugés contre le portrait. Les directives de Paleotti sur ces points sont vraiment « d'un autre âge ».

86. *Asclepius*, § 23 sq. et 57 (*Corpus hermeticum*, éd. et trad. Arthur Darby Nock et André-Jean Festugière, 2 vol., Paris, Les Belles-Lettres, 1945). La référence, rendue possible par la christianisation néoplatonicienne et médiévale du Trismégiste, se trouve déjà chez L.-B. Alberti, et revient au xvi<sup>e</sup> siècle chez Michelangelo Biondo (op. cit., p. 20), chez Lomazzo (*Idea...*, op. cit., chap. 6) et Romano Alberti (*Trattato...*, éd. cit., p. 268) ; mais ce dernier passe sous silence le nom de sa source : *secondo che riferisce un autore...*

87. Sur l'essence religieuse de l'art, conséquence de son origine divine, voir surtout Romano Alberti, *Trattato...*, éd. cit., p. 258-277, développant les thèmes de Paleotti, L. I, cap. 7, 17, 20, 29, et L. II, cap. 12. Voir aussi Armenini, op. cit., p. 34-36, et Comanini, op. cit., p. 116 sqq.

88. Jean Molanus, *De picturis et imaginibus sacris...*, Louvain, Wellaeus, 1570, I. IV, c. 32.

89. Notamment le Saint-Suaire et l'histoire de Véronique ; Paleotti mentionne aussi une image du Christ peinte par Nicodème, et naturellement l'histoire du portrait miraculeux que le Sauveur envoya lui-même au roi Abgar d'Édesse (I, c. XXIX), fragments plus ou moins authentifiés d'une plus vaste littérature qui connaissait entre autres un portrait du Christ par Pilate (croyance des Carpocratien) ou une image de l'enfant Jésus remportée par les Rois mages (récit nestorien) ; voir respectivement Hans Leisegang, *Die Gnosis*, Leipzig, A. Kröner, 1924, p. 264 ; et Eduard Bratke, *Das sogenannte Religionsgespräch am Hof der Sassaniden*, Leipzig, Hinrichs (Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur, XIX/3, NF IV), 1899, p. 160 ; et surtout Ernst von Dobschütz, *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende*, Leipzig, Hinrichs, 1899, qui traite exhaustivement le sujet et montre, p. 276-281, comment les légendes ont perdu leur sens christologique primitif pour devenir de simples arguments dans la querelle de l'iconoclasme, et des récits quelconques d'images miraculeuses.

90. Léonard de Vinci, Cod. Urb., 3 r<sup>o</sup>-v<sup>o</sup>, *Treatise on painting*, éd. cit., 18. La difficulté était d'expliquer ce type de miracles, alors que le culte des images n'était justifié théoriquement que par la vénération pour la personne ou pour le mystère représentés ; une image de la Vierge ne devait pas être plus sainte qu'une autre (voir Molanus, op. cit., II, c. 36). Les écrits contre-réformistes sur la peinture font toujours état d'images miraculeuses ; l'une, qui se manifesta à Florence le 15 avril 1564, fut l'occasion d'une énorme collecte (1 000 ducats recueillis en cinq mois) et son église fut commencée dès septembre (Santa Maria della Pace. Voir Wolfgang Kallab, *Vasari studien*, Vienne, W. Grassler, 1908, p. 115 sq.). L'Annonciation miraculeuse de la Nunziata de Florence, célébrée par un écrit de Francesco Bocchi, fut copiée pour le compte de Federico Borromeo par Alessandro Allori, qui se prépara à cette tâche par jeûnes et exercices religieux. Federico Zuccaro a décrit avec intérêt et émerveillement le culte de la Vierge miraculeuse de Mondovi (*Il Passagio per l'Italia, con la dimora di Parma*, Bologne, Cocchi, 1608, p. 39 ; voir Gaudenzio Claretta, *Il Pittore Federigo Zuccaro nel suo soggiorno in Piemonte e alla corte di Savoia*, Turin, Bourlot, 1895, p. 45). Même Venise fut gagnée : Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima, et singolare*, Venise, Sansovino, 1581, f. 102 v<sup>o</sup>, prétend qu'un Christ de Titien, peint pour la Scuola di San Rocco, avait fait des miracles qui furent à l'origine des richesses de cette confrérie. (Il est curieux de voir comment Carlo

Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte*, 2 vol., Venise, Sgava, 1648, t.1, p. 141, atténue cette légende : il n'en reste qu'un équivoque *imagine miracolosa* comme titre marginal, et une réflexion sur l'effet émouvant de cette peinture exécutée avec dévotion. Pourtant le même Ridolfi raconte, t. I, p. 249, à propos de Moretto da Brescia, un miracle de type très courant : le peintre ne put terminer une image de la Vierge avant d'avoir pris la communion. Detlev von Hadeln, « Sansovinos Venetia als Quelle für die Geschichte der venezianischen Malerei », *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, XXXI, 1910, p. 149-158, met en garde contre les renseignements de cet auteur sur les artistes ses contemporains).

91. Les images miraculeuses comme titres de gloire de l'art prennent ainsi la relève des listes de chefs-d'œuvre dans les apologues de type plinien. Francesco Cavazzone rapporte de son pèlerinage à Jérusalem un album des saintes images rencontrées en route, exactement comme d'autres se faisaient à Rome leur album d'antiquités (Carlo Cesare Malvasia, Luigi Crespi, *Vite de pittori bolognesi non descritte nella Felsina pittrice* [1678], Rome, Marco Pagliarini, 1769, t. III p. 19).

92. Sur tous ces points, voir les passages indiqués *supra*, n. 87. La peinture comme acte de charité : Romano Alberti, *Trattato...*, éd. cit., p. 267 sq. Paleotti, Comanini et Romano Alberti sont intarissables en récits, paraphrases et citations sur la contagion émotive par l'art, l'analogie peinture-rhétorique, l'effet de la peinture sur les mœurs, la justification de l'art par son utilité morale. Toute cette littérature, qui ne vaut pas la peine d'une considération détaillée, est à l'opposé des polémiques prétridentines (sur lesquelles voir Hubert Jedin, « Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets über die Bilderverehrung », *Theologische Quartalschrift*, 116, 1935, p. 143-188 et 404-429), où dominait un intérêt spéculatif autant que théologique (les idées de signe, image, représentation du divin) et dont l'enjeu était l'*ethos* antisuperstitieux de l'érasmeisme. L'orientation pratique tridentine, sous le mot d'ordre de parer toujours au plus pressé, a totalement changé la perspective du débat.

93. Alessandro Allori place Michel-Ange parmi les élus, dans sa copie du *Jugement dernier* de la Sixtine ; Daniele da Volterra représente douze grands artistes en apôtres, dans son *Assomption* à Santa Trinità de' Monti ; Federico Zuccaro, dans sa maison romaine, peint Michel-Ange en Moïse, Raphaël en Isaïe, Polidoro en Apollon. Aux obsèques de Michel-Ange, on le figura reçu dans l'autre monde par ses grands prédécesseurs.

94. Lettre au grand-duc, à la mort de Montorsoli (1563), *Vite*, VIII, 370 ; voir VIII, 375 sq., lettres à Lionardo Buonarroti, lors de la mort de son oncle.

95. Giorgio Vasari, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, éd. Karl Frey et Hermann-Walter Frey, 3 vol., Munich/Burg bei Magdeburg, G. Müller/A. Hopfer, 1923-1940, t. I, p. 299. Le vers incriminé de Vasari, *Angel tra noi più che Michel divino* [« ange parmi nous, plus que Michel, divin »] est une paraphrase de L'Arioste (*Roland furieux*, XXXIII, 2) : *Michel, più che mortal angel divino* [Michel, plus que mortel, ange divin].

96. Pino sur Titien et Michel-Ange, *Trattati d'arte...*, éd. cit., p. 127 (« *sono anco dei propri, e chi tiene altra openione è eretico fetidissimo* ») [« ils sont encore des dieux eux-mêmes, et qui soutient une autre opinion est un immonde hérétique »] ; Vasari sur Raphaël, *Vite*, IV, 316.

97. Voir l'article de Paul Oskar Kristeller, « The modern system of the arts : a study in the history of aesthetics », *Journal of the History of Ideas*, XII, 1951, p. 496-527, et XIII, 1952, p. 17-46.

98. *Due Lezzioni...*, dans Benedetto Varchi, *Opere*, éd. cit., t. II, 616. Cet emploi se trouve chez Andrea Calmo, *I piacevoli et ingenui discorsi*, t. 3 (*Supplemento delle piacevoli...*) [1552], Venise, Stefano di Alessi, 1556-1557, t. 3, f° 37.

99. Benedetto Varchi, *Orazione funerale... di Michelangelo Buonarroti*, Florence, Giunta, 1564, p. 50 (L'écrit manque dans l'édition des *Opere*). En général, le type de *artista* est pour Varchi le médecin, conformément à l'habitude des discussions sur la *technè*.

100. Dante, *Purgatorio*, XVII, 51 ; *Paradiso*, XIII, 77, etc. Voir Michel de Montaigne, *Journal de voyage* (1580-1581), éd. Alessandro D'Ancona, Città di Castello, S. Lapi, 1889, p. 484 (texte écrit en italien) ; Ludovico Agostini, *La Repubblica immaginaria* (écrit vers 1585-1590), éd. Luigi Firpo, Turin, Ramella, 1957, p. 51-54 (emploi synonyme de *poverelli artisti* et *poveri meccanici*) ; Paolo Morigia, *La Nobiltà di Milano*, op. cit., p. 288 ; et Giovanni Atanasio Mosini, préface d'un recueil de gravures d'Annibale Carracci (*Diverse figure... da Annibale Carracci*, Rome, Lodovico Grignani, 1646) cité par Denis Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, Londres, The Warburg Institute/University of London, (Studies of the Warburg Institute, 16), 1947, p. 235.

101. Antonio de Fantis, *Totius disciplinae rationalis provincia...*, Venise, Simone Luere, 1504, art. 2, disser.

12 (cité par Carl von Prantl, *Geschichte der Logik im Abendlande*, 4 vol., Leipzig, S. Hirzel, 1855-1870, t. IV, p. 271, n. 589) : « *Purus grammaticus aut rhetor nullam habet certam et infallibilem cognitionem secundum quam scientificus artifex appelletur* » [« Le véritable grammairien ou orateur ne dispose pas d'une connaissance suffisamment sûre et infaillible pour être appelé "artiste savant" »].

102. Bandinelli, d'après G. Gaye, *Carteggio...*, éd. cit., t. II, p. 175 : « *questa è una ingiuria (che) non fu mai fatta a nessuno artista (sic)* » [« ceci est une injure qui ne fut jamais faite à aucun artiste »] ; Benvenuto Cellini, *Vita*, éd. cit., p. 316, proteste qu'un *artista* ne voyage pas en poste, mais à cheval avec suite. Dans d'autres cas, le sens spécifique d'*artista* pour distinguer les *professori del disegno* des simples *artefici* est moins certain : Franco Sacchetti, parlant de Buffalmacco et du sculpteur Jacopo da Pistoia (*novelle* 161 et 229) ; le poète burlesque Andrea Michieli, vers 1510 (*Squarzon, lo artista pittore egregio*, voir Vittorio Rossi, « Il canzoniere inedito detto Squarzola o Strazzola », *Giornale storico della letteratura italiana*, XXVI, 1895, p. 1-91, ici p. 5) ; Michel-Ange, *Die Dichtungen...*, éd. Karl Frey, Berlin, G. Grote, 1897, sonnet 83 : « *Non ha l'ottimo artista alcun concetto* » ; L'Arétin, à propos de Titien (P. Aretino, *Lettere sull'arte*, éd. cit., t. II, p. 80, juillet 1545) ; l'amateur Baldo Cataneo, dans un discours à l'Accademia del Disegno de Rome, en 1593, reporté par Romano Alberti, *Origine et progresso...*, op. cit., p. 46.

103. Seule exception : la comparaison fréquente de Michel-Ange avec Dante. (Références dans P. Barocchi, *Trattati d'arte...*, éd. cit., t. I, note 7 de la p. 193).

104. Ugo da Carpi peignait sans pinceaux, avec les doigts (Vasari, V, 421) ; Cambiaso travaillait des deux mains à la fois... Sur l'artiste *virtuoso* de la fin du Cinquecento, le *Passaggio per l'Italia* de Zuccaro (op. cit.) est un document incomparable. Dans les pages extrêmement amusantes et vivantes de ce journal de voyage, les jugements sur les œuvres d'art rencontrées sont rares et pauvres ; l'œuvre dont il est le plus fier est la fresque de la coupole du Dôme de Florence, parce qu'on n'a jamais peint de figures aussi grandes en si grand nombre.

105. Communément, on appelle au xvi<sup>e</sup> siècle *belli ingegni* les connaisseurs et amateurs d'art : Raphaël, en 1514, dans la lettre à Castiglione (Giovanni Gaetano Bottari, Stefano Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura...*, t. II, 23) ; Dolce, *L'aretino*, éd. cit., p. 156 ; Raffaello Borghini, *Il Riposo...*, [Florence, Giorgio Marescotti, 1584] ; éd. G. G. Bottari,

1826-1827, I, p. 15 (*bello spirito*) ; Gregorio Comanini, *Il Figino...*, op. cit., p. 189, appelle *belli ingegni* les rhéteurs et les poètes. C'est Romano Alberti (*Origine...*, op. cit., p. 17) qui applique l'expression, pour la première fois peut-être, à « ceux qui militent sous la bannière du dessin ». Plus tard, *bello ingegno* peut prendre le sens d'« esprit fort », par exemple « galiléiste » (dénonciation de Galilée par Lorini, 1615).

106. Benvenuto Cellini, *Della scultura*, chap. I, dans *Due trattati...* (Milan, G. Silvestri, 1852, p. 199) et *id.*, *Racconti* (éd. B. Gamba, Venise, Alvisopoli, 1828, p. 2) ; Armenini, op. cit., conclusion. Je ne sais pas si l'on doit ajouter Filarete ; l'édition de Wolfgang von Oettingen de son *Trattato* ne donne que la traduction allemande du passage du l. XVII où il est question des *schöne Künste* (éd. cit., p. 490).

107. Aulu-Gelle, *Noctes Atticae*, XIII, 13, cité par L. Olschki, *Bildung und Wissenschaft im Zeitalter der Renaissance in Italien*, op. cit., p. 66. L'expression équivaut à nos *humanités* ; on la retrouve encore, avec le même sens, chez Giambattista Marino, *Epistolario*, éd. Angelo Borzelli et Fausto Nicolini, Bari, G. Laterza, 1911-1912, t. I, p. 161 (dédicace de la 3<sup>e</sup> partie des *Rime*).

108. A. Chastel, *Marsile Ficini et l'art*, Genève, Droz, 1954, p. 38.

109. Vittorio Rossi, « Il canzoniere inedito detto Strazzola », art. cit., p. 46. (Le peintre ignorant est Gentile Bellini ; ailleurs, l'auteur lui oppose « la sublime et eccellente mano » de son frère Giovanni : p. 47-48).

110. Varchi sur l'affinité des arts « nobles » : *Della maggioranza delle arti...*, P. Barocchi, *Trattati d'arte...*, éd. cit., t. I, p. 25 et 35 ; sur Michel-Ange maître de l'art d'aimer, voir B. Varchi, *Due Lezzioni...*, éd. cit., t. II, p. 626. L'idée peut dériver de Ficini, *Commentarium in Convivium Platonis*, III, 3 (*Amor est magister artium et gubernator*), une des pages essentielles de l'esthétique magique.

111. Quintilien, *De Institutione oratoria*, XII, 10. La filiation a été relevée par Julius Schlosser-Magnino, *La Letteratura artistica*, éd. cit., mais a échappé à Panofsky, « Das erste Blatt aus dem "Libro" G. Vasaris », *Staedel-Jahrbuch*, VI (1930), p. 25-72. Un texte d'Enea Silvio Piccolomini sur l'analogie entre les arts et les lettres est cité par John R. Spencer, art. cit. *supra*, note 45.

112. Gauricus, éd. cit., p. 214 *sqq.* Métaphores plastiques appliquées à la littérature : L'Arétin, lettre citée

*supra*, note 45 ; Giovanni Paolo Lomazzo, Dédicace des *Grotteschi* (*Rime*, Milan, Paolo Gottardo Da Ponte, 1587, p. 4) : des vers « peints en camaïeu ».

113. Paolo Giovio, *De viris illustribus*, fragment publié par Girolamo Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana* [1782-1785], Milan, Società tipografica de' classici italiani, 1824, t. VII, vol. 13, 4<sup>e</sup> partie, p. 2455 sq. et 2489. L'exigence des études préparatoires pour les écrivains est appuyée sur l'exemple de Léonard « *in disparti, sed non omnino dissimili facultate* » [« [lequel réclame chez ses chers disciples] une disposition assez semblable »]. La mise en garde contre le succès précoce qui fige la *maniera*, illustrée par le cas du Pérugin, est aussi un des thèmes favoris de Vasari.

114. Voir J. Schlosser-Magnino, éd. cit., p. 328, avec les références.

115. Par exemple chez Filarete, éd. cit., p. 47, 219, 565, etc. Léonard aussi a repris l'idée. Pour Vincenzo Danti (P. Barocchi, éd. cit., ch. XI ; voir *ibid.*, p. 236 sq.) *disegno* est le genre dont les trois arts sont les espèces.

116. P. Barocchi, *Trattati d'arte...*, éd. cit., t. I, p. 322 (note 6 de la p. 62).

117. L'amateur Giulio Mancini consacre aux arts mineurs de longues descriptions élogieuses (« *arti nobilissimi* ») ; voir Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, éd. Adriana Marucchi et Luigi Salerno, 2 vol., Rome, Accademia nazionale dei Lincei, 1956-1957, t. I, p. 18-23. Cette attitude surprendrait chez un artiste de profession.

118. L'expression est dans Vasari, I, p. 11 ; Romano Alberti, *Origine...*, op. cit., p. 4 ; Federico Zuccaro, *L'Idea de' pittori...*, op. cit., p. 23 ; Jules César Scaliger, *Poetices libri septem*, s.l., Pierre de Saint-André, 1581, p. 201, III, I : « *ostendimus... quare (poesis) imitetur : ut scilicet humana vita compositior fiat. Mundum pulchrior facere* » [« Nous montrons pourquoi la poésie imite : à l'évidence pour que la vie des hommes soit mieux réglée. Pour rendre le monde plus beau »] est employé deux fois dans les feuilles similaires de l'*Idea* de Scamozzi, et lui-même définit le but de l'architecture par ces termes. On rencontre aussi l'antonyme : Vasari, I, 138, sur les œuvres gothiques « *che hanno ammorbato il mondo* » [« qui ont infecté le monde »], et Comanini, *Il Figino...*, op. cit., p. 118 sur les peintures licencieuses : « *al guašto mondo aggiungono guaštamento* » [« au monde corrompu, ils ajoutent la ruine »].

119. Le parti adopté par un auteur dans le *paragone* n'a donc pas nécessairement une signification critique. Comme l'a bien vu Carlo Aru dans un article par ailleurs sujet à caution (« La "veduta unica" e il problema del non-finito in Michelangelo », *L'Arte*, XL, 1937, p. 46-52), l'orientation « plastique » du goût n'est ni affirmée ni démentie par l'exigence de « plusieurs vues » sur une figure, cheval de bataille des apologistes de la sculpture. De même, le fait que les peintres se prévalent de la parenté de leur art avec le *disegno* ne signifie pas qu'ils optent pour un style linéaire ou pour un art tonal.

120. *Discorso circa il luoco deſtro ſtato dato alla pittura nelle eſequie del gran Michelangiolo Buonarroti*, fragment publié par Piero Calamandrei, « Sulle relazioni tra Giorgio Vasari e Benvenuto Cellini », dans *Studi Vasariani*, Florence, G. C. Sansoni, 1952, p. 207 sq. Autres textes de Cellini sur ce sujet : *Opere*, éd. cit., t. III, p. 256-263 (comprenant une réponse au Lasca – Anton Francesco Grazzini – ; voir de celui-ci *Le Rime burlesche edite e inedite*, éd. Carlo Verzone, Florence, Sansoni, 1882, p. 84) ; *ibid.*, p. 245-255 (dans un *Discorso dell'architettura*) ; et le chap. IV du traité *Della scultura*, ainsi que la réponse à Varchi (publiée par P. Barocchi, *Trattati d'arte...*, éd. cit., t. I, p. 80 sq.s). L'affaire des obsèques de Michel-Ange et de la querelle éclatée à ce propos est relatée par Calamandrei, éd. cit. ; voir aussi Vincenzo Borghini, *Carteggio artistico inedito*, éd. cit., I, p. 10-14 et 91-93. Je n'ai pas pu voir les pièces imprimées par Giovanni Maria Tarsia en appendice à son discours funèbre pour Michel-Ange (*Oratione o vero discorso... fatto nell'essequie del divino Michelagnolo Buonarroti...*, Florence, Bartolomeo Sermatelli, 1564).

121. Varchi, *Della maggioranza...* (éd. P. Barocchi, *Trattati d'arte...*, éd. cit., t. I, p. 21 sq.) place l'architecture au second rang dans l'échelle de la dignité, immédiatement après la médecine. Il faut se souvenir ici de la tradition philosophique : Platon (*Le Politique*, 259 e), Aristote (*La Politique*, I, 5, 7, 1220 a ; *Métaphysique*, I, 1, 13-14, 981 ab ; *Éthique à Nicomaque*, I, 1, 14, 1094 a), sans parler de Vitruve I, 1, et même de saint Thomas, *Contra Gentiles*, I, 1 : « *Quae quidem artes aliis principantes architectonicae nominantur, quasi principales artes, unde et earum artifices, qui architectores vocantur, nomen sibi vindicant sapientum* ». [« Les arts [qui] commandent à d'autres, on les appelle architectoniques ou arts principaux. Ceux qui s'y adonnent, et que l'on appelle "architectes", revendiquent pour eux le nom de sages. »] Il n'y a rien à opposer à de telles autorités ; Vasari, dans sa réponse à Varchi, s'incline et met l'architecture hors concours dans le *paragone* (éd. P. Barocchi, *Trattati d'arte...*, éd. cit., t. I, p. 60) ; de même Vincenzo Danti (*ibid.*, ch. XI,

p. 236) qui insiste sur la création de formes sans modèle ; les commentateurs de Vitruve (par ex. Barbaro, *op. cit.*, p. 3-4) et les architectes (Scamozzi, *L'Idée*, *op. cit.*, t. I, 2, p. 9) se prévalent des titres que leur accordent les textes. Doni (*Disegno...*, *op. cit.*, f° 14) et Cellini (*Opere*, éd. cit., t. III, p. 245-254) sont parmi les rares irréductibles : l'architecture est rangée après la sculpture, mère des arts. Seules deux réactions intéressantes : l'une de Lomazzo, *Trattato...*, *op. cit.*, VII, c. 28, p. 650, qui prétend que les peintres, Michel-Ange en tête, possèdent l'essentiel de l'architecture, et que grâce à leur exemple et à leurs écrits cet art est devenu désormais si facile, que tout dilettante ou tailleur de pierre peut l'exercer mécaniquement, sans *disegno*. L'autre réponse, en sens contraire, est tardive et d'ailleurs non-italienne : Juan Bautista Villalpando et Jeronimo de Prado, *In Ezechielem explanationes*, (3 vol., Rome, A. Zannetti, 1596-1604, t. II, p. 43) affirment que les peintres font de la mauvaise architecture, parce qu'ils ornent trop les édifices ; l'idée courante que seuls les peintres savent juger les proportions et donc bâtir solidement, est ridicule : autant dire que Socrate est en danger de mort parce qu'il va mal habillé. Il y a dans cela sans doute une polémique contre Zuccaro, qui dans un discours académique (reproduit par Romano Alberti, *Origine...*, *op. cit.*, p. 47-48) avait exceptionnellement comparé tous les trois arts et donné la palme à la peinture.

122. L'indifférence des artistes de profession à la dignité du sujet étonnait déjà Politien, qui manifestement transpose un souvenir lorsqu'il écrit que les portes du palais de Vénus, forgées par Vulcain, avaient un cadre ornemental dont le dieu était particulièrement fier : « *Nè d'altro si pregio Volcan mai tanto // nè il vero stesso ha più del ver che questo* ». [« Jamais d'une autre œuvre Vulcain ne s'enorgueillit autant /, et le vrai lui-même n'a pas plus de vérité que celle-là. »] (*Stanze per la giostra* I, str. 119). Le Caravage affichait la même indifférence, sans doute par réaction contre les préjugés littéraires ; l'affirmation de l'égalité des genres restait longtemps – jusqu'aux jours de Max Liebermann – un moyen facile de choquer le bourgeois ou le connaisseur académique. Il est normal que la plus complète classification des genres selon les techniques et selon la complexité croissante du sujet soit l'œuvre d'un de ces connaisseurs, G. Mancini (*Considerazioni sulla pittura*, éd. cit., p. 22 sq. et chap. VII *passim*).

123. Voir la lettre de L'Arétin à Titien, du 9 novembre 1537 (*Lettere sull'arte*, éd. cit., I, p. 79).

124. Voir l'énorme et minutieuse discussion de Paleotti, II, chap. 14-24 (P. Barocchi, *Trattati d'arte...*,

éd. cit.), qui considère le portrait comme un demi-blasphème, à autoriser seulement avec de bonnes raisons. Une fois de plus, L'Arétin est d'accord avec la Contre-Réforme : il trouve ignominieux le galvaudage des portraits, – tout le monde, « jusqu'aux tailleurs », s'octroie le droit de se faire peindre (Lettre à Leoni, juillet 1545 ; éd. cit., II, 75).

125. Ernst Gombrich, « Renaissance artistic theory and the development of landscape painting », *Gazette des Beaux-Arts*, CLXIII, 1953, p. 335-360. L'auteur souligne aussi la hiérarchisation finale du genre paysagiste lui-même, amorcée par Lomazzo.

126. L'article très informé de Moritz Steinschneider, « Rangstreitliteratur », *Sitzungsberichte der K. u. K. Akademie der Wissenschaften*, Vienne, Philos.- hist. Klasse, 155, 1906, 4, ne mentionne que quelques disputes entre la vue et l'ouïe, dont les arguments ont pu passer dans la discussion entre arts et poésie. (L'écrit ne concerne cependant que les « querelles » où les facultés en litige sont censées parler elles-mêmes).

127. Alain de Lille, *Anticlaudianus* I, 4 (*Patr. lat.*, CCX, col. 491) : « *Haec (logica) probat, ista (pictura) facit : haec disputat, impetrat ista // Omne quid esse potest ; sic utraque vera videri // Falsa cupit ; sed ad haec pictura fidelius instat* ». [« La logique démontre, tandis que la peinture agit ; celle-ci discute, celle-là réalise tout ce qui peut être. Ainsi l'une et l'autre visent à ce que le faux semble vrai, mais en cela la peinture est de fait plus fiable. »]

128. Sur la préhistoire du débat, voir aussi l'Introduction de Irma Anne Richter à son édition du *Paragone* de Léonard (Londres/New York/Toronto, Oxford University Press, 1949).

129. *Via di porre et via di levare*. E. Panofsky, *Idea*, 1924, p. 79, n. 59, donne comme sources Plotin et Dion Chrysostome ; on peut citer chez les latins Quintilien et Plin. La distinction est reprise aussi par Thomas d'Aquin. À noter que le bronze passe pour un travail *per via di porre* [« travail par ajout »], à cause de l'exécution du modèle.

130. Après Alberti, Filarete, Léonard, voir : Castiglione, *Il Cortegiano*, éd. cit., § 50-52 ; enquête de Varchi, 1547, avec les réponses de Michel-Ange, Vasari, Bronzino, Pontormo, Tasso, Francesco da Sangallo, Tribolo, Cellini (P. Barocchi, *Trattati d'arte...*, éd. cit., t. I, p. 34-82) ; Francisco de Hollanda, *Dialogo* II, trad. cit., p. 60-63 ; Pino, *Trattati d'arte...*, éd. cit., p.127-131 ; Vasari, *Proemio delle vite* (*Opere*, I, et, avec une version antérieure, *Der literarische*

*Nachlass*, éd. cit., t. I, p. 185-193) ; Daniele Barbaro, *op. cit.*, p. 3-6 ; Raffaello Borghini, *Il Riposo*, *op. cit.*, I, p. 21-37 ; du Lasca et de Cellini, les écrits cités *supra*, note 120 ; Lomazzo, *Trattato...*, *op. cit.*, I, ch. 1, *Idea*, éd. cit., I, II, ch. V-VI, *Rime*, *op. cit.*, p. 127 ; Federico Zuccaro, selon Romano Alberti, *Origine...*, *op. cit.*, p. 47 sq. ; du même, *Idea*, éd. cit., I, II, ch. V-IX ; Fr. de Vieri, *Discorso... degl'habiti*, *op. cit.*, p. 62, et *Ragionamento dell'arti* (annexé au *Pratolino*), *op. cit.*, p. 141 sq. et 150 sqq. Voir aussi de Cardan, le I. XV de *De subtilitate*. On peut terminer la revue avec la lettre de Galilée à Lodovico Cardi da Cigoli (26 juin 1612 ; *Le Opere...*, édit. Antonio Favaro, Florence, G. Barbera, 20 vol., 1890-1909, t. XI, p. 340-343, n° 713 ; voir E. Panofsky, *Galileo as a critic of the arts*, La Haye, M. Nijhoff, 1954), mais la discussion a continué encore longtemps, jusqu'à Caylus. Une contribution, qui aurait pu être curieuse, est perdue : Baccio Bandinelli, *Il Memoriale* (éd. Arduino Colasanti, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXVIII, 1905, p. 406-443) assure avoir écrit un *paragone*. Il y a enfin les illustrations artistiques : le fameux nu de Giorgione, reflété de plusieurs côtés ; le *David et Goliath* de Daniele da Volterra (Louvre), silhouette découpée en bois et peinte sur les deux faces ; un *Portrait du nain Morgante* de Bronzino (Florence, galerie des Offices) exécuté selon le même procédé ; et la réponse de Giambologna, un nain en bronze, au mouvement hélicoïdal (voir James Holderbaum, « A bronze by Giovanni da Bologna and a painting by Bronzino », *The Burlington Magazine*, XCVIII, déc. 1956, p. 439-445). Plusieurs auteurs, tout en cédant parfois aux instances de ceux qui demandent leur avis, s'expriment avec quelque dédain sur ces logomachies ; voir, outre Michel-Ange et Galilée, L'Arétin (*Lettere...*, Paris, Mathieu Le Maistre, 1609, t. IV, p. 185) ; les représentants de l'Église n'ont pas à cacher leur indifférence : Paleotti, éd. cit., I, c. 9, p. 168 ; Molanus, *op. cit.*, f° 102 v°. (Dans la suite de ce paragraphe, les citations se rapporteront, sauf indications contraires, aux écrits et passages indiqués ci-dessus).

131. Éd. consultée : Eustrate de Nicée, *In Aristotelis Moralia Nicomachia doctissimae explanationes*, trad. lat. par Bernardo Feliciano, Venise, apud heredem Hieronymi Scoti, 1589 ; voir p. 7. La première impression en latin est de 1541 (Venise, hérit. de Lucantonio Giunta) mais le texte était connu depuis longtemps et Thomas d'Aquin l'avait utilisé.

132. L'argument des erreurs irréparables était déjà connu et combattu par Léonard ; tous les défenseurs de la sculpture le reprennent ; Vasari réplique par l'impossibilité de repentirs dans le travail à la fresque. Sur la multiplicité des vues, voir surtout Cellini ; Léonard aussi avait discuté le point, et Giorgione,

Bronzino et Daniele da Volterra avaient répondu par des œuvres peintes. Ceux qui insistent sur les difficultés présentent la sculpture comme un art austère, où même l'absence des couleurs est une vertu (Varchi, Doni, Cellini, Raffaello Borghini). L'énumération des résistances à surmonter est assez amusante chez Francesco da Sangallo.

133. Mais déjà Alberti jugeait la peinture plus difficile. Léonard fut suivi entre autres par Bronzino et Vasari dans leur réponse à Varchi, le Lasca, Lomazzo (*Trattato...*, éd. cit., p. 29 et ailleurs). Varchi a trouvé une réplique partielle : on reproche au sculpteur d'« emprunter » à la pierre le volume de ses figures, mais on oublie alors que le relief des sculpteurs, bien que fondé sur une propriété de la matière, est l'œuvre de l'art. Galilée reprend le thème sous une nouvelle forme : le relief en sculpture est du clair-obscur, donc un emprunt à l'art du peintre (« *Non ha la statua il rilievo per essere larga, lunga e profonda, ma per essere dove chiara e dove scura* » [« La statue a du relief non pas parce qu'elle est large, longue et profonde, mais parce qu'elle est claire ici et sombre là »] : c'est le cas ou jamais de parler de conception « picturale » de la sculpture.

134. À l'objection que le sculpteur n'imité guère que l'homme et le cheval, Doni répond que ces objets sont un résumé de la nature. Faible argument contre la liste canonique, toujours répétée, des mille effets lumineux, atmosphériques, coloristes, rendus par la peinture. La formule de Lomazzo est assez originale (*Trattato...*, *op. cit.*, I, 1) : la sculpture, dit-il, ne donne que l'égalité entre l'œuvre et son modèle, mais la couleur donne aussi la ressemblance.

135. Chez Doni, la Nature elle-même favorise la sculpture contre la peinture (*Disegno...*, *op. cit.*, f° 5v° sqq.). Il répète volontiers qu'une statue mise à côté d'un tableau l'écraserait. Sur le caractère « mensonger » de la peinture : Cellini (*Opere*, éd. cit., t. III, p. 256-261), Tribolo, Tasso.

136. Seul Pino renverse les termes, et il est fier de cette subtilité : la *via di porre* [« le travail par ajout »] est naturelle, car elle va du squelette à la surface ; la *via di levare* [« le travail par soustraction »] est contraire au sens de l'opération naturelle, et donc toute entière artificielle.

137. Voir *supra*, note 132, sur l'absence des couleurs. Plus généralement, Doni écrit (f° 5v°) que le *paragone* ne peut aboutir à rien, aussi longtemps qu'on s'obstine à confondre nature et art.

138. Voir les vers de l'*Anticlaudian* cités *supra*, n. 127, sur logique et peinture ; l'idée revient, substantiellement identique, chez Léonard : « *(la pittura) non parla, ma per se si dimostra e termina ne' fatti ; et la poesia finisce in parole* » [« [la peinture] ne parle pas, mais se révèle par elle-même et se termine dans les faits ; tandis que la poésie aboutit en paroles »] (Codex Urbinas, 28 v<sup>o</sup> ; *Treatise on painting*, éd. cit., 20) ; chez Gauricus : « *Illi quidem (scriptores) agunt verbis, at vero hi (sculptores) rebus ; illi narrant, hi vero exprimunt, explicant* » (p. 100) [« Les écrivains œuvrent par les mots, les artistes par les choses ; les premiers racontent, les seconds montrent et déploient. »] ; enfin chez Francesco Berni, dans le célèbre *capitolo* à Sebastiano del Piombo, où il oppose Michel-Ange aux poètes : « *Ei dice cose, e voi dite parole* » [« Lui, il dit des choses, et vous, vous dites des paroles »] (*Opere burlesche*, Milan, Società tipografica de' classici italiani, 1806, p. 32). C'est une forme nouvelle de l'opposition classique entre *res* et *verba*.

139. Lettre de Michel-Ange : P. Barocchi, *Trattati d'arte...*, éd. cit., t. I, p. 82 ; Doni : *Disegno...*, *op. cit.*, f<sup>o</sup> 44.

140. Léonard l'utilise copieusement contre les sculpteurs, insistant toujours sur le fait qu'il s'agit de difficulté intellectuelle. La prémisse est formulée dans toute sa généralité par Vasari, lettre à Varchi : « *Tutte le cose che facile all'ingegno si rendano, quelle meno artifiziose si giudicano essere* » [« On a tendance à juger moins artificiel tout ce qui paraît facile à l'esprit »]. Or essayez de modeler une tête, puis dessinez-la, vous verrez que la sculpture est plus facile ». Cardan, *loc. cit.*, comparant sculpture en marbre, modelage et peinture : « *manifestum est picturam omnium harum esse difficillimam, atque ideo nobilissimam* » [« Il est évident que la peinture est le plus difficile de tous ces arts et, partant, le plus noble »]. Même son de cloche, naturellement, chez les sculpteurs ; pour Doni, c'est le leitmotiv : « ... *altro lambicamento di cervello è in questo far (la scultura) et altro ingegno, et fatica di mano e di mente, che impiastrare una tela o un muro a fare una bugia* » [«... ce faire [la sculpture] implique un autre genre de 'prise de tête', d'intelligence, de travail de la main et de l'esprit, que le barbouillage d'une toile ou d'un mur pour créer une illusion »] (f<sup>o</sup> 12).

141. Castelvetro disait de même que qui possède l'art de la tragédie sait aussi écrire une épopée, car la tragédie est un genre complet (cité par Giuseppe Toffanin, *La Fine dell'umanesimo*, Milan/Turin, Bocca, 1920, p.173).

142. Il la cite, p. 50, sous la forme suivante : « *bisogna più fatica a voler dare ad intendere la bugia e fare parere quello che non è che a sprimere il vero* » [« il faut plus de peine à vouloir faire entendre le mensonge, et à faire paraître ce qui n'est pas, qu'à exprimer le vrai »]. La position générale de Varchi est exceptionnelle : il ne connaît qu'un seul critère, l'imitation, – l'art le plus proche de son modèle naturel est par la même supérieur. Cela est en contradiction avec les vues au fond antinaturalistes de la plupart des autres auteurs.

143. Voir aussi Lomazzo, *Rime*, *op. cit.*, p. 127 : les deux arts « *son tra loro // una medesima cosa ; fuor che l'una // opra nel pian, qual più lodo et honoro* » [« elles sont une même chose ; si ce n'est que l'une / œuvre sur le plan, ce que je loue et honore davantage »]. Mais l'expression est ambiguë : la peinture mérite-elle l'honneur parce qu'elle travaille sur le plan ?

144. On ne peut s'empêcher de se rappeler que dans le cas plus général de la dignité des sciences, Galilée prenait de même comme critère la méthode et non l'objet.

145. L. B. Alberti, *Della pittura*, éd. Mallè, Florence, G. C. Sansoni, 1950, p. 77. Maria Luisa Gengaro, *Orientamenti della critica d'arte nel Rinascimento cinquecentesco*, Milan-Messine, G. Principato, 1941, p. 10 et chap. III, *passim*, soutient cependant que la peinture est pour Léonard l'art total, l'art par excellence, en fonction duquel sont jugés tous les autres ; mais l'auteur est aussi obligé de distinguer entre cette « peinture » au sens large et une peinture plus spécifique, l'art des ombres.

146. On figure le *Disegno* tricéphale, ou entouré de ses trois filles aux traits identiques, ou portant du moins les outils des trois arts ; voir par exemple l'Appareil pour les Noces de Francesco de' Medici, 1566 (Vasari, *Vite*, VIII, p. 528), la *Sala dell'Idea* dans la Casa Zuccari à Rome, ou l'*Iconologia* de Cesare Ripa, s.v., Siennes, hérit. de Matteo Florimi, 1613, en 2 t., voir I, p. 159). Les trois cercles ou couronnes entrelacés, sigle personnel de Michel-Ange, deviennent en 1571 l'*impresa* de l'académie florentine du Dessin, à la place de l'ancien bœuf de saint Luc. Sur les « trois arts du dessin » et leur rapport avec les arts mineurs et les métiers, descendants moins privilégiés de cette faculté, voir *supra*, § 5.

147. Voir le testament de Pétrarque, cité par Vasari, I, 402 ; et Boccace, *Décameron*, VI, 5. Benvenuto da Imola, commentant vers 1350 le passage de Dante sur

Cimabue et Giotto, assurait que les « doctes » découvriraient déjà des erreurs chez Giotto.

148. Aristote, *Politique*, 1338 a.

149. Sur les relations entre beauté naturelle et artistique, voir *infra*, chap. 5. Sur la parenté profonde du courant critique vénitien avec l'esthétique de la Contre-Réforme, justes remarques de P. Barocchi, notamment dans son édition de Dolce, *Trattati...* La hargne des critiques pieux contre les connaisseurs n'a d'égale que leur horreur de l'indécence. Très significatives sont les attaques parallèles de Dolce et de Gilio contre le snobisme michélangesque ; la défense des « raisons » de l'amateur profane, chez Dolce, prélude à l'exaltation démagogique du gros bon sens chez Gilio da Fabriano : « *Veggio Stefano lapidato senza pietre ; Biagio intiero e bello ne l'eculeo, senza sangue... : non per altro, che l'arte nol comporta, e per mostrare i muscoli e le vene. Oh vanità vana, oh errore senza fine, sfimar più quello che nulla opera, che quello che dà la forma e la perfezione a le figure... !* » [« Je vois saint Étienne lapidé sans pierre ; Blaise, sur le chevalet de torture, intact et beau, sans une goutte de sang... : et cela, uniquement pour faire valoir l'art, montrer les muscles comme les veines. Oh veine vanité, oh erreur sans fin, que d'estimer plus que toute autre œuvre ce qui donne la forme et la perfection aux figures ! »] (P. Barocchi, *Trattati d'arte...*, éd. cit., t. II, p. 41 et note *ad loc.*). Il y eut, avant le triomphe du maniérisme, une sorte de querelle du raccourci (beauté artificielle, technique, inaccessible au profane, et choquante pour l'œil) : Léonard l'encourage (Cod. Urb., f° 33 v°, *Treatise on painting*, éd. cit., 89), Vasari, à propos de Michel-Ange, l'admire ; les Vénitiens, Pino et surtout Dolce, ne l'admettent que « pour mémoire » ; une figure par *istoria* (P. Barocchi, *Trattati d'arte...*, éd. cit., t. I, p. 144 et 180 sq.).

150. L. B. Alberti, *Della pittura*, éd. cit., p. 107 : « *Fuggie l'ingegni non periti quella idea delle bellezze, quale i bene exercitatissimi appena discernono* » [« Elle échappe en effet aux peintres sans expérience, cette idée de la beauté que les peintres accomplis distinguent à peine »]. L'intérêt de cette phrase est dans les mots *periti* et *exercitatissimi* ; mais il semble entendu qu'on peut aussi bien s'exercer devant les spectacles naturels que devant l'art.

151. Vasari, *Vite*, I, 105 ; voir aussi V, 442. Ailleurs, I, 91-93, Vasari dit avoir voulu surtout perpétuer la mémoire des grands artistes. Une seule fois (VII, 727) il prétend écrire « principalement » pour ses collègues ; mais c'est une formule de modestie, imitée d'Alberti, et destinée à excuser le langage technique.

152. *Libraria seconda* (1555), cité par J. Schlosser-Magnino, *La Letteratura artistica*, éd. cit. Il y est question de (prétendus ?) écrits de Bramante sur l'architecture gothique, sur le travail du stuc, sur les fontaines « rustiques » – des notes sans doute purement techniques, mais qui selon Doni auraient eu le pouvoir d'enseigner à quiconque l'art de juger avec compétence les proportions et les qualités ou défauts de tout édifice. C'est bien là ce qu'espéraient communément les lecteurs des différents traités ; Doni, imprimeur et libraire, devait le savoir.

153. *Proemio* du *Discorso sopra li Dei de' Gentili*, éd. Fritz Saxl, en annexe à *Antike Götter in der Spätrenaissance*, Leipzig/Berlin, B. G. Teubner, 1927.

154. Éd. P. Barocchi, *Trattati d'arte...*, éd. cit., t. II, p. 122. Dans l'avertissement de la traduction latine (*De consultationibus sacri consistorii commentarius*, Ingolstadt, David Sartorius, 1594) ; (non reproduit dans l'édition Barocchi) l'éditeur se dit surpris du grand succès de ce livre destiné à si peu de personnes.

155. Giovanni Norchiati, auteur d'un traité sur les diphtongues toscanes (*Trattato de diphthongi toscani*, Venise, Melchiorre Sessa, 1539) laissa un commentaire de Vitruve et une ébauche de Dictionnaire des arts, qui devait reproduire en gravure tous les outils des artistes.

156. À Florence même, où se font et se défont les renommées, la *vox populi* perd sa royauté. Le grand-duc Cosme avait encore eu quelque mal à imposer contre elle Bandinelli, et on a gardé le souvenir de « premières » soit triomphales (le *Persée* de Cellini, le *Christ dans les Limbes* de Bronzino à l'Annunziata), soit catastrophiques (les fresques de Pontormo à San Lorenzo, celles de Vasari et Zuccaro à la coupole du Dôme). Mais quand on lit les jugements que Minerbetti, dans sa correspondance avec Vasari, cite comme échos de l'opinion florentine, on est consterné de leur pauvreté. De plus en plus, le public fait confiance aux valeurs sûres des générations précédentes et on apprécie surtout les œuvres « parlantes ». Francesco Bocchi se réclame souvent, peut-être avec raison, de « l'infailible » « voix de la nature » exprimée par le peuple, pour justifier ses préférences personnelles, qui vont vers Donatello et Andrea del Sarto. La situation est naturellement différente dans des centres ou milieux moins académiques et aristotéliens ; la célèbre querelle de San Petronio à Bologne est un exemple mémorable de la pression que les petites gens pouvaient exercer sur les commandes artistiques.

157. Mario Equicola, *Institutioni al comporre di ogni sorte di rima...* Milan, Francesco Minizio Calvo, 1541 (édit. posthume), f° B 4v°.

158. La bibliographie d'Arduino Colasanti, en annexe à l'article « Gli artisti nella poesia del Rinascimento » (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXVII, 1904, p. 193-220) ne contient forcément qu'un fragment de l'énorme matériel.

159. Lettre à Boccamazzo, janv. 1549 ; *Lettere sull'arte*, éd. cit., t. II, 273. Le commerce des œuvres offertes par les maîtres reconnaisseurs ou intéressés fut une des sources de revenus de L'Arétin, comme plus tard du Cavaliere Marin ; Figino, l'élève de Lomazzo, un peintre qui fit toujours le nécessaire pour être loué par les poètes, reçut de Gherardo Borgogni un *capitolo* dans la bonne tradition de la mendicité poétique : « *Sol per voi canto, e se per altri ho scritto // mi pento, perche son scortesi, e avari* » [« je chante pour vous seul, et si j'ai écrit pour les autres, je me repens, car ils sont discourtois et avars. » ] (cité d'après l'anthologie *Delle rime piacevoli del Berni, Casa, Mauro... Parte prima (-quarta)*, éd. augm., Venise, Francesco Baba, 1627, vol. 2, f° 37 v°).

160. Les programmes sont peut-être le dernier point sur lequel on peut constater une différence entre la mentalité des artistes et celle des amateurs. En principe, l'invention passe pour un des mérites de l'œuvre, – celui, sans doute, qui attire le plus les beaux esprits ; Doni prête à Ficin l'intention de transformer sa villa en *teatro* allégorique et invente à son tour un programme qu'il fait rétrospectivement proposer à Botticelli par un de ses personnages (*Le Pitture del Doni... nelle quali si mostra di nuova invention...*, Padoue, Grazioso Percacino, 1564, f°s 5-6 ; d'ailleurs le *teatro* allégorique de Giulio Camillo servit réellement, d'après Tiraboschi, à décorer une maison milanaise). Or les artistes s'intéressaient souvent très peu à la signification des choses qu'on leur faisait représenter (Creighton Gilbert, « On Subject and Not-subject in Italian Renaissance Pictures », *The Art Bulletin*, XXXIV, 3, 1952, p. 202-216) ; Vasari a peint au Palazzo Vecchio les dix Sefiroth sans savoir ce qu'ils représentent et sans s'apercevoir d'un lapsus assez grossier de son « programme » (Jean Rouchette, *La Renaissance que nous a léguée Vasari*, Paris, Les Belles Lettres, 1959, p. 43) ; Giambologna a sculpté le *Rapt des Sabines* avant de demander aux doctes de trouver un titre à son œuvre ; Lomazzo prétend, dans l'Autobiographie annexée à ses *Rime*, avoir peint à Piacenza une *Institution du Carême*, alors que le sujet de cette fresque est de toute évidence une Allégorie de l'institution des ordres monastiques (Ettore De Giovanni, *Refettorio del convento di Sant'Agostino*.

*Interpretazione della « Cena » del Lomazzo*, Piacenza, s. d.). Et de même que les maîtres (des maîtres aussi « intellectuels » que Vasari et Lomazzo !) se soucient peu du programme qu'ils illustrent avec fidélité, les auteurs de programme ne pensent qu'exceptionnellement aux exigences de l'œil.

161. Voir K. Frey, dans son édition de Vasari, *Der literarische Nachlass...*, éd. cit., t. II, p. 386.

162. Sur le miroir, recommandé par Alberti et Léonard, voir la lettre de Vittoria Colonna à Michel-Ange, avec ses remerciements pour le dessin du *Christ en croix*, qu'elle dit avoir examiné de cette façon (Giuseppe Campori, *Lettere artistiche inedite*, Modène, éd. erede Soliani, 1866, p. 13 sqq.) ; sur la chevelure, voir Lomazzo, *Trattato...*, op. cit., p. 182.

163. Sabba da Castiglione, dans une lettre à Isabelle d'Este, écrite pendant son séjour à Rhodes (1505-1508), exprime la crainte que les antiquités envoyées par lui à Mantoue pourraient disparaître en chemin, « *presertim perchè in queste cose pare che ogne presumptione sia licita, ogne furto honesto et ogne rapina laudata* » [« en particulier parce qu'en ces choses il semble que toute prétention soit licite, tout vol honnête et toute rapine louée »] (Alessandro Luzio, « Lettere inedite di Fra Sabba da Castiglione », *Archivio storico lombardo*, Ser. II, vol. 3, anno 13, [1886], p. 91-112, ici p. 105).

164. Doni a imprimé, à la suite de son *Disegno*, une série de lettres à des voyageurs novices. Remarquable ce conseil à Alberto Lollio (f° 47 v°, daté 17 août 1549), pour une visite de Florence : « *non andate subito a vedere i Leoni o i giganti per non far come fanno tutti coloro che vengono nuovamente, ma andate in Duomo, e considerate la bella fabrica che è quella* » [« n'allez pas tout de suite voir les Leoni ou les géants pour éviter de faire comme font tous ceux qui viennent pour la première fois [à Florence], mais allez au Duomo, et considérez la belle construction qu'elle constitue »]. L'emploi du temps suppose, chez le destinataire de la lettre, une capacité vraiment exceptionnelle d'assimilation rapide.

165. Voir la phrase d'Alberti citée *supra*, note 150. Un exemple du xvi<sup>e</sup> siècle, entre beaucoup : Sabba da Castiglione, *Ricordi*, Venise, Paolo Gherardo, 1560 (éd. posthume), f° 57 v° : que les *intelligenti* aiment les raccourcis de Piero et de Melozzo da Forlì, où les profanes ne trouvent aucun plaisir. C'est à peu près au temps de Sabba da Castiglione qu'on peut situer l'essor du connaisseurisme à Venise, d'un niveau critique surprenant (Sergio Ortolani, « Le origini della critica d'arte a Venezia », *L'Arte*, XXVI, 1923,

p. 1-17 ; Rodolfo Pallucchini, *La Critica d'arte a Venezia nel Cinquecento*, Venise, Zaretti, coll.

« Quaderni del Rinascimento Veneto, n° 1 », 1943, surtout p. 4-8, sur Marcantonio Michiel ; Lionello Venturi, « La critique d'art en Italie à l'époque de la Renaissance, III », *Gazette des Beaux-Arts*, 1924, p. 39-48 ; et, pour le contexte culturel, Eugenio Battisti, « Le arti figurative nella cultura di Venezia e di Firenze nel Cinquecento », *Commentari*, VI, 1955, p. 241-253, repris dans *Rinascimento e barocco*, G. Einaudi, Turin, 1960, p. 157-174). Mais les connaisseurs vénitiens ont toujours été moins exclusifs et doctrinaires que ceux du maniérisme aristotélien et idéologiste de Florence et de Rome ; le principe hédoniste et la foi dans l'« imitation » maintiennent les droits d'un public plus large.

166. Voir l'anecdote de Pino sur la dame qui regardant le portrait de sa fille, n'arrivait pas à y reconnaître, dans une tache grisâtre peinte sur la joue, l'ombre du nez (P. Barocchi, *Trattati d'arte...*, éd. cit., t. I, p. 134 ; voir la note de l'éditeur, *ad loc*). De même Lomazzo, *Trattato...*, *op. cit.*, p. 27 : il y a dans les peintures de Titien des taches dont les *imperiti nell'arte* ne sauraient imaginer la raison, mais qui sont des effets de lumière bien observés.

167. Lomazzo, *Idea...*, *op. cit.*, p. 41 et 112.

168. Sebastiano del Piombo à Michel-Ange, sur le tombeau de Jules II, 22 mars 1531 (*Les Correspondants de Michel-Ange*. I. *Sebastiano del Piombo*, éd. Gaetano Milanese, Paris, Libr. de l'art, 1890, p. 60). L'Arétin raffine sur ce schéma (à propos du portrait de la fille de Roberto Strozzi, 6 juillet 1542 ; *Lettere sull'arte*, éd. cit., t. I, 217) : « *Se io fusse dipintore, mi disperarei ; benchè bisognaria che il mio vedere partecipasse del conoscimento divino, volendo comprendere la cagione per cui dovessi disperarmi* » [« si j'étais peintre, je serais au désespoir ; mais si je voulais rendre compte de ce qui m'y jetterait, il faudrait que mon regard participât de la connaissance divine »].

169. Pline, *Naturalis Historia*, XXXVI, 40 : « *Sunt quibus et Mechopanes... placeat diligentia, quam intelligent soli artifices, alias durus in coloribus, et sile multus* » [« Il en est pour apprécier Mechophanès, [...] à cause d'un souci de précision que seuls les artistes peuvent comprendre ; par ailleurs son coloris est dur et il donne beaucoup dans les jaunes »]. August Kalkmann, *Die Quellen der Kunstgeschichte des Plinius*, Berlin, Weidmann, 1898, p. 72 et 74, considère ce passage comme un emprunt à Xénocrate, ce qui fait remonter le divorce entre public et artistes-connaisseurs au 111<sup>e</sup> siècle av. J.-C.

170. Dans la variante d'Élien, *Varia historia*, II, 2, le juge ridicule aurait été le satrape Mégabyze.

171. Léonard, Cod. Urb., f° 33v°, *Treatise on painting*, éd. cit., 89 : « *Se tu pittore te ingegnerai di piacer' alli primi pittori tu farai bene la tua pittura perche sol quelli sono che con verità ti potran giudicare...* » [« Si toi, peintre, tu t'ingénies à plaire aux meilleurs peintres, tu exécuteras bien ta peinture, car seuls ceux-ci pourront juger »]. P. Giovio, *Elogium* de Raphaël (voir G. Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, éd. cit., t. VII, 4 [vol. XIII], 1824, p. 2444-2498, la reproduction des *Elogia*). Voir aussi Pontano, qui récuse le jugement des profanes en poésie (*Antonius*, cité par Ciro Trabalza, *La Critica letteraria*, t. II. *La Critica letteraria dai primordi dell'Umanesimo all'età nostra*, Milan, Vallardi, 1915, p. 48) : « *quod in pictura quoque contigit, in quae multa sunt, quae nisi summi artifices non videant* » [« comme il arrive aussi dans les peintures, où quantité de choses ne sont visibles que des grands artistes »].

172. B. Cellini, *Vita*, éd. cit., p. 358.

173. Éd. P. Barocchi, *Trattati d'arte...*, éd. cit., t. I, p. 154.

174. G. P. Lomazzo, *Rime*, *op. cit.*, p. 129. La cécité empêche l'auteur de continuer l'œuvre de Vasari ; mais viendra quelqu'un qui saura le faire. « *... pur tal arte havendo // Perch' altri no...* » [« parce qu'ayant semblable art, que d'autres non pas »].

175. Ainsi notamment Dolce (P. Barocchi, *Trattati d'arte...*, éd. cit., t. I, p. 155 sq.), Vincenzo Borghini (*Carteggio artistico inedito*, éd. cit., p. 11), Raffaello Borghini, *Il Riposo*, *op. cit.*, t. I, p. 126 sqq. Le plus résolu des défenseurs du dilettante est Giulio Mancini (*Considerazioni*, éd. cit., p. 5-11). Les auteurs ne s'accordent pas sur l'étendue exacte des compétences du profane.

176. Plaintes multiples, notamment de la part des architectes. Voir Filarete, éd. cit., p. 51 ; Francesco da Sangallo, dans la lettre à Varchi (éd. cit., p. 74) ; Cellini, *Opere*, éd. cit., t. II, p. 246 sq. ; Lomazzo, *Trattato...*, *op. cit.*, p. 407.

177. Fr. Bocchi, *Le Bellezze della città di Firenze* [1591], Florence, Giovanni Gugliantini, 1677, avec les compléments de Giovanni Cinelli Calvoli, p. 164, décrit cette foule : marchands et patriciens dessinent à côté des jeunes artistes.

178. Marsile Ficin, *Commentarium in Convivium Platonis*, Oratio tertia, chap. III.

les idées et des réflexions de M. Chastel - On doit se  
qu'on les idées de la position de Ficin upon très larg  
p. ch. L, n. 8. resant, mais que s'achève à l'aspect agréable (quatuor) et  
gère et non le bon. Albert avait, d'autre part, l'air que l'air  
Ricommi: l'esthet. de la convenue <sup>était pour plusieurs qu'</sup>

an. Barbero, op. cit., p. 5; pour le rôle particulier  
tio v. suri p. 209 (ad Vot. VIII, 2): quoniam vero dis  
dem libro est, quaedam vero coacta, tel a loci,  
aut eadem forma necessitat, ideo in libro,  
et impedit, atq. integrum est, quicquid volum  
en ad symmetrias, et communis recurrendu  
coacta vero ad ingenium, et solutionem veniendum  
symmetriarum rationum ad loci naturam, ad  
in usum, ad formam inchoatam accommode  
ut adijciendo, et detrahendo expectari satisfact  
- Ibid., p. 2, la distinction de deux critères des  
natures, mais non vils, (quelques fois libéraux non  
seulement l'intégration de volonté à rationnati  
base de fruit: 1) ratiocinantur, et regules sperandi  
ment, et terminatas. 2) descriptae quaedam et  
in promptitudinem ad opus apprehenduntur (...).

~~l'œuvre par hasard  
sans valeur et sans but de la base.~~

25 bis) Varchi, due lezioni,  
"E noi vedremo che tanto se  
molto l'arte e più strano, qu  
meno si può la fortuna."  
Rife, Iconologia, II, p. 154, 155

arius, p. 138. - Le proci di qui lui fait tant d'œuvre  
pendant recommandé, <sup>quelques 150 ans</sup> plus tard, par d'isen:  
artous sur les quels on a noté des mots et des syllab  
s mélanges pour voir, - et utilises si l'orator e quibet d  
26 bis) libro à Gasp. Balini, ed. in L  
p. 171.  
dw., § 38, op. Program, § 29.  
offensives est. hasard a complit parole, libit  
dit d'été autre est et fortune. Alciat de reprob  
Emblemata, ed. cit., p. 107:

ut sperare fortuna, ubi sic insidit themes  
Autus hic, veris casibus ille preest.  
Adousus rim fortunae et ars facta (...)  
deus, et. cit., p. 67). - Mais Aristote avait dit aussi  
(CEC. Nicom. II, 34) le vers  
thou: la fortune l'est aime t  
tun et le fortune aime l  
Cet citation a très peu c  
- amento.

l'œuvre par hasard  
sans valeur et sans but de la base.

# LA CONCEPTION

## 1. LA TECHNÈ

La théorie aristotélicienne de l'art visait à rendre compatible l'art comme fabrication avec l'art comme faculté – plus exactement, dans sa terminologie, *τέχνη* (*technè*) et *ἕξις* (*héxis*)\*. Cela n'était possible que grâce à son point de vue extérieur et en quelque sorte logiciste : art et nature sont indiscernables quant à la finalité et à la structure de leurs œuvres – si on néglige les critères de fait : la nature ne fait pas de maisons ou de navires –, leur différence réelle consiste dans les modes de génération de leurs produits. L'art engendre ses produits par conception et exécution, et ce caractère spécifique subjectif permet la transition au l'habitus et à la vertu intellectuelle.

À mesure que ce habitus se psychologise chez les philosophes postérieurs, la conciliation avec la *technè* devient plus difficile. La disposition conçue empiriquement comme adresse ne concerne, dans l'art, que l'exécution ; conçue psychologiquement comme *ingenium* ou habileté *inventive*, elle ne regarde que la *νόησις* (*noësis*) ou plutôt un certain aspect de la *νόησις* ; conçue métaphysiquement comme faculté créatrice, elle est une pour tous les arts, indifférente à leurs caractères particuliers – une force qui précède, en réalité, l'habitus aristotélique. Ce habitus, à la fois puissance générale et substrat subjectif permanent de la conception et de l'exécution, est donc en quelque sorte hybride ; en fait, il n'existe pas.

C'est la raison profonde, je crois, des hésitations, dans ce domaine, chez les aristotéliciens postérieurs – l'introduction de la puissance comme force chez les Romains et chez les stoïciens, la prépondérance de la méthode au Moyen Âge, et son conflit, chez Thomas d'Aquin, avec l'« art » de Dieu. Les théoriciens de la fin du xvi<sup>e</sup> siècle ont tenté une dernière fois de faire revivre les croyances d'Aristote ; leur échec va être définitif, abstraction faite d'un académisme qui se prolonge encore longtemps, avec une orientation « méthodiste » plutôt médiévale<sup>1</sup>.

La bonne volonté n'est pas ce qui manque aux théoriciens de l'époque dite maniériste. Ils reproduisent fidèlement, ou presque, le tableau des habitus selon l'*Éthique à Nicomaque*<sup>2</sup> ; ils donnent la définition de l'art selon le texte d'Aristote, notant bien que l'art est accidentel par rapport à son objet<sup>3</sup>, subjectif (le tailleur de pierre dont Michel-Ange guidait la main et qui réussit ainsi une statue, dit Varchi, ne possédait pas l'art<sup>4</sup>). On admet, avec la *Métaphysique* (Z, 8, 1033 a), que la forme n'est pas créée par l'*artifex*, qui n'est auteur que du composé<sup>5</sup>. Tout le monde, sans exception, s'accorde à distinguer la conception intérieure et l'expression ou l'exécution – même un naturaliste platonisant comme Giordano Bruno<sup>6</sup>, même Galilée quand il parle d'expériences physiques. Toute la théorie du dessin chez Zuccaro et toutes les définitions du dessin chez les nombreux auteurs de traités de peinture reposent sur l'idée qu'il est une « *dichiarazione del concetto* ».

« exposition du concept »

On conserve aussi, du moins en théorie, la continuité entre les beaux-arts et les arts mécaniques. Vieri, dans son système des « *abiti dell'anima* » qui est un système des sciences et des arts, définit n'importe quelle occupation ou discipline, le commerce, l'agriculture, l'art de gouverner ou la poésie, comme « *una retta ragione di fare...* » ou comme « *abito dell'animo intorno a...*<sup>7</sup> ». S'il distingue les arts des « doctrines » morales et des « sciences » théoriques, c'est parce qu'ils sont factifs – et factif signifie, selon lui, destiné à notre corps : la médecine par exemple est un art factif, alors que peinture et sculpture sont des doctrines morales (p. 6-7 et 54-55). Cardan mélange, dans son *De subtilitate*<sup>8</sup>, arts et sciences et « secrets » de toute sorte, non sans souligner que la subtilité est aussi une vertu esthétique : les plus subtils des arts sont peinture, sculpture et poterie, car une faute légère y peut tout gâter ; les anciens y excellaient à tel point « *ut plus tunc sciuerit manus, quam nunc agnoscat oculus [...]* Et equidem subtilitas ista prorsus decoris omnis mater est » (l. XVII, p. 808). Les autres arts, magie, chimie, stratégie et toutes les « *machinatoria* » sont aidés par la subtilité ; mais la peinture en est « illustrée ». Elle est donc le plus noble, parce que le plus subtil des arts mécaniques – le peintre doit tout savoir, parce qu'il imite tout<sup>9</sup>.

« disposition de l'âme »

« une droite raison de faire »

« que la main en savait plus alors que l'œil en connaît maintenant [...]. Et assurément la subtilité elle-même est mère de tous les ornements »

L'art « subtil » de Cardan est au fond assez médiéval, très éloigné, en tout cas, des efforts de l'époque pour intégrer l'art à la personnalité de l'artiste. Francis Bacon ira un peu plus loin : tout en conservant la continuité entre les métiers, les beaux-arts et les sciences, il donnera la prépondérance non, comme Cardan, aux premiers, mais en un sens aux seconds. L'éloge des inventeurs mythiques des

premiers arts, Cérès, Bacchus, Apollon, Mercure, a un accent de solennité biblique : ces héros furent à juste titre divinisés par les Grecs et non seulement considérés, à l'instar des généraux victorieux, comme demi-dieux ; car ils ont « *verum characterem Divinae Praesentiae, veniuntque in aura levi, absque tumultu, aut strepitu* » (*De dignitate*, éd. cit., p. 52-53). L'invention est l'essentiel dans les arts ; grâce à elle, l'homme peut questionner la Nature, l'« irriter » pour l'obliger à se déclarer (V, 2, p. 94). L'Encyclopédie des arts, la *Historia naturae mechanicae*, qui doit compléter l'histoire naturelle, sera avant tout un stimulant du progrès ; elle doit faciliter la « transposition » d'une méthode d'un domaine à l'autre, et par suite l'invention du nouveau. Il est souhaitable qu'elle contienne aussi les pratiques « *quae in Artem non coaluerunt* », parce qu'on y apprend toujours quelque chose. Rien n'est d'ailleurs aussi nuisible que la réduction prématurée des « doctrines » en « arts ou méthodes » (I, p. 39) : la science éparsée en observations peut augmenter, celle qui est enfermée dans les méthodes ne permet plus guère que des perfectionnements de détail. Il existe une mécanique empirique, « *operaria* », et une autre qui travaille avec connaissance des causes physiques ; entre les deux il y a une troisième « *quae magis ingeniosa est, et sagax, quam philosophica* », celle qui cherche et invente par réflexion sur l'expérience (III, 5, 190 *sqq.*) : c'est elle qui prolonge en réalité l'histoire naturelle.

La position de Bacon est entièrement nouvelle ; Jean de Meung parlait de suivre la nature pour lui commander, Léonard exigeait que le savant se mette à la place de la nature, mais pour eux le point de perfection insurpassable était donné d'avance, c'est la nature elle-même ; Bacon pense en termes de progrès : il faut prolonger la nature par l'invention et il faut savoir enchaîner les inventions<sup>10</sup>. La nature n'est pas un idéal prédonné pour l'art ; elle est un Protée à enchaîner (II, 2, 94). Aussi l'art universel inventé par Bacon sera-t-il, pour la première fois depuis l'*ars oppositorum* ébauché par Cusanus, un art ouvert, une vraie méthode et non un système.

Bacon représente l'aboutissement logique de la réaction, commencée vers 1300, contre l'assimilation de l'art à la pratique factive. La poésie et les arts figuratifs aspiraient d'abord à la dignité d'arts libéraux, c'est-à-dire ayant pour objet la culture de l'intellect ou de l'âme. La manufacture sentait la méthode ; les arts se voulaient ingénieux, inventifs, éducatifs, investigateurs et érudits. Ceci atteint et reconnu, on découvrit qu'ils étaient, pourtant, dans un sens supérieur, factifs : les *Poétiques* rusaient de plus en plus avec la mimésis, pour faire de la poésie une fabrication de vers et de poèmes ; les

« le vrai caractère de la présence divine, qui est de venir dans un souffle léger, sans bruit ni agitation »

« sans rapport avec l'Art »

« qui relève de la faculté intellectuelle et est plus subtile que la philosophie, »

critiques des arts plastiques remplaçaient la « nature » par l'idée ou même par le *concetto*. Par contrecoup, les arts manuels ou mécaniques n'étaient plus caractérisés par la fabrication, mais par la routine dans l'opération ; nous avons vu comment Vieri a perdu jusqu'au sens du mot « art factif ».

Mais tandis que la notion de beaux-arts s'approchait ainsi de sa clarification, les métiers s'émancipaient à leur tour ; les traités d'agriculture, d'art militaire, d'acrobatie ou de n'importe quelle autre occupation se multiplient prodigieusement à la fin du *xvi*<sup>e</sup> siècle et bientôt commence la maladie des « nouvelles sciences », puisque tout métier, tout « art » non catalogué (l'art de connaître les hommes, l'art de se conduire à la Cour, etc.) veut, comme les arts figuratifs, devenir savoir. Quelques-unes de ces nouvelles sciences, celle de Machiavel, celle plus tardive de Vico, celle, en un sens, de Huarte, ont survécu. Mais ce n'est pas cette codification qui les avança : pour être vraiment libres, comme les arts reconnus, il leur fallut dépasser ce stade et redevenir affaire d'invention et d'*ingenium*. Francis Bacon en théorie, Galilée, Torricelli et d'autres en pratique firent ce pas pour les métiers manuels, en les prolongeant par la physique, qui était affaire de savoir et d'ingéniosité à la fois.

Dans leur nouvelle dignité de fabrications, les beaux-arts tendent à se séparer de la science dont ils ont si longtemps désiré être les égaux. Dans la mesure où la science est pur savoir thésaurisé ou communiqué par un enseignement direct, on la déprécie : elle est passive. Cardan, dans un curieux passage d'un traité, *De animorum immortalitate*<sup>11</sup>, combat l'argument averroïste que la possibilité de la science prouve l'unité de l'intellect, en décrivant les premiers principes communs aux hommes comme une sorte d'instincts aveugles, et les connaissances particulières, y compris celles des vérités mathématiques, par exemple, comme des accidents de l'âme, des passions ; ce n'est pas d'une *potentia intellectus* qu'il faut parler, dit-il, mais plutôt d'une *patientia*. L'unité de l'intellect possible n'est que celle de la chose sue. (Cardan s'attaque ensuite, avec les arguments banals, à l'unité de l'intellect agent.) Cette position est un refus net de l'identification cusanienne entre l'activité de l'intellect et l'art.

Dans l'art lui-même, l'aspect intellectuel se sépare du faire. Il n'y a plus d'*habitus* commun à la conception et à l'exécution ; même le fidèle Varchi suppose deux facultés de l'artiste, l'imagination et l'exécution, qui peuvent être inégalement développées – il se peut qu'un artiste « imagine » bien et opère mal (*op. cit.*, p. 615). Huarte

fait la même remarque pour le médecin : il peut être bon théoricien et praticien mauvais – le deuxième talent requérant de l'exercice et de l'imagination<sup>12</sup> ; l'« art » est ici également du côté du faire, mais c'est toujours un art fait de prudence et non formulable.

Le centre du problème, le point où Aristote devient insuffisant, est toujours l'opposition entre l'art-fabrication et l'art-habitus. On se sait fabricant, « poète », mais l'individualisation du travail et de l'œuvre, conquise depuis le temps de Dante, est irrévocable. L'école de l'« imitation » n'a pas été perdue : l'objet fait par l'artiste est, comme le dit avec fierté Léonard, unique. On retourne la sentence de Thomas d'Aquin : « *factibilia non se habent ad artem sicut principia, sed solum sicut materia*<sup>13</sup> » ; maintenant la chose à faire n'est pas l'occasion, mais le principe directeur de l'art qui la fait.

Un faire qui soit un habitus du sujet sans avoir la généralité d'une méthode opérative ou fabricatrice est une chose paradoxale ; il ne peut être acquis ou appris, car sa matière est singulière ; et il ne peut être inné, si Aristote a raison, car il n'y a que les facultés passives ou les instincts aveugles qui soient innés (voir *Métaphysique*, Q, 5, 1047 b).

La solution consistera à fondre l'habitus dans la personne de l'artiste, à en faire l'expression. Il gardera ainsi sa généralité, relativement à l'artiste, sans sacrifier la singularité du côté de l'œuvre. Une théorie naturaliste et sympathique, prolongeant et ruinant le platonisme, soutiendra cette transformation accomplie vers 1600. Mais cette tendance négligera nécessairement l'aspect de fabrication<sup>14</sup>.

## 2. LES RÈGLES DE L'ART

Aristote avait fait entrer dans sa définition de l'art l'idée de « droite raison » (*ὀρθός λόγος* ou *recta ratio* dans la traduction classique). C'était une expression assez ambiguë ; mais tant que l'« art » en question n'était que le métier, l'interprétation en allait de soi : il s'agissait de la *recta ratio rerum faciendarum*, du procédé technique. De même, lorsque les beaux-arts s'assimilèrent aux sciences de la nature, la solution, bien que différente, était claire : la droite raison des choses était ce que la connaissance scientifique pouvait nous apprendre sur elles. Aucune de ces deux acceptions ne disparut tout à fait au siècle suivant [XVI<sup>e</sup> siècle]. L'expression « réduire en art » continuait de signifier : codifier *en prescriptions*. Cellini, chez qui le côté artisanal était toujours très vivant, écrivait, par exemple, que l'« art » ne permet pas une telle chose (« *l'Arte non lo promette* ») ou que l'« art » ne peut pas le faire ; il identifiait donc de toute

« Les choses à fabriquer ne sont pas des principes vis-à-vis de l'art, mais seulement de la matière. »

« la droite raison quand il s'agit de fabriquer des choses »

évidence l'art avec le procédé technique<sup>15</sup>. D'autre part, Lomazzo, démarquant la définition d'Aristote, ajoutait de son chef deux mots : (l'art) n'est qu'une droite et régulière raison (« *ragione retta, e regolare* ») des choses à faire. Et il commentait : puisque Dieu a fait la nature avec toutes les perfections qui conviennent, ce sont les créations de la nature qui fournissent « la règle et mesure » de la plupart des arts et des sciences, et on doit les considérer comme « la règle juste » (*regola retta*) des objets artificiels. La peinture, qui emprunte ses normes à l'œuvre de Dieu, est donc légitimement appelée art<sup>16</sup>. Ce rappel des œuvres de Dieu n'est pas superflu. Car si la « règle et la mesure » se trouvent dans ses modèles, c'est que Dieu avait disposé « selon le nombre, la mesure et le poids ». *Λόρθός λόγος* est devenu la loi de la nature connue et imitée par l'artiste.

Le mot *règle*, cependant, est nouveau ; c'est lui, justement, que Lomazzo introduit en fraude dans Aristote, et qu'il relève dans son commentaire. Son double sens est d'ailleurs utile : c'est d'une part l'idée d'*uniformité* « régulière » qui convient parfaitement à l'équation *recta ratio* - loi naturelle, mais c'est d'autre part l'idée de *norme*. Dans la définition que Vasari donnait, non de l'art, il est vrai, mais du *disegno*, la nature à imiter (ou plutôt à reproduire) était qualifiée de *regularissima*<sup>17</sup> : l'imitation est rendue possible, ou du moins facilitée, par la connaissance des lois naturelles ; mais cette proposition servait déjà, comme le prouve le contexte, à justifier la peinture sans modèle et toute la *maniera* « idéaliste » des prochaines années. Et la nouvelle idée de règle, qui constitue l'interprétation proprement renaissante de la *recta ratio*, ne s'appuyait pas tant sur l'esthétique de l'imitation que sur celle de la beauté. L'ambiguïté de *regola* se retrouvait d'ailleurs aussi du côté des partisans du beau, dans l'idée des mesures canoniques du corps humain. Car le canon est d'une part moyenne statistique, d'autre part idéal de beauté. Les auteurs jurent, depuis Alberti, avoir vérifié eux-mêmes, sur un grand nombre d'individus, les relations qu'ils édictent ; mais ils ne donnent que des variations sur des nombres remarquables comme 3 et 9 et sur les rapports musicaux, ou des « analogies » difficiles à prendre au sérieux entre les dimensions de membres ou d'organes disparates, ou enfin des figures « idéales » de types canoniques associés à des noms de dieux antiques ; et, à supposer même qu'ils aient mesuré quelques personnes ou statues, ils ont dû évidemment, sans se laisser effrayer par le cercle vicieux, choisir les plus beaux exemplaires. La règle comme moyenne ne figure chez eux que pour mémoire ; mais ce rappel même atteste que la règle comme norme y a, théoriquement du moins, son fondement et son principe<sup>18</sup>.

Par une autre racine encore, la beauté « régulière » se trouve liée à l'ordre de la nature : par le pythagorisme. Ce mouvement est en effet, sous son aspect esthétique, d'une curieuse ambiguïté : d'une part, il enseigne quelque chose comme la correspondance des sensations, et fait de l'architecture, presque à la lettre, une « musique pétrifiée<sup>19</sup> », ce qui conduit à une conception bien abstraite de l'harmonie, rapport pur, indifférent aux formes sensibles où il s'incarne, et saisi, dans le sentiment du beau, comme un appel immédiat à l'intellect unificateur ; d'autre part, il préconise des normes de beauté, préfère tels rectangles à tels autres, propose aux artistes des formes géométrisées du corps humain, fait miroiter le rêve de recettes infaillibles pour œuvres parfaites à construire avec la règle et le compas, et donne, en plus, l'illusion d'identifier l'art à la nature, par les fondements qu'ils ont en commun : les nombres et les proportions. Ce fut une conception réaliste de la beauté qui, du moins en principe, aurait rendu l'artiste inutile<sup>20</sup>.

Mais quel qu'ait été le résidu « naturaliste » dans les canons des mesures humaines et dans les rapports pythagoriciens, ce n'est pas lui qui comptait : pour l'essentiel, les prescriptions que l'on puisait dans ces doctrines n'étaient plus, ni des recettes techniques pour fabriquer un objet, ni des moyens scientifiques pour imiter la nature, fût-elle « idéale », mais des voies pour produire la beauté. Et il y avait quelque temps déjà que tout le monde pouvait lire la démonstration détaillée que la beauté formelle n'est pas de l'ordre des essences, mais de celui des phénomènes : Ficin avait consacré à cette preuve une partie du discours de Carlo Marsuppini dans le *Convivio* (V, 6 ; 1475) : la beauté sensible – *ordo, modus, species* – n'est, selon lui, qu'une « préparation » de la vraie beauté, qui est une grâce et une lumière, venant d'en haut. Il faut que cette lumière s'unisse à ce qui la « prépare », pour rendre possible la conversion de l'âme. *Ordo, modus* et *species* sont, par une tradition qui remonte à saint Augustin, liées respectivement à *pondus, mensura* et *numerus*, les principes suivis par Dieu dans la création du monde (*Sagesse*, II, 12) ; depuis le XIII<sup>e</sup> siècle, presque tous les théologiens qui avaient quelque chose à dire sur la beauté se servaient de ces trois termes pour la rattacher à l'essence des choses, à l'ordre du monde, à la triade des transcendants ou à celle de forme, matière et composé<sup>21</sup>. Ficin définit et détaille chacun de ces trois concepts ; il en obtient *situs (membrorum)*, *symmetria, quantitas* (dans le sens de *mensura*), *lineamenta, color* ; puis il démontre par le menu que tous ces éléments de la beauté sont immatériels. Il réduit ainsi à l'aspect phénoménal ce qui, jusqu'à lui, a été le plus profondément enraciné dans la nature

des choses. Et toute cette beauté est évidemment mesurable, « régulière » ; Ficin donne même à ce propos un canon du corps humain, bien plus géométrisé que tout ce qui avait été proposé jusqu'alors. Viendra ensuite la grâce ou la vraie beauté qui « vivifie » la matière ou le corps ainsi « préparés ». Mais précisément pour pouvoir préparer cette descente, la beauté sensible doit appartenir comme l'a remarqué Ficin, pour la première fois peut-être dans l'histoire, à l'ordre phénoménal ; elle est « pure » forme, détachée de tout corps, ainsi que de toute essence *des choses* ; et par suite la règle qui la produit n'est plus technique, ni scientifique, mais normative<sup>22</sup>. Comme dans le pythagorisme et comme dans la foi aux proportions canoniques – deux conceptions que l'explication de Ficin est loin d'écarter, puisqu'elle les comprend –, la beauté formelle, ainsi expliquée, se rattache encore aux principes qui gouvernent le monde physique, *ordo, modus, species* ; mais à condition (et c'est là son originalité) de les amputer de leur portée ontologique et cosmologique traditionnelle. Léonard, quand il distingue la « vérité » du peintre de celle du philosophe et rattache toute beauté à la qualité, confirme et prolonge ces vues de Ficin.

### 3. LA CONTINGENCE DE L'ART

Il suit de cette genèse de l'idée de règle qu'au moment même où elle s'éclaire comme *recta ratio* du beau et nécessité esthétique, elle découvre aussi sa limite et sa contingence. Car si la beauté est de l'ordre du phénomène, et, dans l'art, de l'ordre de la forme imposée *ab extra*, sa nécessité n'est pas comparable à celle de la technique ou de l'être naturel. Très tôt, la réflexion sur les normes et les « lois » de la beauté devint donc réflexion sur la nécessité et la contingence en art. Le premier fait à signaler à ce propos est peut-être l'irrationalité presque ostentative [*sic*] d'un des types les plus répandus de norme classique : celle où le canon n'est pas un code de relations, mais un auteur ou une œuvre. La virgiliolâtrie de Scaliger en est le meilleur exemple : affirmant que Virgile doit être « la nature » des poètes de son temps, il trouvait superflu toute autre expérience ou étude : s'ils ont à décrire un jaloux ou un coucher de soleil, ils ne doivent pas regarder autour d'eux, mais ouvrir l'*Énéide*<sup>23</sup>. Il est vrai qu'avant toute spéculation sur la nature des règles, les humanistes avaient professé un culte semblable de Cicéron ; mais le cicéronianisme révolu ressemblait au pédantisme des auteurs de Poétiques du Cinquecento, exactement comme l'artificialisme de Cennini à celui des maniéristes ; et c'est d'ailleurs ce caractère arbitraire du

cicéronianisme, sa confusion entre la règle et le modèle, qui déclenche la fameuse controverse où naquit la réflexion sur les rapports entre la beauté et la norme.

En art, les phénomènes parallèles étaient l'anticomanie et le vitruvianisme caractérisés par la même conception de la norme, où la citation tenait lieu de preuve : plus d'une fois, un architecte dont on critiquait les dispositions, la forme d'une corniche ou la place d'une colonne, répondait par l'exemple des « *buoni antichi* ». La ridicule querelle : Vitruve ou les modèles antiques n'avait qu'une importance secondaire ; c'est le remplacement de la règle par le modèle, soit littéraire, soit artistique, qui compte avant tout ; il est le témoignage d'une obscure conscience de l'arbitraire des canons.

En réalité, la racine de la contingence qui vicie la nécessité esthétique doit être cherchée sur un plan plus profond que celui de la phénoménalité du beau ; et l'expression de cette contingence est bien plus générale et plus importante que le choix, si fréquent soit-il, d'une norme confondue avec une personne. Il est entendu que, dans la conception traditionnelle, l'art n'est contingent que par rapport à sa matière et à son objet, mais déterminé ou nécessaire par rapport à sa fin. La science dit : cela est ; l'art dit : si cela doit être, il faut faire ceci. Le parallèle science-art, tel qu'on le trouve encore chez Zabarella, était basé sur cette opposition de *genus à finis*. Mais les beaux-arts ont posé, à côté de la science, (le *vrai* et sa nécessité apodictique) et de l'art-*technè* (le *bien* et sa nécessité hypothétique), la catégorie du *beau* avec deux nécessités complémentaires : la norme d'une part, la convenance de l'autre.

L'esthétique de la convenance n'est pas artificialiste. L'idée, que les auteurs avaient puisée, notamment dans l'*Épître aux Pisons*, servait à justifier avant tout la « vraisemblance », ensuite un nombre d'exigences d'ordre plutôt littéraire, telles que le pathétique de l'*istoria*, enfin, un certain organicisme, l'unité de ton ; d'autre part elle constituait le *decoro*, c'est-à-dire tout ce qui, dans l'œuvre, répondait plus particulièrement à sa destination : à l'endroit choisi, à la qualité du patron qui l'avait commandée, à l'occasion de la commande<sup>24</sup>. Mais la règle elle-même, pour être appliquée, requiert, selon les conditions du travail, une certaine liberté et souplesse d'esprit, une faculté d'*adapter* le donné à la forme et la forme au donné, qui est une sorte de convenance dans le cadre de l'artificialisme. Daniele Barbaro, qui l'a appelée *solertia*, en a bien expliqué la nature et le rôle.

Vitruve avait dit que l'art consiste, chez l'architecte, en deux facultés, *fabrica* et *ratiocinatio* ; et il a défini la seconde : « *quae res fabricatas solertia, ac ratione proportionis [demonstrare atque]*

« [comme ce qui] peut, par une subtile invention du moyen-terme, [donner aux objets déterminées par la pratique leur résolution universelle,] puis, par le calcul de la proportion, les déployer. »

« l'habileté est manifeste et la recherche du moyen terme va de soi »

*explicare potest* ». Le commentaire de Daniele Barbaro partait de l'analyse du raisonnement (*ratiocinatio*) : il est l'application d'un principe à un but, par la vertu d'un moyen choisi. Dans la finalité aveugle de la nature et des instincts, cette application se fait toujours selon les mêmes voies ; mais dans le raisonnement, elle exige une recherche, un exercice de *solertia* : « *Solertia est prompta, et expedita inventio medii* ». C'est, Barbaro a soin de le souligner, une propriété indispensable à l'exercice de l'architecture ; elle est liée à la partie « scientifique » de l'art elle-même ; le raisonnement de l'architecte est *inventif*. Ceci écarte, bien entendu, la menace d'une application mécanique des règles ou des normes ; mais la nécessité propre de l'art se trouve du coup mise en question.

« nous devons faire appel à la subtile prudence de l'esprit qui a pour fin de trouver un remède adapté aux défauts de proportion »

Barbaro précise d'ailleurs le rôle respectif des normes et des inventions. Vitruve lui avait facilité la tâche en distinguant, parmi les conditions de la *ratiocinatio*, *solertia* et *ratio proportionis*. La « proportion » se comprend aisément comme régularité idéale, ce qui « devrait être » ; mais lorsque, par suite des circonstances, on ne peut pas s'y tenir, « *tunc solertia opus est, quae defectui proportionis tamquam medella adhibenda est*<sup>25</sup>. »

La comparaison de Barbaro entre *solertia* et « chasse au moyen terme » (*inventio medii*) est très instructive. Tous les « arts universaux » depuis Raymond Lulle étaient des « chasses » de ce genre, et le problème qu'elles posaient, celui de l'application des principes et des universaux aux cas concrets, était au centre de la logique du Cinquecento, considérée pour cette raison presque toujours comme un art. Sans la *solertia*, l'architecture n'aurait, pas plus que la logique, droit à ce titre ; les normes prétendument absolues ne sont donc que l'un des éléments de cet art, et il faut leur adjoindre, comme donnée complémentaire, l'égard aux conditions concrètes qui, dans le cas général, empêchent leur libre réalisation. La « nécessité » esthétique, si on tient à la mettre en parallèle avec celle de la science et de l'art-technique, ne serait plus absolue, ni relative, c'est-à-dire dépendante d'un but qui est, en lui-même, contingent ; mais elle serait idéale : il faut, par le choix à la fois entre les fins et entre les moyens, s'approcher le plus possible, par l'invention, d'une solution optimale ; et rien n'est inéluctable dans ce processus, sauf cette existence idéale d'une solution vers laquelle il faut tendre.

## 4. HASARD ET LIBERTÉ

Cette ombre de « nécessité », bien diminuée, suffit cependant pour faire que le hasard reste l'ennemi capital de l'art, son pôle opposé. Le hasard, comme la routine, était aveugle ; et un art qui serait aveugle cesserait d'être art. La plupart des peintres, sculpteurs ou architectes entre 1400 et 1600 eussent volontiers contresigné l'aveu de Valéry, qu'il aimerait mieux faire un œuvre faible en toute lucidité qu'une merveille dans une transe d'inspiré. L'œuvre réussie par hasard, à supposer qu'une telle chose soit possible, ne vaut rien. Gauricus ne trouve pas de pire comparaison pour les artistes ignares que des poètes qui prétendraient, en accouplant des termes au hasard, composer une *Énéide*<sup>26</sup>. En effet, le hasard est la négation à la fois du plan ou de la méthode, du « concept intérieur » à exécuter<sup>27</sup>, et de l'imitation du réel : toutes les esthétiques conscientes ou inconscientes de la Renaissance (l'art comme fabrication, comme science, comme traduction de l'Idée et comme mimésis) sont également incompatibles avec le hasard. Un éloge de Raphaël par Lodovico Dolce peut servir d'exemple représentatif d'une grande série : « Il ne peignait point au hasard, ni par routine, mais toujours avec beaucoup d'étude ; et il poursuivait deux buts, dont l'un était d'imiter la belle manière des statues antiques, et l'autre de rivaliser avec la nature... cherchant dans ses œuvres une perfection entière, qui ne se trouve pas dans le modèle<sup>28</sup>. » À côté de la routine, le hasard, – et, de temps à autre, la « fortune<sup>29</sup> » –, figure ici comme l'anti-art par excellence, la résistance à vaincre pour le triomphe de la finalité de la raison méthodique ou de l'acte et de l'effet voulu<sup>30</sup>.

Cette association entre le hasard et la matière brute se répercutait un peu sur l'esthétique en acte, c'est-à-dire le goût et la mode. L'art, c'était l'ordre et l'ordonnance ; les paysages flamands, par exemple, qui représentaient pêle-mêle le maximum de formes et de choses souvent bizarres, étaient considérés comme œuvres inférieures. Il y eut au xvi<sup>e</sup> siècle toute une querelle du portrait et du paysage (et une querelle de l'art flamand), dont, fait significatif, les écrits ne contiennent presque sans exception qu'un seul aspect : la voix des adversaires. L'autre côté nous est cependant connu par les préférences des collectionneurs et des clients, et mieux encore par les œuvres des Italiens eux-mêmes ; le goût de la richesse désordonnée et de la bigarrure, si caractéristique du Quattrocento, n'a jamais disparu. Quand il ne s'agissait pas de préceptes artistiques, on s'avouait même que la beauté n'est guère autre chose que la variété, du moins apparente : « *Per simil variat Natura è bella* » était

« La nature est belle parce qu'elle fait varier ce qui est semblable. »

un dicton courant<sup>31</sup>, et il est peu probable qu'on le citait pour mettre l'accent sur *simil*. Il y a sur cette question un texte de Pierio Valeriano d'une franchise étonnante : peintres et sculpteurs ne lui semblent guère avoir d'autre but que de procurer cette jouissance que nous donne naturellement la variété des choses<sup>32</sup>.

Cette variété du sensible est ce qu'on appela les accidents. Le monde a, au sens propre du mot, une surface « accidentée ». Et puisque la beauté formelle est phénoménale, elle se trouve ainsi étroitement liée à ce qui, dans le classicisme pur, représente sa négation. La question de ces rapports s'est posée, et avec beaucoup de précision, lors du débat dessin-couleur. Car la couleur qui s'étale à la surface des choses est un accident ; le dessin, par contre, reproduit l'essentiel et l'universel. La thèse logique des coloristes serait donc de dire que la beauté des choses naturelles tient dans l'accidentel qui les distingue et fait leur diversité : la couleur, devenue, dans ce rôle, le principe de l'individuation. Aussi ahurissante que paraisse une telle idée, elle a été effectivement soutenue par Lomazzo, et pour ce qui concerne le *principium individuationis*, par Érasme et par Dolce<sup>33</sup>. En fait, l'opposition entre l'esthétique sensualiste des partisans de la couleur et l'idéalisme des hommes du *disegno* est évidente, et il n'y a pas de doute que c'est le premier camp, en général, qui pousse plus loin la « délectation » de l'œil par le gratuit, par l'accessoire et par la « riche » variété. On pourra même remarquer, à ce propos, un curieux retour des Vénitiens non tant à l'artificialisme médiéval, qu'à toute son esthétique de la splendeur et des couleurs<sup>34</sup>. Ces préférences ne doivent pas être confondues avec la thèse aristotélicienne que la forme de l'art est « accidentelle », parce qu'imposée du dehors à la matière, car cette opinion, d'une portée beaucoup plus générale, s'accorde moins bien avec l'idéalisme du *disegno* et n'a été qu'une seule fois citée spontanément par un artiste, à propos du modelé des surfaces : dans la sculpture, disait Léonard, le relief est une donnée naturelle ; mais « *il pittore per accidentale arte lo fa ne' lochi dove ragionevolmente lo farebbe la natura*<sup>35</sup> ». Ce texte n'est au fond qu'un éloge de l'artifice, comme on en trouve plusieurs ; et de ce côté, le hasard n'a aucune chance de se voir réhabilité par les théoriciens.

« le peintre les crée artificiellement par son art, aux endroits où la nature vraisemblablement les distribuerait »

Il en était autrement du côté de l'artiste. Depuis longtemps, sa maîtrise, bien qu'officiellement qualifiée de disposition acquise ou habitus, a été reconnue comme faculté, c'est-à-dire, selon Aristote, comme puissance des contraires. L'art est une liberté ; et le thème classique<sup>36</sup> vantant chez l'artiste la puissance de faire et de rendre « ce qu'il veut » a été volontiers repris depuis Léonard (éd. Ludwig, 3),

surtout lorsque, comme dans son cas, on y joignait le rappel de l'universalité de l'esprit-miroir. Le vers d'Horace sur les licences également permises au peintre et au poète apportait en outre un argument en faveur de la « libéralité » ; il n'en fallait pas plus pour créer un lieu commun, et on rencontre l'énumération de tout ce que le peintre peut accomplir, grâce à son universalité et à son pouvoir discrétionnaire sur les fictions, dans chaque plaidoyer pour la peinture dans le cadre du *paragone*.

L'art peut tout faire, disait-on ailleurs, parce que *l'esprit est supérieur à tout ce qu'il produit*. « D'un libre esprit, tous les arts sont les disciples », avait affirmé L'Arétin<sup>37</sup>, et Doni soulignait l'indépendance absolue de l'*ingegno*, principe créateur : « Il me paraît que qui ne se rapproche pas de l'Intelligence première ne fait rien. Le dessin, la sculpture et la peinture, tout à la fois, selon l'avis des Docteurs. Et s'ils voyaient Michel-Ange, il leur serait évident que tout a été fait à la fois ; car il est aussi vaillant dans le dessin, que dans la peinture et la sculpture<sup>38</sup>. » Des thèmes fort répandus, comme l'identité de tous les arts dans l'esprit du maître (« qui possède à fond un art, les possède tous »), ou la supériorité du concept sur l'exécution, quelle qu'elle soit, ou la liberté, pour le vrai maître, de transgresser les « règles de l'art » et les canons, – avec toujours Michel-Ange comme exemple –, peuvent se rattacher à ce motif dominant de l'arbitraire ou de la liberté artistique, bien qu'ils s'intègrent plus facilement, par ailleurs, à l'esthétique dite idéaliste.

L'arbitraire, cependant, implique la contingence, et ceci d'autant plus ostensiblement que la liberté dont l'artiste jouit est moins réelle et qu'il sent mieux son incapacité d'innover. « *O God, I could be bounded in a nutshell and count myself a king of infinite space, were it not that I have bad dreams* », disait Hamlet. Les maîtres de l'époque maniériste avaient beau chercher le bizarre et le fantastique, adopter toutes sortes de masques, traduire des « programmes » littéraires complexes pour se prouver que la peinture peut exprimer n'importe quelle idée, ils avaient de « mauvais rêves », en l'espèce l'Église, les cours, les clients, et ils se précipitaient dans la servitude avec un zèle qui semble montrer qu'ils tenaient du moins à s'accorder, en acceptant spontanément ces entraves, l'illusion d'un libre choix.

Cette fausse liberté, cette ostentation de l'arbitraire, est une des caractéristiques de leur style. S'il est vrai que l'art est une « puissance des contraires » et que « son principe est dans celui qui l'exerce, non dans la chose qu'il fait », le style artificialiste doit donner à *sentir* que l'artiste *aurait pu faire autrement*, chaque fois qu'il fait quelque chose. Le maniérisme illustre Aristote. On fait des expériences

« O dieu ! Je pourrais être enfermé dans la coque d'une noisette et me tenir pour le roi des espaces sans limites. Mais je fais de mauvais rêves. »

stylistiques comme on faisait, 50 ou 100 ans auparavant, des expériences techniques : peindre tout en couleurs très claires, comme Pontormo ; plier les figures à d'invraisemblables schèmes formels, comme, toujours chez Pontormo, l'esclave qui descend un escalier au-dessus du Christ prisonnier, comme un point sur un i (Chartreuse du Val d'Ema) ; décaler le point de fuite principal et faire de la construction perspective une sorte de contrepoint de la composition figurale (notamment chez le Tintoret) ; adopter tour à tour les manières des maîtres de l'heure, Sarto, Dürer, Michel-Ange, en ajoutant, comme Lotto, l'archaïsme ou le pressentiment du baroque ; enfreindre, « pour voir », des interdits répétés par tous les manuels depuis presque deux siècles, comme lorsque l'on remplace le *contrapposto* par le parallélisme des membres (Bronzino ; le Greco est allé jusqu'à serrer l'un à l'autre, de façon à confondre les contours, quatre ou cinq membres de personnages différents). L'éclectisme, qui est la doctrine artificialiste par excellence, est né d'une habitude des pastiches plus ou moins « expérimentaux », des emprunts commodes, des morceaux de bravoure et, en somme, de l'indifférence pour la chose à rendre combinée avec l'intérêt pour la chose à faire.

Il y a cependant plus qu'une attitude expérimentale derrière ces variations. *L'artefactum* est un objet dont la forme, voulue par un être intelligent, n'est pas seulement arbitraire chez l'auteur, mais étrangère à la matière qui la reçoit, – à qui elle est imposée « par violence ». C'est, de nouveau, une définition du style maniériste, – celle, notamment, de Pinder et de ses disciples<sup>39</sup>. Il y a contradiction entre le réseau décoratif qui couvre la toile et la signification spatiale des lignes qui le constituent, contradiction entre la logique fonctionnelle en architecture et les lignes du décor. La forme est un cadre étranger à la chose. Le pastiche d'une part, la peinture de genre ou la nature morte de l'autre naissent du même esprit, qui est celui de la parodie : plaquer une forme sur ce qui, considéré selon des catégories sociales de valorisation, ou simplement selon des habitudes devenues automatismes, n'est en aucune façon propre à la recevoir. On arrange des tricheurs, des cuisinières, des victuailles et des animaux selon une formule qui devait suggérer à tout spectateur tant soit peu averti une Vierge avec enfant ou une *sacra conversazione* ; ou inversement, on intitule *Dormition de la Vierge* une scène qui rappelle la réalité des faubourgs de Rome. L'art « idéalisant » et expérimental des maniéristes, le « réalisme » flamand ou caravagesque et le côté éclectique des académismes sont trois aspects du même phénomène, – du caractère « accidentel » de l'art, devenu conscience stylistique<sup>40</sup>.

Il n'est guère besoin de souligner que cette mise en question de l'art, que représente à la fois sur le plan stylistique et théorique l'alliance de l'artificialisme avec le maniérisme, répond à une mise en question, sur le plan social, de l'art et de l'artiste : la saturation du marché, la contradiction entre la prétention de libéralité et la situation faite à l'artiste, l'abandon de ce bouclier que présentait, plus ou moins, la corporation, mais surtout le divorce complet entre l'exigence du public et la conscience que l'artiste commençait à prendre de la nature de son métier, – tout cela contribuait à créer autour de l'art une menace et un sentiment d'insécurité bien exprimé par la « contingence » du style. L'artiste est faussement libre parce qu'il est en dehors de la société, et parce que la « nature de l'art » et son « but » n'ont plus rien à voir l'un avec l'autre<sup>41</sup> ; et ce que font le peintre ou le sculpteur est sous le signe de la fausse liberté, parce que, théoriquement, la forme qu'ils imposent à la matière est accidentelle et arbitraire, – ou parce que, pratiquement, l'artiste, élevé dans une académie libre, formé par des voyages et sollicité par tout un musée imaginaire que nourrissent moulages et gravures « a le choix ». Tous ces facteurs se tiennent.

On peut aller encore plus loin : la situation de l'art « arbitraire » et menacé par le hasard est, sinon éternelle, du moins typique : elle revient chaque fois qu'une très lucide conscience du métier, des effets et de la structure de l'œuvre met aux prises un artificialisme maniériste (à ce degré, il n'y a pas d'autre esthétique possible) avec la question de sa justification : c'est Mallarmé ou, après lui, Valéry essayant d'intégrer le hasard dans la nécessité de l'œuvre ; c'est, d'autre part, chez les cubistes Juan Gris ou Georg Kaiser<sup>42</sup>, qui essaient, d'un point de départ délibérément arbitraire, d'atteindre le cœur de la nécessité. Et ces tentatives (dont l'une au moins, celle de Juan Gris, a réussi, comme dirait Cellini « autant que l'art le permet », par l'extraordinaire cohérence de ses peintures, ou « tout est dans tout ») sont toujours suivies d'une irruption du hasard brut : au XVII<sup>e</sup> siècle, Emanuele Tesauro a hautement vanté les *concetti* de Dieu, des fous et des enfants, et [Philipp von] Zesen a proposé aux poètes le moyen même que Gauricus n'a pu nommer que comme exemple risible et absurde de l'anti-art : écrire des mots sur des cartons et les mélanger pour voir ce que cela donne : l'art brut, l'art des enfants, l'art des aliénés et le « Surréalisme », voilà exactement, dans la littérature du baroque, l'invasion de ce qu'a préparé l'aristotélisme maniériste au moment de sa totale prise de conscience, qui est aussi sa totale mise en question. Ensuite, à partir des roches placées devant les portails baroques en Allemagne, ou

des objets-« prétextes » exposés dans nos galeries, lorsque l'art est réduit à ne plus être que le contrecoup, subtilement suscité, d'un anti-art manifeste, l'esthétique peut recommencer sur des bases nouvelles.

De même, pourrait-on dire, que le vertige des hauteurs n'est que la conscience de la contingence du corps dans l'espace, le maniérisme est, dans le langage des formes expressives, le sentiment vertigineux de la contingence du faire. C'est, pour toute conscience humaine, la plus intolérable des gênes. Nous sommes tentés de nous jeter dans le vide pour combler cet espace dont la réalité subitement sentie nous déloge de notre position centrale et rend contingent le lieu où nous nous trouvons ; de même, dans certaines situations problématiques, les artistes appellent le hasard, – l'anti-art et la matière brute –, pour nier la liberté trop absolue de l'acte fabricant. C'est, pour Heidegger, la *Geworfenheit*, révélatrice de l'être comme le vertige est révélateur de l'espace ; pour Kierkegaard, pour Pascal, c'est le sentiment de culpabilité d'être un être devant Dieu, – cette contingence qu'aucune mortification ne suffit à effacer, et qui s'entoure en vain d'in vraisemblables devoirs pour se donner l'appui d'une nécessité et un fondement dans la nécessité. L'art maniériste n'a jamais su dire tout cela, quoiqu'il en ait été, parfois, assez près ; mais la situation qu'il a vécue et dont témoigne son évolution a bien été celle de cette implacable mise en question par le vertige du hasard.

## Notes

\* [NdÉ. Dans le manuscrit, Klein signale une insertion à effectuer de la manière suivante : « §1. Transcrire V. § 1 du Chap. VI thèse Bédarida. (p. 1-5). [Voir th. Souriau, p. 290-7 ; revoir fiches enveloppe-annexe] ». Il a été impossible de retrouver les pages Bédarida mentionnées. Nous avons donc pris le parti de transcrire les pages issues de la thèse Souriau, en dépit de quelques redondances avec ce qui précède.]

1. Les théories particulières d'Aristote sur la poésie ou sur le beau ont naturellement un sort différent.

2. Scaliger, dans sa *Poétique* (écrite vers 1520-1530, publiée en 1561) se permet seulement de rattacher les trois habitus supérieurs à la faculté (*potestas*) de l'« intellect » au sens large, les deux inférieurs à la faculté de la volonté, et de placer la prudence parmi les habitus *faciendi* [« manières de faire »], attribuant aux habitus *agendi* les vertus morales proprement dites (*Poetices libri septem*, 1581, s. l., cp. III, 1, p. 203-207) ; Benedetto Varchi (*Due lezioni... sopra la pittura e la scoltura*, 1549, publ. dans *Opere di B. V. ora per la prima volte raccolte...*, éd. A. Racheli, Giovanni Battista Busini, Trieste, Sezione letterario-artistico del Lloyd Austriaco, (Bibliotheca classica italiana) 1858-1859, t. II, p. 611-648) se tient plus strictement encore à Aristote, mais place les cinq habitus dans une « *ragione universale* » [« raison universelle »] propre à l'homme – la *ratio* de Ficin –, à laquelle il ajoute une « *ragione particolare* » [« raison particulière »], que l'homme a en commun avec les animaux : c'est la connaissance du particulier, par l'imagination ou « cogitation » chez l'homme, par l'« estimation » chez l'animal. Raffaello Borghini (*Il Riposo*, Florence, 1584, éd. de Reggio 1826-1827, 3 vol., I, p. 39-40) suit en tout Varchi. Francesco de' Vieri (*Discorso... degl' habitus del animo*, Florence, héritiers de Bernardo Giunta, 1568) fait dériver des habitus spéculatifs les sciences, du habitus actif les « doctrines » morales et du habitus factif les « arts », introduisant ainsi dans le tableau d'Aristote une référence à la tripartition classique intellect – appétit – corps (p. 5 sqq.).

3. Par exemple, Borghini, *op. cit.*, I, 38-39 : « ... *un habito intelletivo, che fa con certa e vera ragione di quelle cose, che non sono necessarie, il principio delle quali non è nelle cose che si fanno, ma in colui, che le fa.* » [« une disposition intellectuelle, qui fait avec une science sûre et vraie de ces choses, qui ne sont pas nécessaires, et dont le principe n'est pas dans les choses produites, mais dans celui qui les fait. »] Varchi commente : la « *vera ragione* » ou science distingue l'art humain de celui des animaux, la

contingence de l'objet le distingue des sciences théoriques, le principe dans le sujet opérant le distingue des productions de la nature, qui ont leur principe en elles-mêmes (*op. cit.*, p. 629).

4. Varchi, *op. cit.*, p. 629. Son récit est une variante de l'anecdote connue de Vasari.

5. Ceci du moins chez un auteur plutôt péripatéticien comme Varchi (*ibid.*, p. 620) qui tient expressément à écarter l'interprétation platonisante de cette affirmation, s'appuyant sur Averroès et sur *Métaphysique*, Λ, 3, 1070 a.

6. « ... *la specie del bello, la quale è concepita nell' animo* » [« la notion d'espèce du beau, laquelle est une conception de l'esprit »], Giordano Bruno, *Eroici furori*, I, 4, dans *Opere italiane*, éd. Giovanni Gentile, II, Bari, G. Laterza, 1908, p. 357.

7. Par exemple l'architecture : « *un habito dell'anima intorno a mattoni, pietre, calcina [...] per farne casa...* » [« une disposition de l'âme appliquée aux briques, pierres, mortier [...] pour en faire une maison »], Vieri, *op. cit.*, p. 20.

8. Jérôme Cardan, *De subtilitate*, Bâle, Sebastian Henricpetri, 1611.

9. L'influence de Léonard sur Cardan est bien connue (voir Pierre Duhem, *Les Origines de la statique*, Paris, A. Hermann, 1905-1906, I, VI, v, p. 227, avec citation de ce passage).

10. Rappelons l'importance qu'acquiert en Italie, avec l'éveil du sentiment historique, la notion de progrès dans les beaux-arts (qui date, il est vrai, de Ghiberti et Villani, et perd en importance après Vasari).

11. Jérôme Cardan, *Opera omnia*, éd. Charles Spon, Lyon, Jean-Antoine Huguetan/Marc-Antoine Ravaut, 1663, 10 vol., t. II, p. 458-533, voir p. 506. L'endroit est résumé, d'une manière qui risque d'induire en erreur, dans Antonio Corsano, *Il pensiero di Giordano Bruno nel suo svolgimento storico*, Florence, Sansoni, 1940, p. 18-20.

12. Juan Huarte, *L'Examen des esprits pour les sciences...* [1<sup>e</sup> édition espagnole, 1575, Baeza], trad. fr. de Charles de Vion d'Alibray, Paris, Jean Le Bouc, 1645, p. 439. La comparaison avec Varchi est curieuse, d'autant plus que Huarte entend par imagination, comme Varchi, la faculté de connaître l'individuel.

13. Thomas d'Aquin, *Summa Theologica*, I, 65, 1 ad 4.

14. [NdÉ]. Le texte se poursuit ainsi dans la thèse Souriau : « d'où le rebondissement, sous une nouvelle forme, d'un autre conflit très ancien. » Nous avons choisi d'omettre ce passage qui fait référence à un développement antérieur dans le texte source.

15. Cellini, *Vita*, éd. Orazio Bacci, Florence, G. C. Sansoni, 1901, XCI, 453, voir p. 356, 366-367.

16. Lomazzo, *Trattato dell'arte de la pittura*, Milan, Paolo Gottardo Da Ponte, 1584, p. 19.

17. Corrigé par Frey, d'après un brouillon de Vasari, au lieu de *singularissima* dans l'édition de 1568 et dans celle de Gaetano Milanesi, Florence, G. C. Sansoni, 1878-1885, I, p. 168-169. Frey a publié le brouillon dans son édition du tome 1 des *Vite*, Munich, 1911, p. 105, en note.

18. L'histoire des canons du corps humain a été faite par Julius von Schlosser, dans son édition des *Commentaires* de Ghiberti (*Lorenzo Ghiberti's Denkwürdigkeiten*, 2 vol., Berlin, J. Bard, 1912 ; voir le tableau comparatif, t. 2, p. 35) et par E. Panofsky, « Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung », *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, XIV, 2, 1921, p. 188-216), à compléter par *id.*, *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's art theory*, Londres, The Warburg Institute, 1940. Pour le xvi<sup>e</sup> siècle en particulier, la bibliographie du sujet serait très longue et l'essentiel, peut-être, la tradition lombarde qui dérive de Foppa, nous échappe, parce que les manuscrits sont perdus ou parce que l'enseignement se transmettait de bouche en bouche [*sic*]. On ne possède plus les écrits de Bramante, dont dérivent Bramantino, Gaudenzio Ferrari et sans doute l'inconnu Agostino da Bologna qui a, peut-être, enseigné à Dürer « certains secrets de perspective » ; on ignore aussi ce qu'ont pu contenir les écrits de Bernardo Zenale et de Bernardino Butinone. Ce qui nous est resté de ce cercle est cependant de taille : le *De divina proportione* de Luca Pacioli et les manuscrits de Léonard. La question des relations entre ce milieu et Gauricus, dont le *De sculptura*, publié en 1504, contient un canon détaillé, reste ouverte : Panofsky admet (*The Codex Huygens, op. cit.*, p. 50) que Gauricus connaissait Léonard. Les implications philosophiques de la croyance dans les canons sont encore vives après Ficini (*Convivio*, V, 6, dans *Marsili Ficini Florentini... Opera... omnia*, Bâle, Heinrich Petri, 1576, p. 105) et chez Francesco Giorgio (*De harmonia mundi*, Venise, Bernardino de Vitali, 1525, I, 6, 2-3). Mais un esprit plus réaliste, bien qu'encore loin de l'empirisme, domine à mesure que le siècle avance, depuis Léonard et depuis Dürer, dont l'évolution, analysée par Panofsky, est bien celle d'un

abandon progressif des apriorismes. À Venise, où pourtant le pythagorisme était vivace, Michelangelo Biondo (*De cognitione hominis per aspectum*, Rome, 1544), Pino (*Dialogo di pittura*, Venise, Paolo Gherardo, 1548, f. 9), Doni (*Disegno del Doni*, Venise, Gabriele Giolito de Ferrari, 1549, p. 44), Francesco Sansovino (*L'Edificio del corpo humano*, Venise, Comin da Trino, 1550), Dolce (*Dialogo della pittura... intitolato L'Aretino*, Venise, Gabriele Giolito de Ferrari, 1557, f. 31-32), Daniele Barbaro (*La pratica della prospettiva*, Venise, Borgominieri, 1569, p. 179 sqq.) se contentaient presque tous de donner ce qu'ils croyaient être des mesures valables et belles. Les théoriciens de la beauté féminine, dans le genre d'Agnolo Firenzuola (*Dialogo delle bellezze delle donne* écrit en 1540) conservent, dans la faible mesure où ils donnent des éléments de canons, les mêmes prétentions d'empirisme (sur ces écrits voir Werner Mulertt, *Literarische Frauen-Idealbilder vor und in der Italienischen Renaissance*, Hambourg, Hansischer Gildenverlag, [Hamburger Studien zu Volkstum und Kultur der Romanen, 35], 1941). Les auteurs de traités d'architecture et les commentateurs de Vitruve étaient obligés, par la nature de leur thème, de se lancer dans la comparaison entre l'édifice et le corps humain et de donner des recettes développant les quelques phrases embrouillées de leur auteur : Pietro Cataneo, 1554 ; Daniele Barbaro, 1556 ; Giovan Battista Bertani, *Gli oscuri, e difficili passi dell'opera di Vitruvio*, Mantoue, Venturino Ruffinello, 1558 ; Giovan Antonio Rusconi, *Dell'architettura... secondo i "precetti" di Vitruvio*, Venise, Gioliti, 1590 (mais composé vers le milieu du siècle), p. 46 ; Vincenzo Scamozzi, *L'Idée dell'architettura universale*, Venise, 1615, I, 12, p. 38 sq. Les traités techniques complets ou qui aspiraient à l'être, contenaient obligatoirement un passage sur les canons : Vincenzo Danti, Raffaello Borghini, Armenini, Lomazzo – son absence chez Vasari fut sentie, par un correspondant, comme une lacune (lettre de Lambert Lombard, 27 avril 1565, Karl Frey (éd.), *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, Munich, 1923, II, p. 166), bien qu'à contre-cœur, Federico Zuccaro (*L'Idée de' pittori, scultori e architetti*, Turin, Disserolio, 1607, II, 2) consacre un mot à la question. Un physiognomoniste comme Paolo Pinzio (*Fisionomia naturale*, Rome, Lucrino, 1555), un polygraphe comme Cardan (*De subtilitate*, voir I. 12) en parlent ; et Comanini, qui ne s'intéresse pourtant qu'à l'utilité morale de l'art, fait son petit résumé, avec d'ailleurs une note particulière : l'élanement du canon doit être proportionnel à la dignité du personnage représenté (*Il Figino, ovvero del fine della pittura*, Mantoue, F. Osanna, 1591, p. 230-232) – idée que l'on nous rapporte aussi de la part du Greco. La multiplication des types, classés selon des critères non pas sociaux, mais astrologiques, ou simplement

selon leur proportion, est significative de l'empirisme pré-baroque ; Dürer, il est vrai, avait montré la voie avec ses 26 canons ; Lomazzo en donne moins (*Trattato*, p. 40-68) ; mais l'auteur du Codex Huygens, qui appartient au même cercle milanais, est intarissable. Zuccaro distingue les canons par leurs qualités esthétiques. L'idée, apparentée, de la construction des figures par le compas et l'équerre, que Dürer avait quelque temps poursuivie, peut-être d'après Foppa, et qui eut du succès en Allemagne (Holbein, Altdorfer, Erhard Schön), fut reprise en Italie par Luca Cambiaso et par l'auteur du Codex Huygens.

19. Les convictions pythagoriciennes de ce genre étaient si répandues dans le milieu vénitien et lombard, que l'on fit appeler Franchino Gafori, dont le seul titre était sa connaissance de la théorie de la musique, pour donner son avis, en 1490, sur la construction de la cathédrale de Mantoue. Et les propositions de Francesco Giorgi pour la construction de San Francesco della Vigna à Venise (1535) motivées par toutes sortes d'« analogies » entre le corps humain et l'édifice, avec toujours les proportions « musicales », à la base, furent non seulement écoutées, mais suivies (Rudolf Wittkower, « Principles of Palladio's architecture », *Journal of the Warburg Institute*, 7, 1944, p. 102-122 et 8, 1945, p. 68-106 ; le mémoire de Giorgi y est publié en appendice 8, p. 103-105). Wittkower a republié cet article dans le volume *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Londres, The Warburg Institute, (Studies of the Warburg Institute, 19), 1949.

20. On peut aussi distinguer un pythagorisme sensualiste, attiré par le *non so che* de l'harmonie des proportions, et une tendance déductive et rationaliste ; l'appartenance à l'un de ces groupes est bien entendu question de tempérament et non de tradition. Le premier comprend, après Pico (Giovanni Francesco Pico della Mirandola, *Commento sopra una canzone d'amore di Girolamo Benivieni*, Venise, 1504, f. 21 v<sup>o</sup>-22 v<sup>o</sup>), Léonard, qui précise, par exemple, que la peinture va plus loin que l'arithmétique et la géométrie, parce qu'elle tient compte, dans la perspective, de la « *qualità delle proporzioni d'ombra e lumi e distantie* » [« de la qualité des proportions d'ombre et de lumière, et des distances »] (Léonard de Vinci, *Trattato della pittura*, éd. Heinrich Ludwig, [*Das Buch von der Malerei*, Vienne, Wilhelm Braumüller, 1882] abrégé ensuite en Léonard-Ludwig, 31c ; voir aussi *ibid.*, 113, sur une proportion qualitative qui se réduit pratiquement à ce que l'on appelait « convenance des membres ») ; il réfléchit ailleurs, sur la proportion comme caractère fondamental de toutes les manifestations de la nature. Francesco Giorgi pousse très loin le système des

correspondances mystérieuses, à la fois symboliques, sympathiques et harmonieuses, qui assurent la cohésion de l'univers, et au centre desquelles l'« homme bien accordé » (« *homo bene cordatus* », *De harmonia mundi*, III, 4, 3-12) serait comme un microcosme résonateur, un sage parfait à qui rien ne serait impossible, – très semblable, dans cette image, aux maîtres taoïstes. (Giorgi se situe par là dans la lignée de la magie néoplatonicienne, très exactement à mi-chemin entre le détachement ficinien et le naturalisme de Bruno). L'éloge de la puissance expressive des proportions, – idée qui nous paraît bien curieuse, mais qui fut évidemment suggérée par la connaissance des modes musicaux –, est encore un des signes du sensualisme pythagoricien ; Barbaro l'expose longuement, après avoir défini d'emblée la proportion d'une manière qui autorise tout passage à la qualité : « *convenientia quaelibet, et rerum similitudo* » [« une sorte de convenance et de similitude entre les choses »] (p. 80-81, *ad. Vitruv.*, III, 1 ; s'il lui arrive de dire le contraire, par exemple, p. 17 ou 88, c'est qu'il est lié par le texte ou la tradition). On peut voir aussi dans l'invention, par Arcimboldo, d'un clavier de couleurs, une des formes caractérisées par ce pythagorisme. À l'opposé, il y a surtout les architectes (sur leur pythagorisme, comparé à celui des musiciens, voir Wittkower, *op. cit.*). Leur déductivisme est caractérisé, entre autres, par l'emploi de proportions arithmétiquement « harmonieuses », mais qui, en musique, ne seraient pas consonantes. Francesco Giorgi n'aimait pas ces rapports trop abstraits (voir I, 3, 13) ; Palladio les utilise sans aucune restriction. Scamozzi (VI, 2) trouve *a priori*, par le calcul, les proportions des cinq ordres classiques, et Soldati va par le même chemin à la recherche du sixième, qui serait l'ordre synthétique parfait. L'esthétique intellectualiste du mathématicien Cardan (*De subtilitate libri XXI*, Paris, 1551, f. 232) marque une position d'un extrémisme guère dépassé depuis certains passages de Platon. C'est le double échec caractéristique de toute esthétique pythagoricienne : partie pour « réduire » la beauté à l'intelligible, elle doit ou bien se heurter au je ne sais quoi des correspondances et à la sensation que le nombre sous-tend sans l'expliquer, ou bien se réfugier dans la conception stérile d'une « vraie » beauté, que seul l'intellect peut saisir.

21. Pour l'histoire très mouvementée de ces concepts, voir Edgar De Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, t. 3 : *le XIII<sup>e</sup> siècle*, Bruges, De Tempel, 1946 (Alexandre de Halès, Vincent de Beauvais, Robert Grosseteste, Albert le Grand, saint Bonaventure, etc.).

22. Pour la place de la beauté formelle, d'essence géométrique, à mi-chemin entre la matière et

l'intelligible, toute la conception ficinienne des êtres mathématiques, « semi-matériels », fournit un abondant parallèle. L'interprétation ici proposée pour cet aspect de l'esthétique de Ficin repose très largement sur des idées et des suggestions de M. Chastel. On doit bien préciser que la relation du domaine esthétique avec celui de l'apparence n'a pas été inconnue auparavant, mais ce qui s'attachait à l'aspect agréable (*gratuus*) était toujours la *grâce* et non la beauté. Alberti avait, d'autre part, précisé que l'harmonie n'est pas – principalement – dans les choses ; mais c'était pour préciser qu'elle était dans la raison introduite par la nature, dans le cosmos, – la loi naturelle, dirions-nous. Enfin la dualité beauté formelle – lumière (*consonantia – claritas*) figurait très explicitement dans l'esthétique de Thomas d'Aquin (*In librum beati Dionysii De divinis nominibus*, chap. IV), mais en accordant aux deux facteurs la même importance et le même degré de réalité.

23. *Poetices*, III, 25 ; cit. R. W. Lee, « *Ut Pictura Poesis : The Humanistic Theory of Painting* », *The Art bulletin*, 22, 1940, p. 205, n. 43.

24. *Decoro et convenienza* sont synonymes chez Palladio. Le plus souvent, sachant que l'harmonie est formellement déterminée, on attribue à la *convenance* le domaine un peu plus libre de la beauté organique et d'un accord qualitatif (Vasari, I, p. 148 et suiv., *id.*, VII, p. 539). La définition de l'*edificio* par Scamozzi (III, 1, p. 220-221, cité plus loin, ch. V, 42 v°), qui est en réalité un résumé très remarquable de son esthétique, allie étroitement la convenance à la rationalité, jusqu'à la confondre, ou peu s'en faut, avec l'harmonie « régulière ». On laissait plus de jeu au *decoro*, considéré comme une vertu de « prudence » ou comme application de la convenance à l'esprit moral ou social de l'œuvre d'art ; il va de soi qu'un homme d'Église comme le cardinal Paleotti (*op. cit.*, f. 182 v°) en fait la vertu principale de l'artiste. Ripa (*Iconologia*, éd. cit., p. 171, s. v. *Decoro*) écrit que le *decoro* est au moral ce que l'harmonie est au physique.

25. Daniele Barbaro, *op. cit.*, p. 5 ; pour le rôle particulier de la *solertia*, voir aussi p. 209 (*ad. Vitruvius*, VII, 2) ; *ibid.*, p. 2, la distinction de deux critères des arts nécessaires, mais non vils (quoique pas libéraux non plus), semble oublier l'intégration de *solertia* à *ratiocinatio* ; car Barbaro définit : 1. *Ratiocinantur, et regulas operandi certas statuunt, et terminatas*. 2. *Alacritate quadam et manu promptitudine ad opus aggregantur* (...). [« [La première réflexion] raisonne et ordonne la pratique en des règles fixes et définies quand la seconde par l'adresse et la vitesse d'exécution des mains procède à la mise en œuvre. »]

26. Gauricus, *op. cit.*, p. 138. Le procédé qui lui fait tant d'horreur fut cependant recommandé, quelque 150 ans plus tard, par Philipp von Zesen : découper des cartons sur lesquels on a noté des mots et des syllabes et les mélanger pour voir – et utiliser, si possible – ce qu'ils donnent.

27. NdÉ : passage illisible, nous proposons : « à exécuter ».

28. Lettre à Gaspare Bellini, s. d., dans Giovanni Gaetano Bottari et Stefano Ticozzi (éd.), *Raccolta di lettere...*, V, p. 171.

29. Alciat, *Emblemata*, éd. cit., p. 107 : « *Ars naturam adiuvens : ut sphaerae Fortuna, cubo sic insidet Hermes : Artibus hic, variis casibus illa praeest. Adversus vim Fortunae est ars facta* (...) ». [« L'art aide la Nature. Fortune va tournant sur une boule ronde et Mercure est assis sur un cube : lui, il commande aux arts libéraux, elle, au hasard, par diverses actions. On a recours à l'Art pour contrer la Fortune. »]. Mais Aristote avait aussi reproduit (*Eth. Nico.*, VI, 3, 4) le vers d'Agathon : « L'art aime la fortune et la fortune aime l'art. » Cette citation a très peu cours au Cinquecento.

30. On admet au besoin l'effet voulu résultant d'un acte involontaire : c'est l'histoire de Protogène qui réussit à rendre l'écume d'un chien enragé en jetant l'éponge sur le tableau. Quant à la bonne volonté sans résultat, Francisco de Hollanda déclare expressément (*Quatre dialogues, op. cit.*, p. 115) qu'elle n'est pas de l'art.

31. Le polygraphe Gabriele Simeoni l'avait pris pour devise.

32. Pierio Valeriano, *Hieroglyphica*, XIII, Bâle, Thomas Guarin, 1567, f. 107 v° : « [...] *et mortale genus nulla re magis afficitur, quam rerum varietate, cuius rei experimentum est in pictura, in fictili fabrilique arte qualibet, aliqua ratione digesta. Quin et natura ipsa varietate ad lasciviam usque delectari videtur* » [« Or le genre humain n'aime rien tant que la variété (l'art de peinture, fonderie, sculpture et ferronnerie en font foi) pourvue qu'elle soit ordonnée avec quelque raison. Nature même s'égaye extrêmement en la diversité »].

33. L'idée est entièrement « moderne » : Philostrate (*Vita Apollonii Tyanei*, II, 22) avait fait remarquer qu'un nègre, même dessiné à la craie, serait toujours reconnaissable ; l'affirmation contraire apparaît d'abord chez Érasme (*Parabolae sive similia*, dans *Opera omnia*, I, col. 580 D : « *in picturis plus movet*

*color quam lineae, propterea quod proprius hominis formam repraesentet illi, magisque fallat.* » [« en peinture, la couleur émeut davantage que la ligne, grâce à cela elle représente ce qui est propre à la forme de l'homme, et trompe plus encore »]. Chez Dolce également (*L'Areino*, f. 38) les anecdotes sur la ressemblance trompeuse sont débitées à propos de la couleur, et pour montrer son importance. Lomazzo (*Trattato*, I, 1, p. 24) est le plus explicite de tous : « *così se'l pittore disegnasse solamente un' huomo proportionato giusto, et uguale al naturale* (cette confusion entre l'homme canonique et l'homme naturel explique toute la suite), *perciocchè si trovano molti huomini uguali in quantità, di certo per la quantità sola non sarebbe quell' huomo conosciuto ; ma quando oltre il disegno, e quantità proportionata, giusta, et uguale, aggiunge il color simile, all' hora dà l'ultima forma, e perfettione di figura, e fa sì che ognuno che lo vede discerne di qual' huomo è* ». [« ainsi, si le peintre dessinait un homme proportionné seulement juste et égal à la nature, cet homme ne saurait être reconnu par la seule quantité, car plusieurs hommes peuvent s'accorder en quantité ; mais quand, en plus du dessin, de la quantité proportionnée, juste et égale, il ajoute la couleur ressemblante, alors il lui donne forme achevée et perfection d'apparence, et fait en sorte que toute personne qui le voit reconnaisse de quel homme il s'agit »]. Or Lomazzo venait de préciser que toute beauté des choses tient dans les « accidents substantiels » (*ibid.*, III, 1, p. 187-9) qui leur confèrent la forme individuelle. Il semble les réduire tacitement, au moins pour ce qui concerne la représentation picturale, à la seule couleur. Pour l'association caractéristique entre couleur, variété et délectation de l'œil, voir par exemple Armenini, *op. cit.* p.106. Les accidents individualisants dont parlait Lomazzo (p. 24) sont sans doute ceux qu'énumérait, pour la première fois, en deux vers mnémotechniques la logique de Burleigh : *Forma, figura, locus, [tempus] cum nomine sanguis, / Patria sunt septem, quae non habet unus et alter*. [« La forme, la figure, le lieu, le temps, le nom, le sang, et la patrie : / sont sept [propriétés de la personne], par lesquelles il ne peut y avoir deux [personnes identiques]. »] (Voir Carl von Prantl, *Geschichte der Logik im Abendlande*, Leipzig, Hirzel, 1855, vol. I, p. 305).

34. Les partisans du *disegno* avaient naturellement beau jeu de reprocher à ceux qui poursuivaient la « *vaghezza dei colori* » d'être en retard pour ce qui concerne le « vrai » art, – relief, raccourci, anatomie et perspective –, et de « noyer » tout sous la beauté des couleurs. Le fait est que le problème s'était réellement et très sérieusement posé : du temps où Cennini conseillait aux peintres d'employer toujours les meilleures couleurs parce qu'ils s'acquerront ainsi

la renommée de bons artistes (*Il libro dell'arte*, éd. cit., 1932, ch. 96, p. 59), ou à l'époque de Dürer et même encore, s'il faut en croire Armenini (p. 23-24), bien avant dans le xvi<sup>e</sup> siècle, on pouvait hésiter à modeler une figure, pour ne pas « gâter » la surface colorée. On racontait que Cimabue – symbole, comme toujours, de l'artiste qui a rompu les liens du Moyen Âge – s'était querellé avec un client à propos des ombres qu'il voulait introduire pour modeler le beau manteau outremer de la Vierge. De toute façon, il n'est pas exclu que le modelé toscan à la manière de Filippo Lippi, qui souvent dans les parties ombrées remplaçait le ton local par du gris devait prêter à de tels reproches, et qu'à l'autre extrême la manière vénitienne, qui consistait à modeler par le degré de saturation de la couleur, tendait sans doute à tourner cette difficulté. Pour la polémique autour de cette technique, voir Dolce, *L'Areino*, f. 39 ; Cellini, *Della scultura*, dans *Due trattati*, Milan, Silvestri, 1852, p. 264 ; Lomazzo, *Idea*, ch. 28, p. 101 et Lionello Venturi, « La critique d'art en Italie à l'époque de la Renaissance », *Gazette des Beaux-Arts*, 1922, 64, 1 et 1924, 66, 1. L'esthétique des Vénitiens a été trop exclusivement regardée comme pré-baroque ; il faudrait souligner ce que le point de vue de ces critiques d'art a encore de médiéval, même en dehors du colorisme : l'importance du paysage, l'« animation » des figures, le pathétique, etc. ; il est de même impossible d'ignorer le caractère médiéval des théories longtemps courantes dans ce milieu sur la musique ou sur l'architecture.

35. Léonard-Ludwig, 38.

36. Par exemple dans Philostrate, préface des *Eikones*.

37. *Lettere*, IV, p. 27-28.

38. Doni, *La Zucca*, Venise, Polo, 1589, f. 169-171.

39. W. Pinder, *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*, Wildpark-Potsdam, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Handbuch der Kunstwissenschaft, 1924-1929, VIII-515, p. 244-255. Voir N. Pevsner, *Barockmalerei in den romanischen Ländern*, I (même collection), Potsdam, 1928 ; Margarete Hoerner, « Manierismus », *Zeitschrift für Ästhetische und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 1923, 17, 3, p. 262-268 ; *id.*, « Der Manierismus als Künstlerische Anschauungsform », *ibid.*, 1928, 22, 2, p. 200-210 ; *id.*, « Holbein, Erasmus und der frühe Manierismus des XVI. Jahrhunderts », *ibid.*, 1939, 33, 1, p. 27-40.

40. Cela ne veut naturellement pas dire que le public ait suivi le mouvement ; on en est même assez loin.

L'éloge, par Bocchi, de son idole Andrea del Sarto est formulé, selon la plus pure tradition « naturaliste » du classicisme, avec cette particularité qu'il met le doigt sur la plaie, niant chez Sarto, en termes clairs, ce que tous ses contemporains poursuivaient, avec ou sans leur savoir : la distance entre le plan formel et celui de l'imitation ; *Le Bellezze...*, *op. cit.*, p. 460 : « *Et in questo pare (...) che di colore, né d'industria non si debba favellare, ma senza più attendere alla bisogna dell'azione.* » [« Et à ce propos, il semble [...] qu'on ne doive parler ni de couleur ni d'industrie, mais plutôt de la nécessité de l'action. »] Ce serait là, croit Bocchi, « l'art de cacher l'art ».

41. Comanini, *Il Figino*, *op. cit.*, p. 91-116 : L'art est, bien entendu, imitation. Mais l'imitation n'est pas une fin, et l'art doit donc « emprunter » sa fin à la théologie morale. Voir Bocchi, *Donatello*, p. 332-335. Daniele Barbaro, *op. cit.*, p. 16, a le tact de parler plutôt de deux fins parallèles, la perfection interne et l'utilité.

42. Si l'application à la littérature de termes qui désignent à l'origine des styles plastiques a un sens, Georg Kaiser n'est pas expressionniste, mais, comme Juan Gris, cubiste.





# L'EXÉCUTION

## 1. LA DIGNITÉ DE LA MAIN ET L'AUTHENTICITÉ

Vue superficiellement, toute la théorie renaissante de l'art pourrait n'apparaître que comme une longue revendication de « libéralité », – une élaboration de plus en plus poussée et une progressive mise en valeur des disciplines qui font de l'art une *cosa mentale*, aboutissant à l'affirmation expresse, chez Vincenzo Danti par exemple<sup>1</sup>, que l'art peut être enseigné par les livres, sans maître. On ne finirait pas facilement de citer les excès de cette thèse : depuis Gauricus (1504) qui soutenait qu'un artiste ne se forme pas en étudiant la nature et les antiques, mais en lisant les poètes<sup>2</sup>, jusqu'à certains vitruviens pour qui, en cas de contradiction entre le texte du maître et le témoignage des ruines, c'est au livre qu'il fallait s'en tenir<sup>3</sup>. L'ennemi, c'était la main : il fallait montrer avant tout que ce qui est proprement artistique n'est dû qu'à l'intellect. L'assimilation de la peinture à la poésie, et enfin des arts figuratifs au discours, est une simple conséquence de cette attitude<sup>4</sup> ; jamais, peut-on dire, depuis le temps où saint Augustin rangeait le juge en matière d'art loin au-dessus de l'exécutant<sup>5</sup>, on n'a été aussi hostile à tout ce qui est manuel, et même à ce qui, dans les formes, traduisait l'élément artisanal : la « pratique » (*usanza* ou *pratica* ; c'est le *Brauch* de Dürer, la *τριβή* des Grecs). *Ars*, dans la conception médiévale, équivalait à méthode, procédé légitime (*recta ratio*) ; le dédain du passé barbare et l'aspiration à la condition « libérale » se rejoignent donc dans le mépris de la « pratique », qui n'est en effet rien d'autre, par définition, que l'ancienne *ars* des maîtres artisans. Une note de Léonard de Vinci éclaire l'arrière-plan esthétique de cette prise de position : l'usage des moyens mécaniques pour faciliter le dessin (comme par exemple de calquer le contour du modèle au revers d'un papier transparent) est à louer, dit-il, chez ceux qui savent travailler de chic, mais à blâmer chez ceux qui en sont incapables<sup>6</sup>.

Autrement dit, même s'il améliore les résultats, un procédé qui dispense le maître d'avoir ou d'exercer son *ingegno* doit être rejeté.

Plus tard, d'ailleurs, cette question des auxiliaires du dessin, des *graticoli* et des *modellini* que le xv<sup>e</sup> siècle recommande (Alberti, Filarete), fut assez souvent reprise et généralement pour blâmer leur utilisation : elle risquait trop de « mécaniser » l'exercice des beaux-arts<sup>7</sup>. Mieux valait encore, au besoin, plagier des gravures que diminuer la part de l'*ingegno* dans l'exécution. Ce dernier point fait comprendre que la prise de position anti-artisanale, aussi radicale qu'elle fût, épargna tout ce qui, dans la partie manuelle de l'art, ne peut pas être confondu avec la « *pratica* » : subitement, au début du xvi<sup>e</sup> siècle, quelques personnes découvrirent le prix de l'écriture personnelle d'un maître, de ce que sa « main » a en propre. Ce n'est pas qu'on n'ait admiré, bien auparavant, « l'O de Giotto » ou d'autres preuves de virtuosité, mais on ne connaissait guère la valeur proprement esthétique de l'inimitable manière individuelle des grands maîtres. Filarete, par exemple, signale comme un fait, inexplicable d'ailleurs, que chaque homme a son écriture personnelle et que chaque peintre peut être reconnu d'après son dessin, même si l'imitation de la nature y est parfaite<sup>8</sup> ; il ne dit pas que cette particularité exprime la personnalité de l'auteur et ne semble pas y attacher un prix, comme le fera plus tard Dürer si fier du dessin que Raphaël lui aurait envoyé « pour lui montrer sa main<sup>9</sup> » ; et nous sommes loin du sentiment qui inspira, sur un autre plan, l'éloge par Érasme de la lettre autographe<sup>10</sup>. Il y a ici, manifestement, plusieurs tendances convergentes à distinguer : le fait de collectionner les dessins des maîtres du passé peut être la conséquence, non pas d'un attachement esthétique à leur manière, mais d'une curiosité ou d'une piété historique<sup>11</sup> ; Vasari rassemble des dessins anciens avec un cadre de sa main qui est souvent un pastiche<sup>12</sup>, pour la même raison, peut-être, qui lui fit conserver le mannequin articulé dont Fra Bartolomeo s'était servi pour ses poses, à la mémoire de l'artiste<sup>13</sup>. De même que l'histoire de l'art commence souvent par des biographies, l'intérêt pour l'art du passé se concentre fréquemment, au début, sur les portraits d'artistes. Les têtes si souvent fantaisistes dont Vasari orna ses *Vite* furent une des raisons de leur succès et impressionnèrent fortement les contemporains ; et il plaça ou fit placer des portraits d'artistes partout : dans les fresques du Palazzo Vecchio (chambres de Cosimo il Vecchio, de Laurent le Magnifique, du grand-duc Cosimo), dans sa maison d'Arezzo, sur le premier arc de triomphe pour l'entrée de Jeanne d'Autriche à Florence, dans le décor des funérailles de Michel-Ange<sup>14</sup>. Or cet

intérêt historique n'est pas forcément lié à l'intérêt artistique : Raphaël, devant les fresques de ses prédécesseurs au Vatican, agit comme le plus aveugle des humanistes historiens : il ne fait « conserver » (par des copies) que les portraits qu'il crut y reconnaître.

Il est tout aussi difficile de faire le partage entre l'élément esthétique et les autres composantes dans le cas de l'engouement pour les œuvres inachevées. Pline avait noté que les connaisseurs apprécient les ébauches ou peintures à moitié finies d'Apelle plus que les œuvres terminées ; car la tristesse que l'on éprouve à les voir dans un tel état ravive, à ce qu'il semble, le plaisir que donne leur maîtrise. Il va de soi que les humanistes se croyaient obligés d'éprouver des sentiments analogues : ainsi Giovio, dans sa *Vie de Léonard*, à propos de la *Bataille d'Anghiari*<sup>15</sup>, ou Adriani dans son résumé de Pline qui précède les *Vite* de Vasari<sup>16</sup>. Les connaisseurs – et Adriani parmi eux – s'empressent cependant d'ajouter qu'on peut y « suivre la pensée de l'artiste ». Cette attitude domine pendant la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, techniciste : les ébauches de Michel-Ange passent pour avoir servi d'école aux jeunes<sup>17</sup>, mais engendrent aussi une considérable vogue snobiste<sup>18</sup>. C'est au siècle suivant seulement que l'on oublie la mélancolie « esthète », l'intérêt technique et l'enthousiasme des dilettantes pour apprendre à apprécier dans les ébauches la fraîcheur et la spontanéité<sup>19</sup>.

Un élément beaucoup plus sûr, en principe, pour juger de ce que le public pensait de l'authenticité comme condition de la valeur artistique et du rôle qu'il attribuait à la main du maître, est fourni par l'usage des aides et par la collaboration des artistes. Mais là aussi, les distinctions sont nombreuses. Dans les fresques et les grandes décorations, la contribution des élèves, des spécialistes (pour paysages, grotesques, etc.) ou d'artistes embauchés *ad hoc* est, surtout depuis Raphaël, admise ; on s'en excuse parfois « *perciochè non si può far altrimenti*<sup>20</sup> ». Les différences de méthode sont cependant, même ici, d'une importance certaine. Pontormo, par exemple, s'il lui arrivait de céder une figure à un élève, lui en abandonnait l'« invention » et toute l'exécution, sans rien retoucher, scrupule qui dénote que, même dans ce domaine où personne ne cherchait la main et la manière d'un peintre<sup>21</sup>, il tenait au respect de la personnalité artistique. D'autre part, si Perino del Vaga compartimentait les murs qu'il avait la charge de décorer et en cédait les parcelles au plus offrant, on trouvait que c'était aller un peu fort : un minimum de conception d'ensemble, portant la marque de l'artiste directeur, était quand même requis. Vasari, à qui les critiques de ses fresques de la Cancellaria, où il avait battu tous les records des *fa-presto*, avaient

« car il lui était impossible de faire autrement »

un peu ouvert les yeux, se résolut à ce qu'il croyait être une voie moyenne : laisser à des aides spécialisés les parties secondaires du décor et transposer lui-même ses cartons au mur. Les clauses des contrats, spécifiant, notamment pour les ensembles où entraient des sculptures, ce qui peut être exécuté par les élèves et ce qui est obligatoirement de la main du maître, n'apportent pas beaucoup de lumière à ce propos particulier : on n'a pas attendu le xvi<sup>e</sup> siècle pour savoir qu'il y a une différence de qualité entre l'ouvrage du maître et le travail de l'apprenti, et pour stipuler des conditions de cette sorte ; elles s'accommodent fort bien d'une conception impersonnelle de la qualité artistique comme adresse ou savoir-faire.

Les formes de collaboration ne se limitaient pas à l'emploi d'aides pour les travaux subordonnés ; si un travail vraiment collectif, comme paraît avoir été parfois celui des Carrache<sup>22</sup>, est assez exceptionnel, rien n'est plus fréquent que le service amical qui consiste à passer une esquisse, un carton ou une « invention » à un collègue. Le Rosso s'en montrait, dès sa jeunesse, très libéral ; et Vasari fut de ceux qui se faisaient, à leurs débuts, assez largement aider<sup>23</sup>. La grande chance était d'obtenir l'« invention » d'un artiste célèbre. Michel-Ange, naturellement, fut de loin le plus recherché. Sa « collaboration » avec Sebastiano del Piombo, qui nous apparaît si curieuse, n'avait rien d'exceptionnel, sinon par le côté pénible de machination dirigée contre Raphaël qu'elle dut avoir dans ses premières années (le plus ancien des dessins connus de cette série est de 1519). Personne ne trouvait à redire à ce que ces peintures soient signées *Sebastianus Venetus faciebat* et le frère fit volontiers savoir à tout le monde qu'il bénéficiait d'une telle aide, sachant que cela lui rapportait des commandes. Il n'était pas nécessaire que Michel-Ange fournît un carton élaboré ; « Donnez-moi « quelque lumière », lui écrivait Sebastiano au sujet d'une *Nativité* ; il me suffit seulement de me rendre compte comment vous l'entendez au sujet de l'invention<sup>24</sup> ». C'est que l'invention est en quelque sorte impersonnelle, n'ayant que des degrés de qualité. Or l'essentiel était de douer [doter] l'œuvre d'un maximum de qualités ; si on empruntait une figure à Michel-Ange, personne n'avait à s'en plaindre : ni Michel-Ange lui-même, qui était consentant, ni le patron qui avait commandé le tableau, puisqu'on lui a donné plus qu'il n'avait payé : une « invention » de Michel-Ange et non de fra Sebastiano. C'est un peu l'ancienne conception artisanale, telle que l'avait formulée le Moyen Âge : le *bonum artis*, la qualité en matière d'art, c'est le bon fonctionnement de l'ouvrage : le couteau qui coupe bien, la figure bien dessinée. – C'est ainsi que les maîtres du Quattrocento

s'étaient glorifiés d'emprunter des figures à l'Antiquité, de copier à Florence une corniche romaine, et même d'incorporer un torse antique dans un groupe nouveau ; c'est ainsi que les écrivains cumulaient les centons. – Quel honneur pour Luca Signorelli d'avoir été « *gentilmente* » plagié par Michel-Ange<sup>25</sup> ! Vasari est d'ailleurs un défenseur acharné du droit d'emprunter des idées aux collègues<sup>26</sup>. Et lorsque, en 1560, le jeune Alessandro Allori peint pour l'autel de la chapelle Montauto à l'Annunziata une réplique du *Jugement dernier* de Michel-Ange, certifiée comme telle par l'inscription, on est d'accord à vanter la « modestie » de ce peintre, qui flatta si bien le michelangélisme des Florentins. Il est vrai que, d'autre part, on ne pouvait ignorer que certains dépassaient la mesure. Armenini, si indulgent pour les défauts de ses contemporains, ne leur nie pas le droit d'emprunter « habilement » ce qui convient à leur œuvre<sup>27</sup>, « mais c'est une honte de voir des murs couverts d'*istorie* copiées des gravures d'après Raphaël ou le Parmesan, sans autre changement que celui de l'échelle et de la couleur. Nos devanciers osaient à peine se servir des statues antiques dans leurs travaux », bien que ce soient des torsos, tant ils craignaient d'être découverts<sup>28</sup>. De même, Lomazzo : les esprits des peintres « sont comme rendus malades par cette malédiction qui confond et paralyse les forces de l'esprit ; je parle de cette grande quantité d'inventions dessinées sur les feuilles imprimées<sup>29</sup> ».

La sévérité envers les plagiaires sans scrupule va croissant vers la fin du siècle, évidemment parce que le vice était devenu de plus en plus grave. Il est cependant remarquable que le reproche concerne en premier lieu non pas la malhonnêteté, mais la paresse du plagiaire. Emprunter une figure à un peintre, ce n'est pas pire, en somme, que de se faire faire un programme par un littérateur : ce sont des questions d'invention, et l'invention est, comme la technique pure, bien commun. (C'est par le nom caractéristique d'« invention dessinée » que Lomazzo désigne, dans ce contexte, les gravures. Et Vasari, à propos de Pontormo, note expressément qu'il n'y a pas de mal à emprunter les « inventions » de Dürer, pourvu que l'on se garde de sa « *maniera* », de ses airs de tête et de ses draperies.) Il n'y a de honte, en somme, dans les plagiats, que dans la mesure où ils dénotent le manque d'invention propre (Vasari sur Sarto), ou la paresse en général ; à moins que, comme dans la contrefaçon de gravures, il y ait préjudice matériel pour l'auteur<sup>30</sup>. Le reproche de vol (*ruberia*) est rare : soit pour l'appropriation d'une idée particulièrement frappante, comme les têtes d'Arcimboldo<sup>31</sup>, soit chez des auteurs dont la conception de l'originalité spirituelle est, pour

l'époque, particulièrement intransigeante, comme Michel-Ange ou L'Arétin<sup>32</sup>. Le conseil, toujours répété, de cacher et de camoufler les emprunts, prouve, en soi, assez que l'appropriation d'un bien intellectuel n'était pas considérée comme un péché (il suffit de songer qu'aucun traité d'éthique n'aurait recommandé le vol « avec précaution ») et que l'on reprochait au plagiaire uniquement l'absence d'effort intellectuel et de « nouveauté<sup>33</sup> ». On arrive ainsi à constater que pour la partie *non manuelle* de l'art, c'est-à-dire l'« invention », et *a fortiori* le « programme », l'exigence d'un accent personnel était encore très loin d'être reconnue. Cette remarque, s'ajoutant à l'indifférence assez profonde de la majorité du public pour la qualité de l'exécution dans les grands travaux décoratifs, laisserait supposer que la valeur esthétique de la personnalité artistique et de son expression est restée ignorée, dans le domaine des arts plastiques, presque cent ans après sa définition par Politien, Giovan Francesco Pico della Mirandola et Érasme, à propos de la querelle littéraire du cicéronianisme ; et ceci à l'époque même où d'autres littérateurs, entre L'Arétin et Giordano Bruno, élaboraient une conception du génie qui ne devait être dépassée, « sur la gauche », que par le surréalisme.

Il y eut cependant un domaine où les peintres, les sculpteurs et leur public reconnurent effectivement cette valeur de l'individualité et l'unicité de l'œuvre d'art. Ce domaine est, précisément, celui de la *maniera*, la qualité inimitable et non traduisible en paroles du style personnel dans l'« exécution », du moins pour les ouvrages de dimensions réduites et de caractère plus intime. La priorité revient ici à Léonard avec sa distinction entre la peinture et les « *scientie imitabili* », que l'on peut apprendre, dont les produits se laissent multiplier à volonté et où le disciple, quelle que soit sa disposition naturelle, égale, une fois instruit, la valeur de son maître. La peinture occupe le premier rang parmi les sciences « qui ne peuvent pas être laissées en héritage ». C'est là son titre de noblesse : l'unicité de l'œuvre<sup>34</sup>. Léonard ne semble pas s'apercevoir de la contradiction avec les passages où il estime que la partie manuelle de la peinture n'est pas plus importante que le « travail » manuel du littérateur qui couche ses idées sur le papier. En réalité, ces deux affirmations se situent sur des plans différents ; l'une concerne la dignité sociale du peintre, l'autre la nature esthétique de l'œuvre.

La preuve que l'intuition de Léonard ne reste pas isolée se trouve dans l'appréciation par les contemporains des copies d'après les maîtres : elles furent généralement placées au même rang que les œuvres originales non du maître, mais du copiste. Il y eut ainsi

des copies célèbres – Andrea del Sarto d'après le *Portrait de Léon X* par Raphaël, Bronzino d'après la *Sainte Anne* de Léonard, sans parler du *Laocoon* de Bandinelli. Une des gloires du copiste consiste, il est vrai, dans l'art de bien « contrefaire les manières », jusqu'à tromper les connaisseurs<sup>35</sup> ou même, selon de nombreuses anecdotes où seuls le nom du copiste et la désignation de l'œuvre variaient, à rendre au propriétaire, si possible en présence de l'auteur du tableau, la copie à la place de l'original. Mais ces tours de force n'étaient pas le grand art : quand des maîtres comme Pontormo ou Sarto exécutent des tableaux d'après les cartons de Michel-Ange, personne ne songe à minimiser leur apport : il s'agit bien d'un Pontormo d'après Michel-Ange et non d'un Michel-Ange exécuté par Pontormo. Il arrive qu'un artiste soit vexé quand on lui demande d'exécuter un travail d'après les dessins d'un autre<sup>36</sup>, mais ce sont des réactions que peut susciter n'importe quel partage d'une commande. D'ailleurs, même si l'on concède que la besogne du copiste ou du peintre appelé à colorer les cartons d'autrui garde quelque chose d'inférieur<sup>37</sup>, – et les préjugés humanistes en faveur de l'« invention » devaient nécessairement y conduire –, la valeur d'un style personnel aux yeux du public pendant tout le XVI<sup>e</sup> siècle est assez prouvée par la façon dont certains artistes le cultivaient en évitant, par exemple, un séjour prolongé à Rome : ce fut sans doute le cas de plusieurs Vénitiens et certainement celui de Fra Bartolomeo et de Sarto, condamnés, pour cette attitude, par Vasari. La *maniera* individuelle était donc dès le début du siècle non seulement un fait constaté, mais une valeur esthétique dont les michelangélesques et les académiciens étaient peut-être les seuls à ne pas apercevoir toute l'importance.

## 2. MANIERA

La dignité particulière attribuée à l'opération de la main distinguait donc les arts plastiques des autres branches de l'industrie humaine et, à la fois, des activités purement intellectuelles ou « libérales ». Bien qu'elle n'ait pas souvent trouvé, depuis Léonard, une expression nette en termes généraux, cette conviction qui se rencontre partout déterminait plus ou moins explicitement les jugements critiques. Elle était toujours liée, nous l'avons vu, à l'unicité de l'œuvre d'art et souvent même à son caractère d'expression personnelle ; on a été plus pointilleux, en général, sur l'authenticité de l'exécution que sur l'originalité de l'« invention ».

La *maniera*, domaine-frontière entre l'*ingegno* et le travail manuel de l'artiste, s'impose ainsi à l'étude. Savoir exactement quelle

était la conscience de la *maniera* chez les artistes et dans le public de l'époque, c'est éclairer à la fois leur idée de l'art-fabrication, leur idée de personnalité artistique (d'*ingegno* manuel, pourrait-on dire) et leur conception de l'art tout court : car la manière comme valeur, le *comment* devenu *quoi*, c'est l'autotélie dans l'autotélie, l'art à la deuxième puissance. « Imiter » la nature non pas, comme les artisans et les alchimistes, dans ses procédés et ses méthodes fécondes, mais dans son aspect, – *species* : aspect, qualité, beauté, espèce ou idée –, c'est faire, une première fois, abstraction des fins pour s'arrêter au *comment* ; et considérer, ensuite, dans l'œuvre imitatrice, non pas la chose imitée ou l'idée exprimée ou le but moral indirectement poursuivi, mais la manière ou le *comment* de l'imitation, c'est adopter, sur un plan supérieur, l'attitude que l'artiste avait prise devant la nature. Cela ne veut pas dire que le jugement sur la manière porte en dernier lieu sur la personnalité de l'artiste ; on peut juger la manière bonne ou mauvaise, sèche ou agréable, d'un point de vue purement formel, sans l'arrière-pensée d'une communication sympathique avec l'auteur de l'œuvre. Il reste que, dès qu'il y a une conscience de ce rôle de la *maniera*, il y a une conscience de l'art, et l'étendue et la clarté de l'une peuvent mesurer celles de l'autre.

Le début du xvi<sup>e</sup> siècle paraît ici d'une importance décisive. Il est vrai que Léonard, héritier de la lignée quattrocentesque issue d'Alberti, maintient, au nom de l'universalité de la peinture-miroir, une attitude hostile à la manière personnelle, génératrice de monotonie dans les « airs de tête<sup>38</sup> » ; cependant d'autres artistes cultivaient déjà consciemment la singularité de leur style. Le pluralisme et le relativisme, qui livrent tout le long du Cinquecento à la doctrine normative des classicisants une guerre finalement victorieuse, – sur le terrain de la critique d'art, de l'historiographie, de la pédagogie artistique et même sur celui des canons de proportions humaines<sup>39</sup> –, aboutissent à la reconnaissance du droit égal de différentes « manières » ; l'académisme éclectique sera, en ce sens, un acte de capitulation du classicisme. Mais l'histoire de la *maniera* ne se réduit pas au reflet de cette évolution. Son intérêt gît dans le fait qu'elle révèle une connexion étroite et régulière entre la transformation d'un *modus* en sujet et l'idée d'artifice<sup>40</sup>.

Dans le latin médiéval, *maneries*, mot d'étymologie incertaine, était synonyme de *genus* ou *species*<sup>41</sup>. Or l'art étant considéré, depuis Aristote, comme un devenir, et non comme une essence, il ne se divise pas en genres et espèces, mais en méthodes ou techniques ; et la distinction semble s'être faite bientôt entre d'une part *genus* et *species*, classes d'objets existants, et de l'autre *modus* ou *maneries*,

types de processus ou de générations<sup>42</sup>. Ainsi la désignation du style littéraire, qui est une catégorie dynamique, n'est pas dérivée de *genus*, bien que les traditionnelles *genera dicendi* et même en un sens les « genres » littéraires soient des styles, mais de l'instrument de l'écriture comme acte et, plus tard, de ce terme d'atelier qu'est la « manière ». Le genre et l'espèce furent abandonnés à la logique ; et c'est sans doute sous l'influence des langues vulgaires, où *maynere* et *maniera* signifient dès le XIII<sup>e</sup> siècle une conduite humaine (*Weise*), que *maneries* fut amené à s'identifier au *modus*.

La question qui se pose alors est de savoir pourquoi ce terme général qui, en tant que synonyme de *modus*, désignait n'importe quelle espèce d'un devenir quelconque fut appliqué presque exclusivement au devenir « par art » ou à la conduite humaine apprise, polie (conforme à des règles ou conventions) et donc artificielle. On peut remarquer qu'il fut presque de même pour plusieurs synonymes ; il suffit de prendre absolument des mots comme manière, mode, façon<sup>43</sup>, – c'est-à-dire des termes qui désignent le *comment* d'un processus ou d'une chose –, pour qu'ils prennent le sens d'artifice, de convention ou de pure apparence. Autrement dit, l'idée d'artifice est suggérée par le simple fait que la manière est considérée *en tant que manière*, indépendamment de toute détermination. Les manières « gothique » ou « grecque » étaient des procédés d'école, presque des techniques ; une manière « bonne » ou « mauvaise » est l'objet d'un jugement spécifique portant sur l'art d'un maître ; et la manière tout court est l'artifice éblouissant. Ces trois définitions résument dans leur succession, peut-on dire, toute l'histoire de l'esthétique artificialiste de la Renaissance.

Le phénomène en lui-même est facile à expliquer. Considérer de façon abstraite et indéterminée le comment d'un processus, c'est le dé-finaliser et l'esthétiser. La conduite humaine envisagée sous l'angle non de son efficacité, mais de sa forme, c'est-à-dire de sa conformité à certaines règles et de son agrément pour un spectateur, devient manière, – non pas manière de s'y prendre à quelque chose, mais simplement manière. Un pas plus loin, et c'est la fausse apparence (« faire manière de » signifiait jadis : faire semblant) ou bien l'affectation « maniérée ». Car l'affectation n'est que la conduite qui attire l'attention sur sa forme, indépendamment et souvent contrairement au but qu'elle est censée poursuivre. – Il va de même en art : apprendre à regarder l'œuvre artistique comme telle, c'est apprendre à considérer son exécution, sa *maniera*, indépendamment de la ressemblance, de l'expression, de l'utilité morale ou d'autres questions « de contenu » ; ou s'attacher à son apparence, c'est voir l'œuvre d'art

comme elle demande à être vue, autonomiser la *maniera*, qui deviendra alors au lieu d'une technique précise et artisanale, l'ostentation du faire, c'est-à-dire soit l'affectation, si l'accent est mis sur le résultat, soit la virtuosité, si l'accent est mis sur la production (l'affectation exhibe l'œuvre produite, la virtuosité l'acte de produire), soit enfin, si on se borne à souligner le hiatus « maniériste » entre le *comment* et le *quoi*, le pastiche ou l'expériment[ation]. De toute façon, et en premier lieu, elle sera travail « de chic », la *maniera* tout court. Cette évolution parallèle, on le voit, à celle qui conduit de la fabrication médiévale à l'artifice maniériste, se superpose, dans l'histoire du mot *maniera*, à une seconde : la particularisation progressive. Il ne s'agit pas seulement du fait que l'on reconnaît, de plus en plus clairement, l'existence de caractéristiques stylistiques propres à une époque, à une école, à un maître, chronologiquement une telle série n'existe pas, ni du fait que l'on admet, avec une hésitation jamais entièrement surmontée, l'équivalence esthétique de plusieurs styles ou *maniere*, mais surtout d'une sorte de fusion entre l'homme et son style : au lieu de la *maniera* que l'on emploie, apparaît la *maniera* que l'on « a », bientôt identifiée au « goût » personnel (Poussin). Cette ligne conduit au baroque plutôt qu'au maniérisme : à l'expression de la personne et non à l'artifice voulu.

En retraçant l'histoire du mot selon ces deux directions, on est en mesure de rendre compte d'un trait remarquable : l'importance, surtout chez Vasari et chez tous les académiciens, de la notion de *bella maniera*, souvent identifiée à la *maniera* pure et simple. S'il est vrai que la conscience de l'art débute comme conscience de la manière, il faut admettre que l'excellence esthétique se mesure, tant que l'on n'est pas arrivé à une conception relativiste, à l'excellence de la manière ; et il y aura une « bonne manière » qui servira de norme d'appréciation, de même qu'il y a, dans les métiers manuels, des normes techniques. Il suffira de l'acquérir pour être certain de la valeur de ce que l'on fait. L'esthétique classiciste se trouve en germe dans ce postulat, dont la naïve énormité frappe encore tout lecteur de beaucoup de traités d'art du xv<sup>e</sup> ou du xvi<sup>e</sup> siècle. C'est en réalité l'attitude des artisans médiévaux, à la différence près que les règles techniques sont ici remplacées par les règles de la *bella maniera*. Cette esthétique tombe lorsque, d'une part, le progrès de la conscience de l'art détache et hypostasie la *maniera* tant et si bien, dans l'architecture notamment, que l'artifice, le singulier et le contre-sens ostentatif brisent toute organicité et toute norme (car la norme est encore un moyen de subordonner la manière, ne serait-ce qu'à l'aspect « régulier » de l'œuvre), et lorsque, d'autre part, le relativisme

et le subjectivisme croissant du prébaroque résorbent la « manière » dans la personnalité de l'artiste. Mais telle qu'elle est, instable et hybride, la phase où *maniera* signifie *bella maniera*, et où les qualificatifs qu'on lui accorde ne vont guère au-delà d'une gamme de bonnes ou mauvaises notes (*buona, mala, grande, dolce...*) témoigne du passage capital de *modus-technique* à *modus-style*, – c'est-à-dire de la première différenciation entre les beaux-arts et les autres.

\*\*\*

Toute cette évolution complexe et sinueuse paraît ainsi se déduire presque *a priori*, à partir d'une conception donnée de l'art, l'artificialisme, et d'un phénomène donné : la naissance du point de vue consciemment esthétique. Ce phénomène, comme toute véritable prise de conscience, découvre et crée à la fois son objet, qui est ici la *maniera* ; et cependant, d'un autre côté, c'est la « manière » qui, considérée en soi, engendre l'artifice, – non plus artisanal, cette fois, mais affecté ou ingénieux.

Les textes que l'on peut citer à l'appui ont l'avantage d'illustrer non seulement tout ce mouvement des idées, mais, en concordance avec lui, les principales tendances de l'art du temps. On voit *maniera* se différencier selon d'une part la « pratique » et la routine des grands brosseurs de fresques, d'autre part l'« idéalisme » classique ou académique des intellectualistes et, en troisième lieu, le « subjectivisme » baroque.

Le sens initial, de « mode de faire », est incontesté ; on trouve même assez longtemps celui, plus précis, de technique<sup>44</sup>. Les auteurs du x<sup>v</sup><sup>e</sup> siècle, Ghiberti, Manetti, Filarete distinguent la « *maniera antica* » et la « *maniera greca* », c'est-à-dire des « écoles », des procédés formels ; et prise absolument, *maniera* est pour eux synonyme de *usanza, pratica, modo*, habitude apprise<sup>45</sup>. Comme toujours, cette acception du mot survit à la phase pour laquelle elle était caractéristique ; et on la rencontre encore longtemps, bien entendu surtout lorsqu'il est question des « manières » médiévales<sup>46</sup>.

Mais c'est seulement lorsqu'on comprit que les procédés stylistiques médiévaux étaient, en regard des modernes, artisanaux et mécaniques que, se souvenant du mépris d'Aristote pour la routine (*τριβή, σννηθεία*), on fit d'*usanza* et de ses synonymes, termes neutres chez Filarete, un défaut et le contraire de l'art<sup>47</sup>. Toute l'esthétique quattrocentesque de l'imitation oppose encore souvent l'étude de la nature, qui est la vraie source de l'art, à la détestable imitation des « manières » d'autrui (par exemple Léonard, éd. Ludwig, 81 b

et 82 c). Mais bientôt, au lieu de ne voir dans la *maniera* qu'un procédé mécaniquement appris, on l'interprète, sans doute sous l'influence des « manières », comme l'acquis assimilé et librement utilisé dans l'improvisation : chez Doni (1549), Aldrovandi (1556) et Vasari (1568), on lit *di maniera* pour « de chic<sup>48</sup> ». Cette liberté, notamment si elle est sensible dans l'exécution, compte comme qualité positive, proche de la grâce<sup>49</sup>, – si proche, que le passage de la manière au maniéré, que l'on attend vainement dans toute la théorie de l'art du Cinquecento, s'effectua en réalité entre *grazia* et *graziato*<sup>50</sup>. Le goût de la *sprezzatura* se prolongeait tout naturellement, vers la fin du siècle, dans le goût de l'improvisation brillante, de la fraîcheur et de la spontanéité ; les connaisseurs, nous dit Raffaello Borghini, reprochent au *Saint Jacques* de Sansovino un certain manque de *maniera*<sup>51</sup>. Trois ans plus tard, en 1587, Armenini estime déjà utile de rappeler qu'il faut étudier la nature, car « avec la manière seule on ne peut pas suppléer à tout<sup>52</sup> ». Le terme *manieroso*, caractérisant d'abord l'œuvre et non encore l'artiste, semble être né à cette époque ; il a le sens d'agréable, gracieux, facile<sup>53</sup>. Ce sont les années où l'amour de l'improvisation débouchait dans le culte du virtuosisme, où Federico Zuccaro déclarait, après tant d'autres, que les peintres qui savent travailler de chic sont supérieurs à ceux qui ont besoin de modèle<sup>54</sup>. La réaction « antimaniériste » groupée autour des Bolonais était cependant déjà en marche et les termes dans lesquels Bellori allait condamner, au nom de l'académisme depuis longtemps triomphant, la manière comme « *fantastica idea appoggiata alla pratica e non all'imitazione* » reprennent presque littéralement des formules trouvées, autour de 1600, par Armenini et par Agucchi<sup>55</sup>. Mais la brève époque de la faveur ouverte au « maniérisme » éblouissant et superficiel présente ceci de particulier qu'elle marque un retour inattendu, sous l'aspect théorique, aux principes médiévaux. Car la qualité suprême du virtuose est en un sens celle de l'artisan médiéval, celle même que le Cinquecento classique avait si bruyamment décriée, la *pratica*. Lorsque Cennini, autour de 1400, recommandait le dessin à la plume parce que l'élève y acquiert la « pratique » et la faculté d'improviser<sup>56</sup>, il n'y a rien, dans son texte, qui aurait choqué Zuccaro ; et lorsque Filarete, vers 1460-1465, condamnait la routine aveugle de ceux qui travaillent de chic, ses mots, dirigés contre les derniers cenninesques, les continuateurs artisanaux des manières médiévales, auraient pu être repris tels quels par un Agucchi condamnant les zuccariens<sup>57</sup>. Par-delà la différence entre la fabrication et l'artifice, entre l'*usanza* et la *maniera*, les deux formes extrêmes de l'artificialisme, séparées par presque

« idée imaginaire  
adossée à la  
pratique plutôt qu'à  
l'imitation »

deux siècles d'évolution artistique et de réflexion sur l'art, se rejoignaient<sup>58</sup>.

Partant toujours de la conception médiévale de *maniera* comme procédé formel (et accessoirement technique) une deuxième tendance, pas moins nécessaire que la précédente, conduit à l'idée de norme et de beauté idéale. Il est entendu, d'abord, que tout procédé est, comme tel, enseignable et transmissible, et ensuite qu'il est, dans le cadre donné d'une doctrine artificialiste, étranger, bien que non forcément opposé, à l'imitation fidèle de la nature. Peu importe alors s'il est propre ou non à un maître déterminé ; il suffit qu'il soit « imitable ».

C'est la plateforme tout naturellement adoptée par Cennini. Selon lui, le soin principal d'un élève doit être de choisir, pour l'imiter, un maître dont la manière soit bonne, et de ne pas risquer la confusion en copiant trop de maîtres différents à la fois. S'il n'étudie que de bons modèles, en nombre restreint, il suffira d'un peu de « *fantasia* » pour qu'il aboutisse à une manière propre et, dans ces conditions, nécessairement bonne<sup>59</sup>. – *Maniera* est ici, comme on voit, tout proche d'*usanza*, et elle pourrait facilement être comprise dans le dédain dont on accable la routine.

La méthode recommandée par Cennini pour se créer une manière est exactement celle que Léonard, par exemple, ne cesse de dénoncer et que Vasari condamne chaque fois qu'il en trouve l'occasion<sup>60</sup>. C'est uniquement l'étude de la nature qui fait progresser l'art, c'est par elle que le disciple surpasse, comme c'est son devoir, l'art du maître ; et le seul défaut qui rivalise de gravité avec la paresseuse répétition des procédés appris, c'est l'enlissement dans une manière personnelle : l'universalité, ou au moins la variété, contre-poids de la *maniera*, est une exigence absolue.

On connaît l'importance de ces idées pour Léonard ; vers le milieu du xvi<sup>e</sup> siècle, elles étaient encore un bien presque commun des critiques<sup>61</sup>. Mais, de même que l'identification avec le travail de chic sauva la *maniera* du mauvais sens de routine d'atelier, l'idée nouvelle de *bella maniera*, répandue à peu près vers la même époque<sup>62</sup>, empêche la prédominance de l'acception de cliché stylistique appris ou acquis. Il fallut d'abord, pour que ce pas fût fait, un effort d'abstraction : parler de *maniera antica* ou *greca*, c'était constater un fait ; et même l'idée de *maniera* tout court, dans le sens de procédé ou pratique (Filarete), ne suppose aucun jugement esthétique ; on pouvait toujours juger, et on ne s'en privait pas, mais *après* avoir constaté et classé la *maniera*. Autre chose est de juger la valeur de la manière elle-même, et en elle-même : car ici le point de vue

esthétique, qui consiste à prendre la manière pour objet, est adopté comme il veut l'être, c'est-à-dire avant le jugement de valeur. La prise de conscience a créé son objet. – Les premières qualifications que l'on attache à cette manière autonomisée sont naturellement vagues ; mais c'est ce qu'il faut pour bien marquer le pas franchi : il ne s'agit pas de caractériser la manière, si ce n'est en grandes lignes, mais de l'apprécier. Et puisque le relativisme n'est encore qu'une ombre gênante à l'horizon de l'esthétique, cette appréciation se fait en fonction de l'idéal unique, la bonne ou belle manière, appelée aussi manière tout court, selon le processus linguistique qui substitue en même temps, ou un peu plus tard, *gusto* à *buon gusto* et *disegno* à *buon disegno*<sup>63</sup>. – Cette « manière » par excellence est encore, selon presque tous les auteurs, enseignable ; elle consiste, en somme, en une « idéalisation » de la nature, et on l'apprend en faisant comme Zeuxis, c'est-à-dire en « choisissant le meilleur ». Selon la formule de Vasari (IV, 8) : « La manière, ensuite, s'embellit par l'usage de dessiner souvent les plus belles choses et de joindre ensemble ce qui y est plus beau, mains ou têtes ou corps ou jambes, et faire une figure de toutes ces beautés et l'appliquer en chaque ouvrage pour toutes les figures ; et c'est pourquoi on lui donne le nom de belle manière. » – On voit que Vasari ne craint pas, dès qu'il s'agit de ce style parfait, le reproche d'uniformité fait communément, depuis Léonard, à la *maniera* ; et que là aussi on rejoint le point de départ, Cennini, avec la seule différence, bientôt négligée par ses successeurs, que la manière doit être apprise par un choix judicieux des meilleurs modèles naturels et non des meilleurs maîtres.

La formule de Vasari n'est pas irréfutable et n'a pas été suivie par tout le monde ; lui-même s'était exprimé en un tout autre sens à propos de Mino da Fiesole. Le cercle vicieux, qui consiste à obtenir l'idée du beau en choisissant le meilleur et à choisir le meilleur en se guidant par l'idée du beau, a été senti assez tôt, apparemment déjà par Raphaël dans sa fameuse lettre à Castiglione<sup>64</sup>. Des classicistes intransigeants identifiaient sans plus la beauté idéale et donc la *maniera* parfaite aux sculptures antiques, et d'autres, pédants ou rapins, s'adressent en outre aux modernes pour se former une *maniera* satisfaisante ; cette fois, c'est bien le précepte de Cennini qui est repris, – moins l'avertissement prudent de ne pas choisir des modèles trop disparates<sup>65</sup>. Il triomphe avec la doctrine des Carrache, dans la mesure où l'on peut faire foi à ce que nous en disent les historiens, et avec l'éclectisme professé par un Lomazzo. Faire l'histoire détaillée des conflits d'opinion autour de la manière idéale ainsi constituée serait retracer la fortune de l'anecdote de Zeuxis et

conduirait à exposer les théories cinquecentesques de la beauté et de l'idéal. Pour l'histoire de la *maniera*, il importe seulement de retenir que tous les classicistes, « idéalistes » et académiciens, maintiennent le rêve d'une manière unique et parfaite, dont la nature varie selon le rôle accordé par eux respectivement au choix zeuxien du meilleur, à l'imitation de l'antique et à l'idéal éclectique<sup>66</sup>.

Une troisième ligne de l'évolution introduit dans la *maniera* enseignable et souvent même codifiable des auteurs du xv<sup>e</sup> siècle la notion de personnalité et le lien entre celle-ci et le style. Cennini savait déjà (*loc. cit.*) que chaque maître a sa manière à lui, et qu'elle dépend en dernier lieu de sa « *fantasia* », mais il la jugeait extérieure et transmissible. Léonard, on l'a vu, ne le pensait plus ; pour lui, la manière était la traduction sur la toile des inévitables limites de l'individualité, l'obstacle fatal à l'universalité du peintre. Le fait, reconnu avant lui et retenu par ses successeurs, que tout artiste se peint lui-même<sup>67</sup>, était à ses yeux une limitation plutôt qu'une détermination positive, bien qu'il le rattachât à un thème métaphysique plus profond, la création, par l'âme, d'un corps qui lui correspondait<sup>68</sup>. Sur deux points, cependant, il restait encore des progrès à faire dans la conception de la personnalité artistique caractérisée par la *maniera* : il fallait concevoir la manière comme une qualité de l'artiste plutôt que de l'œuvre, – ce qui fut peut-être le mérite de Lancelotti, dès 1509<sup>69</sup> –, et il fallait reconnaître, contre le préjugé de la « belle manière », que les différences de style ne sont pas forcément des différences de valeur, – ce qui implique, en principe, la pleine restauration d'une esthétique de l'expression personnelle : formulée d'abord, avant 1550, par Francisco de Hollanda et par Doni<sup>70</sup>, l'idée ne revient comme un acquis définitif qu'autour de 1600, avec Lomazzo, Giovan-Battista Paggi et le Mgr Agucchi<sup>71</sup>.

Cette richesse de signification du mot *manière* et la complexité de son évolution étaient, encore une fois, presque prévisibles si l'on admet qu'un des principaux aspects sous lesquels l'art de la Renaissance prit conscience de soi était, pour ainsi dire, un artificialisme « libéral » : artificialisme, parce que l'œuvre était considérée comme produit d'une opération humaine (et en dernière instance d'une *virtus* spécifique) ; « libéral », parce que cette opération n'était pas, dans ce qu'elle avait d'essentiel, un procédé mécanique, méthodique ou enseignable. Il en résulte, presque par élimination, que l'art n'est autre chose que la *maniera*<sup>72</sup> : l'acte humain en tant que lié à la *virtus* et l'œuvre en tant qu'elle porte l'empreinte de cet acte. De toute façon, l'objet réel du jugement artistique est définitivement

constitué par la manière. Ce fait, d'une importance primordiale, a été reconnu et formulé par Francisco de Hollanda (entre 1547-1549) avec toute la clarté désirable : la qualité fondamentale de l'artiste est sa possession du *disegno* ; c'est une faculté centrale et profonde, universelle et indivisible, car qui sait dessiner une chose, sait dessiner tout, de même que celui qui possède un seul parmi les « arts du dessin », en possède tous les autres. Et cette qualité est personnelle : on reconnaît la valeur d'un peintre d'après un seul dessin, – d'après une seule ligne, même (c'est ainsi que Francisco de Hollanda interprète l'anecdote classique sur la rivalité d'Apelle et Protogène) – et jamais un mauvais peintre ne saurait réussir, « par hasard », une œuvre de grande valeur, ni un grand artiste, quelle que soit la peine qu'il se donne, cacher sa qualité en essayant de travailler mal<sup>73</sup>. Le *disegno* ainsi défini n'est, de toute évidence, que la *maniera*. – Personne, à l'exception de Dürer<sup>74</sup>, n'avait jusqu'à cette date compris ou exprimé ces choses dans leur connexion logique. Cependant, éparées ou demi-conscientes, ces idées circulaient. L'artificialisme de la Renaissance, c'est sa découverte de la *maniera* ; et tout ce qui, dans deux siècles d'expérience artistique intense, s'est ajouté à la conception artisanale de Cennini, a été reflété par l'histoire de ce mot : l'idée de norme formelle et non technique d'une beauté parfaite (*maniera = bella maniera*), l'idée d'ingéniosité artificieuse (*maniera* comme improvisation et comme « *fantastica idea* »), l'idée de personnalité (« *aver maniera* » ; *maniera* identifiée à *gusto*). Il est remarquable que *stile*, terme de littérature dont l'analogie étroite avec *maniera* a été assez vite sentie<sup>75</sup>, se trouve, au début du xvii<sup>e</sup> siècle, différencié selon exactement les mêmes trois acceptions<sup>76</sup> : la situation des lettres était sous beaucoup d'aspects semblable à celle des arts plastiques, la terminologie reflétait les problèmes parallèles avec une fidélité qui témoignait, une fois de plus, de leur importance.

### 3. L'ART DE CACHER L'ART ; LA GRÂCE

La *maniera* peut aisément occuper le centre d'une doctrine artificialiste aussi longtemps qu'elle ne se définit que comme vestige de l'opération manuelle ; mais lorsqu'elle s'assimile ou s'identifie à la grâce – ce qui est souvent le cas dans l'esthétique du Cinquecento –, la situation semble changer : car on ne « fabrique » pas la grâce et on ne la produit même pas par « artifice » ; si la manière est grâce, c'est qu'elle est affaire de tempérament, de naturel, et nous sommes en plein dans la conception anti-artificialiste de l'art comme expression.

En réalité, la difficulté est plutôt verbale. La grâce a, au xvi<sup>e</sup> siècle, au moins autant d'acceptions que la manière. Rien que ses rapports avec la *beauté régulière*, dont elle est le complément habituel, épuisent toutes les possibilités : elle est tantôt un élément surajouté, étranger à la perfection formelle, tantôt une licence et un assouplissement à l'intérieur de la régularité, tantôt un principe opposé, mot d'ordre brandi par les anti-académiciens. Certains, déroutés par l'existence d'une catégorie esthétique apparemment irréductible à des nombres et des règles, parlent d'une proportionnalité « occulte » et font ainsi de la grâce une espèce particulière de « beauté formelle » – alors que l'esthétique néoplatonicienne, au contraire, réduit toute beauté à une grâce, sous prétexte que ce qui est mesurable ou étendu ne peut pas être vraiment beau, mais tout au plus une condition matérielle ou « préparation » de la beauté<sup>77</sup>. On obtient une autre série non moins étendue en définissant la grâce par rapport au *principe psychique* qu'elle met en jeu : elle est alors, biologiquement, l'âme animante, le mouvement ou la vivacité, la douceur ou le poignard qui éveille le désir ; spirituellement, elle est le *je ne sais quoi*, en tant qu'indice d'une grâce supérieure, le reflet de la lumière divine ou la « splendeur du Bien<sup>78</sup> ». Une troisième gamme encore, plus restreinte il est vrai, s'obtient en situant la grâce vis-à-vis de *l'art* : on y rencontre la « prudence » qui adapte la règle avec bonheur au cas particulier (la licence qui prévient l'ennui n'en est qu'un exemple), puis l'« art de cacher l'art » et la *sprezzatura* ; mais on parle encore de grâce si le travail et l'étude, au lieu d'être camouflés, ont été effectivement bannis : s'il y a facilité authentique ou transparence du naturel. D'une manière très approximative, on pourrait dire qu'il s'agit respectivement de la grâce classique, baroque, néoplatonicienne et artificialiste ; c'est la dernière surtout qui doit nous occuper ici.

Lorsque Lomazzo écrit (*Trattato*, p. 284) que pour donner à tout ce qu'il fait « *il garbo e la gratia* », l'artiste use de sa « prudence », il touche au problème essentiel des rapports de l'art avec le singulier, – cette question de la « convenance » et de la « pratique » où la science se termine en métier alors que le métier s'élève à l'*ingegno*. Il est significatif que la fameuse prescription de « cacher l'art » se rapporte précisément à ce point, puisqu'il s'agit de compléter le savoir là où, quittant l'universel, il perd son empire. Si l'art est, comme on le prétend, une science, il est incapable d'ajouter la grâce, étrangère aux règles, à la beauté codifiée ; s'il réussit, il n'est pas un savoir, mais un travail aveugle et instinctif. À ce dilemme on propose, pour toute solution, le conseil de « cacher l'art » avec « prudence ».

« l'élégance et la grâce »

Cette apparence doit suffire : nous sommes dans le domaine de l'esthétique.

Le précepte lui-même, lieu commun hérité des rhétoriques latines, est habituellement qualifié de « grand secret ». En réalité, il est, malgré l'ancienneté de la formule, une découverte récente : car ce que Marc Antoine, Cicéron et Quintilien (*Instit. orat.*, XII, 9) ont voulu dire, c'est que le rhéteur habile convainc mieux la foule en jouant le naïf ; ainsi s'explique d'ailleurs le « secret ». Les nombreux auteurs qui, au XVI<sup>e</sup> siècle, ont repris la formule<sup>79</sup>, ne songeaient à aucune persuasion ; il fallait seulement faire comprendre que l'art est capable de simuler tout, – même son absence, même le « naturel » –, sans devenir instinct ; c'est l'*art* de cacher l'art qui produit l'heureuse réussite même dans ce domaine de l'individuel dont, disait-on, il n'y avait pas de science ni, au sens aristotélicien, d'art. La question était bel et bien de « fabriquer » la grâce.

« l'art de cacher  
l'art »

Cela apparaît en clair à propos de la *sprezzatura*, expression quasi synonyme de l'*ars celare artem*, et devenue, comme on sait, une des notions clés de l'esthétique classique. Elle est essentiellement le naturel appris ; Castiglione, au début du célèbre passage où il en discute, insiste sur la nécessité de l'enseignement, « bien que ce soit presque un proverbe « que la grâce ne s'apprend pas »<sup>80</sup> ». Dolce oppose la *sprezzatura* à la fois au modelé excessif à la Mantegna et au laisser-aller des coloristes purs : c'est un art qui doit ressembler à la chevelure de Laure selon Pétrarque : *Negletto ad arte*<sup>81</sup>. De même, pour Comanini, la « *sprezzatura artificiosa* » convient au style élevé ; il faut éviter aussi bien la minutie (la « vile » application) que la recherche et les contrastes voulus<sup>82</sup>. Les auteurs sont unanimes à condamner la manière « forcée » ou « travaillée » (le « *stento* »), comme un signe d'imperfection artistique ; elle prouve immédiatement que l'artiste qui la pratique n'a pas encore fini d'apprendre<sup>83</sup>. L'esthétique de la *sprezzatura* passe pour être celle de la Renaissance classique, l'âge de la célèbre « *gravità riposata* » et du calme des dieux. Il est curieux, alors, de la voir défendue, en peinture, par Vasari et par ses contemporains ou successeurs dans la Florence de Bandinelli, de Bronzino, de Buontalenti. À moins de désespérer de toute relation entre les mots et le goût critique, il faut supposer que cette « *sprezzatura* » n'est pas ce que nous y voyons. Il ne faut pas oublier l'accent que les auteurs ont mis sur son caractère artificieux ; il se peut très bien qu'il s'agisse de virtuosité, d'adresse, de richesse ou même de force : plus une œuvre serait chargée d'inventions astucieuses, de traits ingénieux et de démonstrations d'habileté, plus elle serait, dans ce sens, « gracieuse » : l'artiste généreux de ses

idées aurait prouvé, par là, un noble « dédain » en négligeant de les faire valoir une à une ; et il aurait manifesté son « naturel » fécond. L'impression de la grâce est liée, même pour nous, au sentiment qu'une force ou adresse supérieure « se joue » en se manifestant, qu'elle reste riche de virtualités, qu'elle « condescend » en produisant ce qui serait, autrement présenté, une performance. Or c'est exactement l'impression qu'eut Vasari à la chapelle Sixtine : une étonnante sûreté, une complète possession de l'art, et une « *grazia più interamente graziata* » que celle de tous ses devanciers (IV, p. 14), – et voilà Michel-Ange gracieux, pour les raisons mêmes qui le font appeler *terribile*.

« une grâce plus complètement gracieuse »

La conception, qui nous est plus familière, de la grâce comme expression immédiate et presque involontaire du naturel n'était pas inconnue aux hommes de la Renaissance, mais ne se rencontre guère à l'âge maniériste. Érasme, quand il cite Cicéron : *caput artis esse, artem dissimulare*, et quand il précise qu'il faut apprendre « pour oublier » ne semble pas se distinguer de Castiglione<sup>84</sup> ; mais il se trahit en ajoutant que l'escrimeur le mieux instruit est souvent le plus maladroit dans la bataille et que la rhétorique des apôtres surpassait l'art de Démosthène : ce n'était donc pas un plaidoyer pour la *sprezzatura*, mais pour la spontanéité et l'enthousiasme authentiques. De même, Alciat s'était prononcé sur les *Charites* : « *Cur nuda? Mentis quoniam candore venustas constat*<sup>85</sup> ». Parfois, la grâce, qui est aussi « âme » et principe de vie, paraît s'identifier naïvement à la vivacité et au mouvement des figures : celles de Giotto, par exemple, lorsqu'elles se bouchent le nez ou font des grimaces à cause de la puanteur des cadavres ou des blessés, ont, selon Vasari, une grâce étonnante<sup>86</sup>. Vers la fin du siècle, aux approches du baroque, les témoignages dans ce sens se multiplient : chez Bocchi<sup>87</sup>, chez Romano Alberti<sup>88</sup> et surtout chez Lomazzo<sup>89</sup>. Mais on commence, en même temps, à voir que cette grâce est celle de l'artiste ; et on joue sur le double sens de naturel et de don divin<sup>90</sup>. Cela tient à la découverte, qui se fait au même moment, que la personnalité s'exprime librement dans la *maniera* ; cette liberté et cette transparence du naturel est évidemment une grâce<sup>91</sup>. Le point d'arrivée est la formule de Casella (1606) à propos d'Andrea Sansovino, choisi comme type représentatif de cette qualité : *Ex uno et exiguo plura et maxima exhibere in homine natura est, et gratia*<sup>92</sup>.

« le sommet de l'art est de dissimuler l'art »

« Pourquoi nues ? Car la beauté se révèle par la candeur de l'âme »

Il y a au moins cinq ou six interprétations également légitimes de cette phrase étonnante, et l'on doit supposer que l'auteur a joué sur les ambiguïtés : entre la nature comme propre de l'homme en général (la « nature humaine »), le talent individuel, octroyé, « par

« C'est par la nature et la grâce que l'homme parvient à tirer de nombreuses et grandes choses d'une seule et petite. »

la nature », et le naturel ou tempérament ; entre la grâce don divin, la grâce comme facilité de l'exécution et la grâce comme agrément de l'œuvre ; entre la puissance virtuose de produire, avec peu de moyens, de grands effets de suggestion ou de bluff, et la *maniera* du maître qui fait que le moindre croquis de sa main vaut, comme l'ont vu Dürer et Francisco de Hollanda, l'énorme travail d'un autre<sup>93</sup>, tous les flottements sont possibles, et toutes les combinaisons sont intéressantes ; celle, notamment, qui consiste à prendre Nature et Grâce dans le sens où les oppose la théologie, pour les déclarer unies ou identiques dans le don artistique. Mais l'idée dominante dans toutes les variantes possibles et surtout dans l'ensemble qu'elles forment est que le don de la grâce en art est lié au naturel et à la faculté de conférer à l'œuvre une transparence de signe<sup>94</sup>.

\*\*\*

Comme *maniera, grazia* varie donc, au XVI<sup>e</sup> siècle, entre le sens d'un artifice extrême et supérieur, lié d'ailleurs à la singularité de l'artiste ou de l'œuvre, et le sens d'un naturel transparent, – entre adaptation habile et expression instinctive, en un mot. Cette variation n'a pas pris la forme d'une évolution rectiligne, et les théoriciens de la littérature, notamment, ont de beaucoup devancé les auteurs de traités sur l'art ; mais il est clair qu'en gros tout aboutit, autour de 1600, à une esthétique subjectiviste et relativiste, telle que celle de Bruno, avec son caractère délibérément irrationnel et son respect du style personnel comme valeur artistique fondamentale. L'artificialisme poussé à ses dernières conséquences arrive ainsi à se renier lui-même.

La confirmation décisive est apportée, toujours sur le terrain du vocabulaire esthétique, par l'évolution de *pratica*. Ce terme signifie naturellement, et dès l'origine, le côté manuel de l'art, ce qui en fait le témoin idéal pour une enquête sur l'artificialisme. Or il est très tôt, notamment par son opposition traditionnelle à *teoria*, porté à désigner l'art dans son rapport au singulier : c'est l'adaptation à la situation donnée *hic et nunc*, la « prudence » presque instinctive qui guide l'artiste là où toute prévision théorique et toute science livresque échouent<sup>95</sup>. Mais à cette « pratique » objective, extérieure, répond une pratique-habitus, un art possédé : la première s'apparente à la grâce, qui est, dans une de ses acceptions, « prudence », la seconde à la peinture de chic, et donc à un des sens de *maniera*. Et bien que ce soient surtout les aspects négatifs de la manière, – l'absence d'« imitation », l'uniformité et le schématisme qui la font appeler

« pratique<sup>96</sup> » –, l'identification des deux termes *maniera* et *pratica* a un sens plus profond : elle montre que c'est bien l'artificialisme qui a donné naissance à la subjectivité ; et si on examine de plus près les jugements sur cette « pratique », on peut même y découvrir ce qui nous a paru être le pivot de l'évolution, la prise de conscience de l'art comme domaine de l'apparence.

L'exemple facile est celui du Tintoret, l'homme sur qui admirateurs et détracteurs de la *maniera*-pratique concentraient leur attention. Parmi les détracteurs, il faut tout de suite écarter Zuccaro, qui le rend responsable de la « folie contagieuse » du style confus, bizarre et superficiel de la décadence<sup>97</sup> ; c'est le Romain qui parle. À Venise, l'évolution a l'allure d'une conquête : alors que L'Arétin croit encore pouvoir s'épancher en conseils paternels<sup>98</sup>, Francesco Sansovino est plus compréhensif : le Tintoret est pour lui « *tutto spirito, tutto prontezza* », fécond parce qu'il « fait obéir sa main à son esprit rapide » ; sa manière a de la vivacité et du « relief » ; mais il manque de patience et veut « trop embrasser »<sup>99</sup>. Alessandro Guarini, au début du XVII<sup>e</sup> siècle, n'a retenu que les éloges : « rapide avec la main comme avec l'esprit, mais rapide à la manière d'un bon escrimeur, avec art ; en deux coups de pinceau, il fait paraître vivant et respirant ce que d'autres, touchant et retouchant mille fois, pourraient à peine indiquer<sup>100</sup> ». On ne peut guère tenir compte du jugement d'Armenini, qui se borne à une admiration enthousiaste pour la vitesse de son travail et pour sa méthode de virtuose, exécutant des fresques sans carton et sans dessin. La seule appréciation critique est bien maigre : ces œuvres sont indéchiffrables vues de près ; mais de loin les couleurs paraissent ainsi plus fraîches.

Il faut retenir, de ce cas, l'association entre la pratique et la peinture « à effet ». Elle est plus importante que les divers jugements sur la « paresse » des bâcleurs ou sur leur vitesse miraculeuse ; d'autant plus que ces « paresseux » étaient en réalité souvent des fanatiques amoureux de leur art comme Vasari, expérimentateurs infatigables comme Salviati, travaillant aux dépens de leur santé comme Taddeo Zuccaro, artistes avec conviction comme son frère Federico. La collaboration d'élèves, qu'ils permettaient, était moins blâmable à leurs yeux qu'elle ne nous paraît aujourd'hui, et le fait qu'ils se dispensaient de modèle pouvait passer, nous l'avons vu, pour un signe enviable de maîtrise. Voyant Vasari terminer en quarante-deux jours une *istoria* de soixante figures, le peintre Lappoli eut une réaction significative : il s'accusa de paresse et regretta son manque d'étude, qui le rendait à présent incapable d'une pareille performance<sup>101</sup>. – Les voix pour et contre la vitesse d'exécution ne manquaient pas.

« tout esprit et rapidité »

Les artistes qui ont fait particulièrement vite s'en vantaient parfois dans les inscriptions, – Dürer lui-même s'y est plu –, et non sans cause, car cela attirait les commandes. Les amis de Vasari soulignaient volontiers cette qualité, quand ils parlaient à d'éventuels mécènes<sup>102</sup>. Armenini était hors de soi d'enthousiasme pour Luca Cambiaso, qui peignait ses plafonds des deux mains à la fois et mélangeait les couleurs directement sur le mur, pour gagner du temps<sup>103</sup>. Mais ces approbations restaient extérieures au vrai problème, comme d'autre part aussi une bonne partie des reproches, lorsqu'elles consistaient simplement à blâmer la hâte comme une négligence<sup>104</sup>. Le thème était cependant assez couramment discuté dès le milieu du siècle, puisque les auteurs de traités, Francisco de Hollanda ou Pino, l'introduisent dans leurs exposés comme un « morceau » obligatoire. C'était l'occasion de donner à comprendre que la vitesse devait être avant tout une catégorie esthétique, et qu'il ne fallait pas la mesurer par le temps de l'exécution, mais la sentir dans la liberté de la touche. Francisco de Hollanda, si souvent en avance sur son époque, s'en est rendu compte<sup>105</sup> ; l'exemple du vieux Titien puis du Tintoret l'a enseigné aux amateurs : en tant qu'*effet*, la hâte est une qualité.

Lorsque la « *pratica* », où l'on vit toutes ces choses à la fois, – le travail sans modèle, par *abito* (habitus et non habitude), l'uniformité des « airs » et la manière comme schématisme, la routine des maîtres vieillis, la vitesse de l'exécution manuelle et l'effet brillant de la touche large –, commença, vers 1600, à être combattue au nom de l'imitation *et* du classicisme, son rôle était déjà bien rempli : elle avait montré que l'art peut rejoindre la nature par l'effet autant que par la fidélité de l'imitation, et que ce pas est lié à la peinture « par cœur », où dominant ce que l'on appela les « parties de l'artiste » par opposition aux « parties de l'art<sup>106</sup> ». C'était la découverte de la subjectivité, encore abstraite et négative, mais déjà suffisante pour distinguer les beaux-arts du dessin de toute autre fabrication humaine.

## Notes

1. Vincenzo Danti, *Il primo libro del Trattato delle perfette proporzioni di tutte le cose che imitare, e ritrarre si possano con l'arte del disegno*, 1567, préf. et chap. 16. Ce livre est très rare, mais les passages en question sont souvent cités depuis Julius von Schlosser, « Aus der Bildnerwerkstatt der Renaissance », *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 31, 1913-1914, p. 67-135, en part. p. 85-86. Dans un sens analogue, voir aussi Sebastiano Serlio, préf. du livre V de *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva*, Venise, Franceschi, 1619 ; Michelangelo Biondo, *Della nobilissima pittura*, Venise, 1549, VI, 27, p. 3 ; Paolo Pino, *Dialogo di pittura*, Venise, Paolo Gherardo, 1548, f. 16, à demi-ironique ; Domenicus Lampsonius, dans une lettre à Vasari, reproduite dans l'édition des *Vite* de G. Milanesi, Florence, G. C. Sansoni, 1878-1885, t. VII, p. 591. Giovanni Battista Armenini (*De' veri precetti della pittura*, Ravenne, Francesco Tebaldini, 1587, « Conclusionne dell'authore ») déclare expressément que la peinture est enseignable par la théorie seule, parce qu'elle est de nature intellectuelle ; il cite Léonard à l'appui.
2. Pomponius Gauricus, *De sculptura*, éd. Heinrich Brockhaus, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1886, p. 120.
3. C'est parfois le cas chez Serlio (censure de la corniche du théâtre de Marcellus, Livre III, f. 70<sup>v</sup>), mais surtout chez Paolo Cataneo, *L'Architettura*, Venise, Paolo Manuzio, 1567, (1<sup>e</sup> éd., *ibid.*, 1554) p. 108, 114 et suiv. Giovan Battista Bertani (*Gli oscuri e difficili passi dell'opera ionica di Vitruvio*, Mantoue, Venturino Ruffinello, 1558) est le plus intransigeant des vitruviens ; devant l'évidence, reconnue par tous, que la base de la colonne ionique est disproportionnée chez Vitruve, il préfère croire à une corruption du texte. En réalité, pourtant, le vitruvianisme n'a jamais fait taire le goût de l'époque : ainsi le plan ovale, qui ne figure pas dans le texte du maître, mais qui est très « maniériste », fut proposé et recommandé précisément par Serlio et par Cataneo. L'opinion de l'amateur éclairé Alvise Cornaro a sans doute la valeur d'un exemple typique : « j'ai plus appris, dit-il, des édifices antiques que du livre de Vitruve », mais c'est probablement par la faute du texte corrompu et du vocabulaire devenu inintelligible. Il ne faut d'ailleurs pas surestimer l'infailibilité des anciens : il est vrai qu'on ne voit jamais chez eux des erreurs comme celle qui consiste à faire soutenir des murs et des étages par des colonnes, – disposition pourtant décrite par les auteurs –, mais c'est parce que les bâtiments construits de la sorte n'ont pas su résister au temps, qui est le meilleur des critiques.
- (*Trattato di architettura*, édité par Giuseppe Fiocco, « Alvise Cornaro e i suoi trattati sull'architettura », *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei*, 1952, 349, classe di scienze morali, storiche e filologiche, ser. 8, vol. 4, p. 195-222, ici p. 209 et 216).
4. Rensselaer W. Lee, « Ut Pictura Poesis », *The Art Bulletin*, 22, 1940, p. 197-269. L'article traite à fond certains aspects de ce thème favori du maniérisme ; une discussion exhaustive finirait nécessairement par embrasser toute la pensée esthétique et critique de l'époque.
5. Saint Augustin, *De vera religione*, c. 30, Patrologie latine, t. 34, col. 146 : « Ita reperitur nihil esse aliud artem vulgarem, nisi rerum expertarum placitatumque memoriam, usu quodam corporis atque operationis adjuncto : quo si careas, judicare de operibus possis, quod multo est excellentius, quamvis operari artificiosa non possis. » [« Ainsi l'art vulgaire n'est que le souvenir d'essais couronnés de succès joint à l'habitude du travail et à la souplesse des organes. Tu pourras, sans cette disposition physique, juger les œuvres, ce qui vaut beaucoup mieux ; tu ne pourras les exécuter toi-même. »]
6. Léonard de Vinci, *Trattato della pittura*, éd. Heinrich Ludwig (*Das Buch von der Malerei*, Vienne, Wilhelm Braumüller, 1882), § 39 (ou *Paragone : a comparison of the arts*, éd. Irma A. Richter, Londres/New York/Toronto, Oxford University Press, 1949, chap. 40), sur l'usage des moyens mécaniques : « é da essere laudato in quelli che sanno fare di fantasia appresso li effetti di natura [...], ma [...] è da essere vituperata in quelli, che non sanno per se ritrarre, nè discorrere coll'ingegno loro, perchè con tal pigrizia son destruttori del loro ingegno. » [« ceci ne doit être loué que chez ceux qui savent reproduire d'imagination ces effets naturels [...], et [...] il faut blâmer [cette invention] quand ceux qui en usent ne savent pas s'en passer ni réfléchir d'eux-mêmes, car par cette paresse ils détruisent leur esprit. »]
7. Pour les *modellini*, voir surtout Julius von Schlosser, art. cit., p. 111-118. Comme adversaire de cette pratique, il faut citer en outre l'auteur du *Codex Huygens* (éd. Erwin Panofsky, *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory*, Londres, The Warburg Institute, 1940, p. 74 et note 1).
8. Antonio Averlino Filarete, *Trattato dell'architettura*, éd. et trad. Wolfgang von Oettingen et Albert Ilg, *Antonio Averlino Filarete's Tractat über die Baukunst...*, Vienne, C. Graeser, coll. « Quellenschriften für Kunstgeschichte und

Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit, III », 1890, p. 58.

9. Ce dessin n'est d'ailleurs pas de Raphaël, mais d'un disciple ; voir les remarques de Panofsky dans *Albrecht Dürer* (Princeton, Princeton University Press, 1948, I, p. 284), qui revendique pour Dürer la priorité de ce sentiment du prix de l' « écriture » personnelle (voir cependant le passage de Léonard cité *infra*).

10. Érasme, *De recta latini graecique sermonis pronunciatione*, dans *Opera omnia*, Leyde, P. van der Aa, 1703-1710, t. I, 1705, col. 924-925.

11. Francesco Bocchi (*Le Bellezze della città di Firenze*, éd. augm. Giovanni Cinelli, Florence, G. Gugliantini, 1677, p. 291) raconte que la famille Neri conserve un tableau de Giotto « *quasi per riverenza che si porta alla virtù di si raro artifice* » [« presque par révérence portée à la qualité d'un si rare artiste »].

12. E. Panofsky, « Das erste Blatt aus dem "Libro" Giorgio Vasaris », *Städel-Jahrbuch*, VI, 1930, p. 25-72.

13. Vasari, *Vite*, t. IV, p. 196.

14. Un buste de Giotto par Benedetto da Maiano, avec une inscription du Politien, avait déjà été commandé par Laurent le Magnifique.

15. « [...] *inexpectatae (injuriae) justissimus dolor interrupto opere gratiae plurimum addidisse videtur* » [« Et il semble que le regret tout à fait naturel causé par cette injure inattendue a considérablement augmenté la renommée de l'œuvre interrompue »]. La *Vita Leonardi* se trouve le plus commodément au début de *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, éd. Jean Paul Richter, Londres, Oxford University Press, 1939.

16. Vasari, *Vite*, éd. cit., I, p. 49 et suiv. L'œuvre inachevée donne « *un certo piacevolissimo dispiacere* » [« une sorte de déplaisir très plaisant »] ; on la « chérit » plus qu'on ne l'admire.

17. *Ibid.*, t. VII, p. 157-8, à propos du saint Matthieu ; Francesco Bocchi, *Le Bellezze...*, *op. cit.*, p. 139, à propos des quatre *prigioni*, « bien plus beaux et plus admirés en leur état actuel, que s'ils étaient terminés ».

18. Voir la protestation du même Bocchi, *Ragionamento sopra l'eccellenza della statua di San Giorgio di Donatello*, dans Giovanni Gaetano Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura...*, *continuata da Stefano Ticozzi*, Milan, G. Silvestri,

1822-1825, t. IV, 1822, p. 357. En fait, pendant qu'on s'arrachait les derniers dessins et tout ce qui était « nouveau » de la main de Michel-Ange, on abandonnait les tombeaux des Médicis, dans un état lamentable, à la barbare négligence des gardiens.

19. Paul Fréart de Chantelou, *Journal du voyage en France du cavalier Bernin*, éd. G. Charenso, Paris, Stock, 1930. Bernin affirmait que les dessins sont souvent « plus satisfaisants que les ouvrages que [les maîtres] auraient depuis exécutés dessus avec étude. » (p. 63).

20. Vasari, *Vite*, éd. cit., t. VII, p. 103 (Vie de Taddeo Zuccaro). Voir Baccio Bandinelli, *Lettre à Cosimo I*, du 7 décembre 1547, dans Bottari, *Raccolta...*, éd. cit., t. I, p. 71-73, où le fait que Michel-Ange n'a jamais voulu employer d'aides est tourné contre lui : c'était par jalousie, pour ne pas former des rivaux.

21. Ceci du moins dans le milieu florentin et romain de l'époque maniériste. Il va de soi qu'à Venise, par exemple, devant les chefs-d'œuvre du Tintoret, l'attitude du public était toute différente.

22. Carlo Cesare Malvasia (*Felsina pittrice : vite de' pittore bolognesi*, éd. Giovanni Pietro Zanotti, Bologne, 1841, t. I, p. 286-287) raconte qu'ils se moquaient eux-mêmes de leur association, – ils pourraient servir d'enseigne à une auberge *Aux trois peintres* –, mais affirmaient volontiers que telle de leurs œuvres était « des Carrache : nous l'avons faite tous ensemble ».

23. Vasari, *Vite*, éd. cit., t. VI, p. 9, 11, 657, 694.

24. Lettre du 25 mars 1532 ; voir Gaetano Milanese, *Les Correspondants de Michel-Ange*, I, *Sebastiano del Piombo*, Paris, Librairie de l'art, 1890, p. 88.

25. Vasari, *Vite*, éd. cit., t. III, p. 690 (Vie de Luca Signorelli) : Michel-Ange aimait beaucoup ses œuvres, « *onde io non mi maraviglio [...] se in [sic] alcune cose del suo divino giudizio [...] furono da lui gentilmente tolte in parte dall'invenzioni di Luca* ». [« Je ne m'étonne pas [...], certains éléments de son Jugement dernier [de Michel-Ange] [...] furent empruntés sans malice pour une part aux inventions de Luca [Signorelli] »]. – Quelques imitations de l'antique chez Michel-Ange signalées par Gerhard Kleiner, *Die Begegnungen Michelangelos mit der Antike*, Berlin, Gebr. Mann, 1950.

26. Selon Vasari, Andrea del Sarto a beaucoup pris chez Dürer, et c'est pourquoi certains ont cru « non pas que ce soit mal de se servir adroitement des

bonnes choses d'autrui, mais qu'Andrea manquât d'invention » (*Vite*, éd. cit., t. V, p. 22). Le tort de Pontormo n'est pas d'avoir imité Dürer dans l'invention ; « car ce n'est pas une erreur, et beaucoup de peintres l'ont fait et le font toujours » (*ibid.*, t. VI, p. 270). Vasari raconte qu'il a utilisé une histoire de saint Maurice peinte à Santa Maria Novella par Bruno da Giovanni, dit-il, d'après une « invenzione » de Buffalmacco ; « et ceci montre comment on peut faire son profit des inventions et œuvres de ces anciens, bien qu'elles ne soient pas parfaites. » (*ibid.*, t. I, p. 515).

27. Armenini, *De' veri precetti...*, Ravenne, Francesco Tebaldini, 1587, p. 65 : « presa che si hà la bella maniera, si puo servire con facilità delle cose altrui, et con poca fatica adoperarle ; come sue proprie, et farsi honore senza riportarne biasimo da niuno. » ; p. 78 : « stimo che delle cose altrui si possono (i pittori) con destrezza aiutar molto senza riportarne alcun biasimo. » [« la belle manière ainsi acquise, il peut se servir aisément des choses appartenant à d'autres, et les adopter sans difficulté, comme les siennes propres, et en tirer de l'honneur sans se voir blâmer par quiconque. »] – L'essentiel est de savoir modifier et camoufler l'emprunt. À la page 180, éloge de Giovanni da Udine, dont il est utile de copier les grotesques, car on peut s'en servir n'importe où.

28. *Ibid.*, p. 199.

29. Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, Milan, Paolo Gottardo Da Ponte, 1584, p. 482.

30. Demande de privilège de Giovanni da Brescia au doge, 1514, dans Giovanni Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, Florence, G. Molini, 1839-1840, t. II, 1500-1557, 1840, p. 136-137 ; plainte de Dürer contre Marcantonio Raimondi, Vasari, *Vite*, V, p. 405-406.

31. Gregorio Comanini, *Il Figino, ovvero del fine della pittura*, Mantoue, F. Osanna, 1591, p. 53.

32. On prêta à Michel-Ange, au sujet d'un tableau où les emprunts étaient fort nombreux, la crainte qu'il se dissoudra au jour du Jugement, lorsque tous les corps retrouveront leurs membres (Vasari, VII, p. 281) ; la condamnation de Fra Sebastiano, corneille vêtue des plumes du paon Michel-Ange, est mise dans la bouche de L'Arétin par Dolce (*Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*, Venise, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1557, f. 10).

33. Une enquête sur le terme et la conception de la nouveauté en art montrerait aisément qu'elle tenait lieu, pendant presque tout le XVI<sup>e</sup> siècle, de ce que nous appelons originalité. C'est l'originalité moins la personnalité spirituelle inimitable.

34. Léonard de Vinci, *Paragone*, n° 8 (éd. Heinrich Ludwig, 8) : « [...] questa [la pittura] sola si resta nobile, questa sola honora il suo maestro e resta pretiosa e unica, e non partorisce mai figliuoli eguali à se, e tal singularità la fà più eccellente, che quelle, che per tutto sono pubblicate » [« [la peinture] seule reste noble, seule elle honore son auteur ; elle demeure précieuse et unique, et ne crée jamais des enfants qui lui soient égaux, et cette singularité la rend plus excellente que les choses répandues partout »]. Dans le contexte, la valeur de ce que l'œuvre peinte a d'unique est assimilée au prix de la rareté ; et d'autre part Léonard confond l'impossibilité d'enseigner un art à qui n'est pas doué avec l'impossibilité de reproduire exactement la manière d'un maître. Cette faiblesse du raisonnement paraît bien confirmer que l'idée était encore nouvelle.

35. Alessandro Lamo, *Discorso intorno alla scoltura et pittura*, Crémone, Christoforo Draconi, 1584, p. 77, sur onze portraits d'empereurs romains, par Titien, copiés par Bernardino Campi ; *ibid.*, p. 102, sur un ouvrage d'Andrea del Gabbo qu'il termina.

36. Ainsi, Caroto refusa une commande où il aurait dû se soumettre à Giulio Romano (Vasari, *Vite*, éd. cit., t. V, p. 287).

37. Cristofano dell'Altissimo fut évidemment considéré comme spécialisé dans un genre modeste ; mais c'est peut-être moins parce qu'il copiait, que parce qu'il ne reproduisait que des portraits.

38. Voir par exemple Léonard, éd. H. Ludwig, §108. L'uniformité des « airs de tête » est devenue le signe classique de la « manière au mauvais sens » jusque par exemple chez le comte de Caylus.

39. Le conflit entre le relativisme de goût, accompagné d'un sens historique assez vif, et le normativisme de doctrine est très sensible chez Vasari. En pédagogie, le respect de l'individualité et du tempérament de l'élève a été exigé par Dürer, et on le trouve recommandé par Vasari (Vasari, *Vite*, éd. cit., t. IV, p. 378), L. Dolce (*op. cit.*, f. 41v<sup>o</sup>) et surtout par Lomazzo (*Idea del tempio della pittura*, Milan, Paolo Gottardo Da Ponte, 1590, ch. 2). La pluralité des canons valables des proportions humaines s'imposa

d'abord à Dürer ; Lomazzo se plut à développer cette typologie.

40. L'évolution du terme *maniera* a été brièvement indiquée par E. Panofsky (*Idea : ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig/Berlin, B. G. Teubner, coll. « Studien der Bibliothek Warburg », 1924, p. 114-115, n. 244) ; son schème est développé et illustré par Marco Treves, « Maniera. The history of a word », *Marsyas*, I, 1941, p. 69-89 ; et Georg Weise, « Maniera und pellegrino. Zwei Lieblingswörter der italienischen Literatur der Zeit der Manierismus », *Romanistisches Jahrbuch*, 3, 1950, p. 321-403, et « La doppia origine del concetto di manierismo », *Studi vasariani. Atti del convegno internazionale per il IV centenario della prima edizione delle Vite del Vasari*, Florence, Sansoni, 1952, p. 181-185), prend en considération les acceptions non techniques, notamment littéraires, du mot. Je n'ai pas pu consulter John Grace Freeman, *The Maniera of Vasari*, Londres, Westbury, 1867, ni Luigi Coletti, « Intorno alla storia del concetto di manierismo » (*Convivium*, XVII, 1948, 6, p. 801-811), résumé par Georg Weise. Quelques remarques intéressantes dans Maria Neusser, « Die Antikenergänzungen der Florentiner Manieristen », *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XX, [6], 1929, p. 27-42) et surtout Walter F. Friedländer, « Das antimanageristische Stil um 1590 und sein Verhältnis zum übersinnlichen », *Vorträge der Bibliothek Warburg, 1928-1929*, Leipzig, 1930, p. 214-243), très proche de Panofsky : sur l'évolution du mot dans son ensemble et les transformations qu'il a subies notamment vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, il n'existe pas d'ouvrage satisfaisant. L'abondante bibliographie sur les caractères du style maniériste de 1520-1600 ne contient pas, à l'exception des ouvrages cités, des analyses consacrées au terme *maniera* ; et l'esthétique théorique n'est pas encore arrivée à un raccord complet avec les résultats des historiens de l'art ou de la littérature.

41. M. Treves, art. cit., p. 82, n°1, cite à ce propos Abélard, saint Bernard, Ugucione da Pisa. On peut ajouter Dante (*De vulgari eloquentie*, II, 7, 2 : *maneries verborum* [« façons de parler »]) et *Convivio*, II, 44 (que les platoniciens distinguent autant d'intelligences séparées que de *spezies* ou *maniere delle cose* [« espèce ou type de chose »]). Voir encore Lomazzo, *Idea del tempio...*, op. cit., c. 26, p. 85 : « *tutte le forme, over maniera de corpi humani* [« toutes les formes ou variétés des corps humains »] (il s'agit des types humains, distingués selon la physiognomonie médico-astrologique).

42. *Manière* dans le sens de technique artistique survit encore dans l'usage allemand, un peu désuet,

de parler pour les arts graphiques de *Manier* (*Kupferstichmanier* [« technique de la gravure sur cuivre »], etc.). On lit *maniere di metallo* pour les différents alliages des bronziers dans la lettre de Giovanni Battista Adriani au début des *Vite* de Vasari (éd. cit., t. I, p. 57). *Modus*, qui avait souvent, au Moyen Âge, le sens précis de méthode ou procédé (voir la définition traditionnelle : *logica est modus sciendi* [« la logique est un mode de savoir »], que l'on trouve, discutée dans tous les écrits logiques depuis le XIII<sup>e</sup> siècle), est facilement considéré comme synonyme de *maneries* ; le plus ancien exemple, à ma connaissance, est dans Witelo, *Opticae libri decem* (éd. Bâle, Episcopius, 1572, p. 3) : il s'agit de « 3 modus ou maneries videndi » selon le chemin du rayon visuel. L'équivalence persiste, malgré toutes les tribulations du mot *maniera*, jusqu'au seuil du XVII<sup>e</sup> siècle : Antonio Possevino, *Tractatio de poesi et pictura ethnica, humana et fabulosa...*, Lyon, J. Pillehotte, 1594, p. 288 : « *de modo, quem Itali vocent maniera* » [« la façon que les Italiens appellent *maniera* »] ; ou Giovanni Battista Paggi, lettre à son frère Girolamo (1591, dans Bottari, *Raccolta...*, éd. cit., t. VI, p. 89) : « *i modi* [= manières] *tenuti dai valentuomini* » [« les manières possédées par les hommes de valeur »]. – Cependant *maniera* conservait assez longtemps le sens d'« espèce » dans le domaine des arts, même lorsque la technique n'intervient pas : les types des temples anciens, par exemple, sont appelés *manières* par Cataneo, op. cit., III, 22, p. 66 et Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, Venise, Bartolomeo Carampello, 1581, IV, 4, p. 8-9 et *passim*.

43. Voir « sans façon » ou « faire des façons ».

44. Par exemple Vasari, *Vite*, éd. cit., t. I, p. 105 : il veut exposer les différentes techniques pour permettre aux amateurs de distinguer « *tra maniera e maniera* » [« entre manières et *maniera* »]

45. Voir l'article cité de M. Treves.

46. *Maniera* identifié à *usanza*, à propos du style byzantin, chez Gelli, *Vite d'artisti*, éd. Mancini, dans *Archivio storico italiano*, V<sup>e</sup> série, t. 17 (1896), p. 40 ; et Vasari, *Vite*, éd. cit., t. I, p. 250-251.

47. L'opposition entre pratique et art – *Brauch und Kunst*, dans le langage de Dürer – est un lieu commun du XV<sup>e</sup> siècle. Voir Léonard, éd. Ludwig, 57 : les maîtres qui travaillent vite et beaucoup, sans consulter la nature, sont des artisans ; « *no' li accetto nel' arte, figliola dela Natura* » [« ceux qui ne peignent qu'à leur manière, sans se référer à la nature] je ne les accepte pas dans l'art [de peindre], fille de la nature »]. Varchi (*Due lezioni sopra la*

*pittura e la scultura*, 1546, dans *Opere*, éd. G. B. Busini, Trieste, Sezione letterario-artistica del Lloyd-Austriaco, 1858-1859, II, p. 611-648) constate que l'on a tort d'employer le mot art « *per un abito acquistato non con certa e vera ragione, ma da un cotale uso, e pratica* » [« par une disposition qui n'est pas acquise par une science sûre et vraie, mais par l'usage et la pratique »] (p. 630). La source est sans doute Aristote, *Poétique*, I, 4 sur les peintres qui imitent la nature, « les uns avec art, les autres par routine (*διὰ συνήθειας*) ».

48. Anton Francesco Doni, *Disegno*, Venise, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1549, f. 17 v° ; Vasari, *Vite*, éd. cit., t. I, p. 149 : les sculpteurs sont obligés de faire les cheveux « *più di maniera che di imitazione naturali* » [« plus de manière que par imitation de la nature »]. Ulisse Aldrovandi (*Delle statue che per tutta Roma... si veggono*, Venise, 1556 ; j'ai consulté l'édition de Venise, G. Ziletti, 1562 avec les corrections de Lucio Mauro, *Le Antichità de la città di Roma*) emploie plusieurs fois (p. 264, 289-290) l'expression « *una testa di maniera* » [« une tête de manière ou d'invention »]. Dans le même sens, Leon Battista Alberti avait parlé de figures « *di arte* » (*Della pittura*, éd. par Hubert Janitschek, *L. B. Alberti's kleinere kunsttheoretische Schriften*, Vienne, W. Braumüller, coll. « Quellenschriften füt Kunstgeschichte... », XI », 1877, p. 150), c'est-à-dire librement créées.

49. Doni, *op. cit.* : les draperies que l'on ne peut imiter exactement en peinture sont « *tutta gratia et maniera* » [« toute grâce et manière »]; plus loin, deux fois, « *gratia et pratica* ». Voir Vasari, *Vite*, éd. cit., t. VI, p. 396 ; Armenini, *op. cit.*,

p. 142 : « *gratia, et maniera* », etc.

50. Vasari, *Vite*, éd. cit., t. III, p. 116 : Mino da Fiesole aime beaucoup la manière de Desiderio da Settignano « *per la bella grazia che dava alle teste* » [« la grâce exquise qu'il donnait à ses têtes féminines »] ; mais il l'imita à l'excès, abandonnant l'étude de la nature, « *onde fù più graziato, che fondato nell'arte* » [« d'où plus de charme que de sérieux dans son art »]. L'opposition même, que l'on voit ici, entre l'affectation et l'exécution « fondée dans l'art » ne se comprendrait pas si on ne se rappelait que le reproche de manquer d'un tel fondement fut généralement fait aux peintres qui abusaient non de la grâce, mais de la *maniera*.

51. Raffaello Borghini, *Il Riposo*, Florence, Giorgio Marescotti, 1584 (éd. consultée, Reggio Emilia, 1826-1827, I, p. 132). L'auteur objecte : « *non è sempre obbligato un buon maestro a tirar di maniera, e può alcune*

*volte mostrar di saper far le cose finite e delicate.* » [« un bon maître n'est pas toujours obligé de représenter de manière [*i.e.* en inventant], il peut parfois montrer qu'il sait faire les choses finies et délicates »]

52. Armenini, *op. cit.*, p. 223. Pour son exigence d'une « manière résolue » et son mépris de l'exécution dure et minutieuse (« *disegni scorticati, senza maniera, e privi di gratia, et di ornamento* » [« des dessins dépouillés, sans manière, privés de grâce comme d'ornement »] (*ibid.*, p. 64).

53. Les seuls exemples que je connaisse datent de la fin du siècle et se trouvent chez Bocchi, appliqués à Pontormo, pour ses couleurs (F. Bocchi, *Ragionamento... sopra l'eccellenza del san Giorgio di Donatello*, dans G. Bottari, *Raccolta...*, éd. cit., 1822, p. 349), et à Naldini (Bocchi, *Le Bellezze...*, *op. cit.*, p. 241). Weise signale pour la même époque l'emploi de *manieroso* dans le sens de *garbato* : poli, bien élevé, plaisant.

54. Federico Zuccaro, *L'Idée de' pittori, scultori ed architetti*, Rome, Pagliarini, 1768, p. 115 (1<sup>re</sup> éd., Turin, Agostino Disserolio, 1607).

55. Sur Bellori, voir Panofsky, *Idea...*, *op. cit.*, p. 138, n. 244 ; Armenini, *op. cit.*, p. 224 : « *i giovani [...] si avezzano in questi errori per confidarsi troppo nell'idea, et pratica loro [...] senza porsi, inanzi alcun essemio da imitare.* » [« à trop avoir confiance en l'idée et en leur pratique [...], à ne se confronter à aucun exemple à imiter, les jeunes s'habituent à ces erreurs »] Le traité de Mgr Agucchi, composé vers 1607-1615, a été publié par Denis Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, Londres, The Warburg Institute/university of London, coll. « Studies of the Warburg Institute, 16 », 1947, p. 241-258. Agucchi déplore les « *nuove, e diverse maniere lontane dal vero [...] e più appoggiate all'apparenza, che alla sostanza.* » [« manières neuves et différentes éloignées du vrai [...] se référant davantage à l'apparence qu'à la substance »] (p. 247).

56. Cennini, *Il libro dell'arte*, trad. Daniel V. Thompson Jr., *The Craftsman's Handbook*, New Haven/Londres, Yale University Press/Oxford University Press, 1932, ch. 13, p. 8 : « [...] *chetti fare sperto, praticato, e chapacie di molto disengno entro la testa tua.* » [« Tu deviendras expert, habile et capable de dessiner bien des choses que tu auras en tête. »]

57. Filarete, *Trattato dell'architettura*, éd. cit., p. 197-199 : « [...] *perchè molti disegneranno per una praticata, e non intenderanno quello che faranno [...]* Ch'io ò veduti molti essere stati tenuti buoni maestri di disegno [...] et se tu gli domandi : per che ragione

*ai tu disegnato questo casamento [...] non te lo saprà dire ; e niente di meno, a chi non entende el disegno parrà, che stia bene.* » [« [...] parce que plusieurs dessineront par habitude, et ne comprendront pas ce qu'ils feront [...] et parmi ceux-là j'en ai vu beaucoup considérés comme de bons maîtres du dessin [...] et si tu lui demandes : pour quelle raison as-tu dessiné cet édifice [...] il ne pourra pas le dire ; et pourtant, à qui n'entend rien au dessin, cela semblera aller. »]

58. On pourra objecter le cas de Dürer, qui, également éloigné de l'esthétique artisanale et de la « pratique » maniériste, voit pourtant dans la faculté d'improviser le couronnement de ce qu'un artiste peut acquérir par l'étude. Mais il s'agit chez lui, comme aussi, à un moindre degré, chez Vasari, d'autre chose : s'il peut travailler « de chic », c'est qu'il sait par cœur non pas son art, mais la nature elle-même et l'agencement de ses formes.

59. Cennini, *Il libro dell'arte*, éd. cit. ch. 27, p. 15. L'éloge célèbre de l'étude d'après nature, qui vient immédiatement après (ch. 28), ne diminue pas la portée de ce passage.

60. Par exemple, Léonard, éd. Ludwig, 81, et Vasari, *Vite*, éd. cit., t. III, p. 115 ; IV, p. 97, etc.

61. Vasari, *Vite*, éd. cit., t. III, p. 585 (Perugino) et surtout III, p. 115-116 (Mino da Fiesole) : tous les artistes « *ridussino in maniera le cose che tolsono dalla natura* » [« transformé en style ce qu'il a emprunté à la nature »]. – C'est un mal nécessaire, mais qu'il faut endiguer ; et puisque manière il y a, qu'elle soit du moins acquise par une longue expérience et une imitation inlassable de la nature : elle vaudra mieux que si elle était apprise de seconde main ou trouvée par « idéalisation » des modèles. Dolce (*Dialogo...*, *op. cit.*, f. 50 v<sup>o</sup>) fait l'éloge de Raphaël, dont l'art souple et varié, évite la monotonie ou ce qu'on appelle la manière au mauvais sens, « *cioè cattiva pratica* » [« c'est-à-dire la mauvaise pratique »].

62. Il faut excepter la lettre dite de Raphaël à Léon X (1519) qui en fait un usage resté isolé, mais bien en harmonie avec son classicisme foncier. C'est avec Vasari seulement que *bella* ou *buona maniera* devient une expression courante, dont on ne peut plus compter les applications.

63. *Maniera* pour *bella maniera* chez Vasari, *Vite*, éd. cit., t. I, p. 272 ou VII, p. 612 (« *avendo [...]* *mostrato invenzione, disegno, maniera, grazia ed unione nel colorito* ») [« ayant fait preuve d'invention, de dessin, de manière, de grâce et de coloris

harmonieux »)]. Pour *disegno*, voir, outre l'endroit cité, VIII, p. 515 ; pour *gusto* dans le sens de *buon gusto*, voir Lomazzo, *Trattato...*, *op. cit.*, p. 270 (« *un certo Economo che non havea gusto* » [« d'un certain Econome qui n'avait pas de goût »]) et Zuccaro, *Passagia in Italia*, cité par Gaudenzio Claretta, *Il pittore Federigo Zuccaro nel suo soggiorno in Piemonte e alla corte di Savoia (1605-1607)*, Turin, Bourlot, 1895, p. 72 (« *non vi si vede maschere di gusto* » [« on n'y voit pas de masques de goût »]).

64. La lettre est de 1515 (Bottari, *Raccolta*, éd. cit., t. II, p. 23-24 ; une autre version, incorrecte, *ibid.* I, p. 116-117) : « [...] *per dipingere una bella, mi biso-gneria veder più belle, con questa condizione che V. S. si trovasse meco a fare scelta del meglio. Ma essendo carestia e de' buoni giudici e di belle donne, io mi serve di certa idea che mi viene alla mente.* » [« pour peindre une belle, il me faudrait en voir plusieurs, et que vous fussiez avec moi pour m'aider à choisir celle qui conviendrait le mieux ; mais les bons juges et les beaux modèles manquant, je me sers d'une certaine idée qui me vient à l'esprit »].

65. Le procédé est cité comme d'usage courant et blâmé par Vincenzo Danti, *Il Primo Libro...*, *op. cit.*, 1567 ; voir J. von Schlosser, *art. cit.*, p. 85.

66. Un texte particulièrement important, où tous ces éléments sont comparés et jugés, est le chapitre sur la *maniera* chez Armenini, *op. cit.*, p. 59-69. Il est si loin de la naïveté, peut-être fausse, de Vasari, qui prétendait refaire l'expérience de Zeuxis (voir *supra* n. 61), qu'il nie expressément la possibilité d'acquérir une manière autrement que par l'étude des œuvres d'art canoniques. De même, Pino avait écrit, sans cacher son scepticisme, que si Zeuxis a fait quelque chose de valable en combinant ses cinq modèles, c'est qu'il avait sans doute possédé une « *singolar maniera* » (*op. cit.*, p. 5).

67. Pour Léonard et ses prédécesseurs sur ce terrain, voir André Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, Genève, Droz, 1954, p. 65 et suiv. et p. 69, n. 9 ; pour le xvi<sup>e</sup> siècle, il faut citer Paolo Pino, *op. cit.*, f. 29 ; Vasari, *Vite*, 1<sup>e</sup> éd. 1550, I, p. 333 ; Vasari, *Vite*, 2<sup>e</sup> éd., 1568, voir éd. G. Milanese, éd. cit., t. II, p. 284 ; Michel-Ange, *Die Dichtungen*, éd. Karl Frey, Berlin, G. Grote, 1897, n<sup>o</sup> 109, 53 ; F. Bocchi, *Opera... sopra l'immagine miracolosa della Santissima Nunziata di Fiorenza*, Florence, 1592, p. 45.

68. Léonard, éd. Ludwig, 108.

69. Francesco Lancilotti, *Trattato di pittura*, éd. Filippo Raffaelli, Recanati, R. Simboli, 1885, p. 5 :

l'artiste doit « *esser bello inventor, bella maniera avere* » [« être bel inventeur et avoir belle manière »]. C'est l'expression *avere maniera* qui semble décisive. On la trouve assez souvent après cette date (par exemple Pino, *op. cit.*, f. 15 v°) ; mais il est toujours possible de l'interpréter dans un sens extérieur, comme lorsqu'on parle de la « possession » de connaissances.

70. Francisco de Hollanda, *Quatre dialogues sur la peinture*, trad. Fr. Léo Rouanet, Paris, H. Champion, 1911, III, p. 133-134 : deux peintres qui reproduisent la nature avec le plus de fidélité possible montrent pourtant dans leur travail des différences qui ne sont pas nécessairement des différences de qualité. (Francisco de Hollanda a écrit ses *Dialogues* entre 1547 et 1549, mais leur substance date de son voyage en Italie, 1538-1546). Doni, *Disegno*, (1548), *op. cit.*, p. 16-17 : si plusieurs élèves étudient la manière d'un même maître, ils en auront néanmoins chacun une qui diffère de celles des autres et de celle du modèle, « *la qual cosa è di maggior meraviglia* » [« laquelle chose est particulièrement merveilleuse »]. Ceci apparaît notamment dans les draperies, une matière où il n'y a pas de règles et de proportions.

71. Paggi, 1591, dans G. Bottari, *Raccolta...*, éd. cit., VI, p. 89 et suiv. : on apprend la manière d'un peintre, ou le style d'un poète ou musicien, rien qu'en étudiant l'œuvre ; et on peut toujours reconnaître l'auteur d'après ce qu'il a fait. Pour Paggi, cependant, la manière est imitable. Agucchi, traité composé vers 1607-1615, dans D. Mahon, *Studies...*, *op. cit.*, p. 241-242 : il y a grande différence entre les peintres, non seulement selon la qualité de leur art, « *ma seconda la diversità de' genij, ò dispositioni, ò gusti.* » [« mais selon la diversité des tournures d'esprit, des dispositions ou des goûts »]. (*Gusto* est ici synonyme de *maniera* comme plus tard chez Poussin). Alessandro Guarini, *Il Farnetico savio, ovvero il Tasso*, Ferrare, Vittorio Baldini, 1610, p. 26 : de même que les peintres ont leurs manières différentes, par lesquelles on les reconnaît, les poètes se reconnaissent à leur style. Toute cette doctrine était déjà, chez Lomazzo, la base même de son système critique.

72. Voir *supra* note 48 : *di maniera* désignait au XVI<sup>e</sup> siècle ce qu'Alberti avait appelé *di arte*. Il nous est resté de cette presque synonymie l'expression : « l'art et la manière ».

73. Fr. de Hollanda, trad. cit., III, p. 128-129.

74. Textes de 1523 et 1528 cités par Panofsky, *Albrecht Dürer*, *op. cit.*, I, p. 283. Le dernier passage est manifestement le modèle de Francisco de Hollanda qui

n'ajoute, en somme, qu'une allusion au fait que la *maniera*, traitée par Dürer uniquement comme sujet de la valeur artistique de l'œuvre, est en même temps une caractéristique personnelle de chaque artiste. – On trouve encore, ailleurs, chez Francisco de Hollanda (trad. cit., III, p. 107) une allusion certaine au même passage dürerien.

75. Pour l'application de *stile* à la peinture, on cite d'habitude le sonnet dit d'Agostino Carracci à Niccolò dell'Abbate. D. Mahon, *Studies...*, *op. cit.*, p. 245, signale cet emploi du mot chez Agucchi, en deux endroits. Mais on peut remonter bien avant, à Vasari (Vasari, *Vite*, éd. cit., t. V, p. 143 : Maturino, moins doué que Polidoro, arrivait, par « *l'osservazione dello stile* » [« l'observation du style »], à peindre exactement comme lui) et à Lomazzo (*Trattato...*, *op. cit.*, p. 237). L'Arétin parle souvent de *stile* en peinture ou en sculpture, mais c'est chez lui un terme précieux pour désigner le pinceau ou le ciseau, même dans des expressions comme « *lo spirito dello stile* » [« l'esprit du style »]. L'emploi inverse, de *maniera* pour style littéraire, se rencontre chez Michel-Ange (lettre à Sebastiano del Piombo, s.d. [1532] : j'ai imité dans mon madrigal « *la maniera e lo stil del Figiovanni* » [« la manière et le style de Figiovanni »]) et plus tard chez Alessandro Guarini, *op. cit.*, p. 26. – C'est peut-être sous l'influence de *maniera* qu'apparaît, tardivement, l'usage difficile à expliquer de *stile* dans le sens tout à fait général de *modo* : Armenini, *op. cit.*, p. 75, parle du « *stile* » qu'avait Raphaël de s'inspirer pour ses compositions en feuilletant ses anciens croquis ; et Giovanni Battista Montano (*Architettura con diversi ornamenti cavati dall'antico*, Rome, Calisto, 1636) écrit sous la planche I, 27 (numérotée par erreur : 21) : « *vi si mostra il bel stile, che tenevano li Antichi in ornare, e variare* » [« ici est montré le beau style avec lequel les anciens parvenaient à orner et à varier [l'ordre corinthien] »]. Pour dater cette phrase, il convient de noter que la première édition, que je n'ai pas pu voir, est de 1608 (selon Schlosser ; 1624 selon Brunet [NdÉ : nous n'avons pas trouvé trace de l'édition de 1608]) et que de toute façon Montano est mort en 1621.

76. a) *Stile* = *buon stile* : Matteo Bandello, *Le Novelle*, 1910-1912, préface au lecteur : « *E se bene io non ho stile [...]* » [« et même si je n'ai pas de style »] ; b) *Stile* dans le sens d'artifice ou d'étude : A. Guarini, *op. cit.*, p. 12, opposition entre « *poeta di stile* » et « *poeta di nascita* » ; c) *Stile* et personnalité : Mascardi (*La Ghirlanda*, Rome, 1628 [NdÉ : édition non identifiée, peut-être Agostino Mascardi, 1590-1640, S. J.], auteur de l'ouvrage *Dell'arte historica*, Rome, G. Facciotti, 1636, contient dans le 4<sup>e</sup> traité une « *digressione intorno allo stile* » [« digression à propos du style »], IV,

p. 330]) déclare avoir découvert, non sans peine, que le *stile* dont on parle tant en littérature est l'équivalent de la *maniera* des peintres, c'est-à-dire de l'expression personnelle. (Benedetto Croce, *Storia dell'età barocca in Italia*, Bari, G. Laterza, 1929, p. 173). Mais, de même que l'idée de la manière comme caractéristique individuelle d'un maître avait déjà paru chez Cennini (voir plus haut, note 56, éd. cit., p. 32), la prétention de reconnaître un auteur d'après son « *stylus* » est beaucoup plus ancienne ; elle se rencontre par exemple dans un écrit de 1430 cité par Ezio Franceschini dans *Medievo e Rinascimento. Studi in onore di Bruno Nardi*, Florence, G. C. Sansoni, 1955, I, p. 306.

77. La grâce « surajoutée » : Benvenuto Cellini, *Opere*, éd. Giovanni Palamede Carpani, Milan, Società tipografica dei classici italiani, 1806-1811, III, p. 222 : « *Io non dico già, che tu sei sicuro per questo di fare le tue figure con meglio o peggio grazia, ma solo ti basti di farle senza errori* » [« Je ne dis pas, alors, que tu es sûr de faire pour cela tes figures avec plus ou moins de grâce, mais seulement qu'il te suffit de les faire sans erreurs »]. Giuseppe Betussi, *Il Raverta* (1562), dans Giuseppe Zonta, *Trattati d'amore del Cinquecento*, Bari, G. Laterza, 1912, p. 121 : « *non basta esser bella [...] che' bisogna aver grazia d'esser amabile* » [« il ne suffit pas d'être belle [...] il faut aussi avoir la grâce d'être aimable »]. Les exemples de ce genre sont très nombreux, surtout dans le milieu néoplatonicien. Voir aussi Benedetto Varchi, *Il Discorso della bellezza e della grazia*, dans *Opere*, éd. cit., II, p. 733-735. La grâce-licence : Vasari, *Vite*, t. IV, p. 8 et suiv. (il faut, tout en gardant les mesures, « *una grazia che eccedesse la misura* » [« une grâce qui excédât la mesure »]; et dans le cadre des règles, une licence qui s'en joue, etc.). L'exemple toujours cité est Michel-Ange qui avait demandé à l'artiste « le compas dans l'œil ». La grâce opposée à la règle : Doni, *op. cit.*, p. 8 : la Nature se moque de l'Art et de ses règles qui ne mènent à rien ; c'est en les violant que Michel-Ange a fait ce qu'il a fait. La grâce comme proportion cachée : Luca Pacioli, cité par Karl Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie...*, Leipzig, Dietrich, 1914 et 1924, I, p. 301, n. 3 : il existe « *una specie delle proporzioni irrationali [...] dalla natura riservata ala gratia e albitrio del occhio [...] degli egregii pittori* » [« un aspect [au sens de *species*] des proportions irrationnelles [...] que les peintres excellents, d'après la nature, ont réservé à la grâce et au jugement de l'œil »]; et Firenzuola, cité par Raymond Bayer, *Léonard de Vinci. La grâce*, Paris, F. Alcan, 1933, p. 87. La beauté comme grâce : Ficin, le Tasse, Lomazzo. Pour chacun de ces cas les exemples peuvent être presque indéfiniment multipliés.

78. Sur la grâce comme agrément indéfinissable, voir Dolce, *Dialogo...*, *op. cit.*, f. 50 : « *la venustà, che è quel non so che, che tanto suole aggradiare, così ne' pittori, come ne' poeti, in guisa, che empie l'animo altrui d'infinito diletto, non sapendo da qual parte esca quello, che a noi tanto piace [...]* Questa [...] è detta da' Greci *charis*, che io esporrei sempre per *gratia* » [« la venusté, qui consiste, aussi bien chez les peintres que chez les poètes, en ce je ne sais quoi si agréable qui remplit l'esprit de plaisir [...]. Les Grecs appellent cette vénusté *charis*, que je traduirais toujours par "grâce" »]. Vasari conçoit cet agrément d'une façon apparemment beaucoup plus réaliste : c'est la « douceur » des passages, « *di maniera che l'arte sia accompagnata sempre con una grazia di facilità e di pulita leggiadria de' colori* » [« de sorte que l'art soit toujours accompagné de gracieuse aisance et de délicatesse dans le coloris »] (Vasari, *Vite*, éd. cit., t. I, p. 173). On pourrait penser qu'il s'agit du liché, mais la suite du discours rassure : l'œuvre qui a cette grâce, dit Vasari, ne fait pas souffrir le public de toutes les peines qu'à subies l'artiste, mais lui permet « *da rallegrarsi della felicità che la sua mano abbia avuto dal cielo quella agilità, che renda le cose finite con istudio [...]* sì, ma non con istento ; tanto che dove elle sono poste non siano morte ma si appresentino vive e vere a chi le considera » [« il faut se réjouir de cette félicité, que sa main ait reçue semblable agilité du ciel, et qu'elle rende les figures achevées par l'étude et l'application, certes, mais sans excès ; et de telle sorte que, là où sont placées, elles semblent non inanimées mais vivantes et vraies à qui les considère »] (*ibid.*). Voir Lomazzo, *Trattato...*, *op. cit.*, V, 2, p. 253 : il ne faut pas trop s'embarrasser de difficultés pour ne pas compromettre la « *chiarezza e serenità d'animo* » [« clareté et sérénité d'âme »] qui assurent la « *facilità del fare e la sicurezza dell'arte* » [« l'aisance du faire et la sûreté de l'art »]. Le *non so chè* est un des termes favoris du xv<sup>e</sup> siècle ; on l'avait employé auparavant surtout à propos de l'amour (Poliziano, *Stanze per la giostra*, I, strophe 34-42 : un « *non so chè divino* » [« un je ne sais quoi de divin »] chez Simonetta), mais aussi à propos de l'art, par exemple Alberti, *De re aedificatoria*, IX, 6 ; il est cependant significatif que dans sa traduction italienne du *De re aedificatoria*, Cosimo Bartoli (1550) écrit *non so chè* non seulement pour *nescio quid* [« je ne sais quoi »], mais aussi pour l'insignifiant *quispam* [« je ne sais qui »]. On l'identifie volontiers avec la qualité indéfinissable de l'œuvre d'art (Vasari, *Vite*, éd. cit., t. I, p. 251 sur ce qui distingue Cimabue de ses prédécesseurs ; ou VI, p. 396) et aussi avec l'expression, avec la « vie » (IV, p. 183) ; il est, dans ces cas, *secreto* (Lomazzo, *Idea...*, *op. cit.*, p. 93-94), un art que Dürer et les manuels ne peuvent enseigner. Souvent aussi, le je ne sais quoi

accompagne l'air « céleste » ou « divin » des figures (Vasari, *Vite*, éd. cit., t. IV, p. 183 ; Bocchi, dans *Raccolta...*, éd. cit., p. 347) ; il est, comme chez Politi, ce qui éveille l'amour (Eurialo d'Ascoli [Morani], *Stanze sopra le statue di Laocoonte, di Venere et d'Apollo*, Rome, Dorico, 1539, « Venere », str. 44). L'identité avec la grâce, déjà reconnue, à l'époque, par Firenzuola, est ici tout à fait manifeste. Pour la grâce comme sympathie, les textes du xv<sup>e</sup> siècle sont innombrables ; du xvi<sup>e</sup> siècle, voir par exemple Betussi, cité à la note 77. L'interprétation métaphysique néoplatonicienne, très répandue, est admirablement saisie et présentée dans deux vers de Michel-Ange, conservés par Varchi (K. Frey, éd. cit., fragm., 80) : « *Ben può veder tra grazia e tua mercede // chi per soperchia luce te non vede* » [« [ton visage dans le mien] peut bien voir ta faveur et ta merci, / qui par trop de lumière ne te voit »]. L'ouvrage cité de R. Bayer étudie surtout la grâce-lumière des néoplatoniciens et son reflet dans l'art, en la distinguant avec soin de la grâce-*sprezzatura*.

79. Francisco de Hollanda, trad. cit., III, p. 130 ; Armenini, *op. cit.*, p. 143 et suiv. ; Lomazzo, *Idea, op. cit.*, p. 60, 80, 146 ; voir Cesare Ripa, *Iconologia*, éd. consultée : Sienne, héritiers de Matteo Florimi, 1613, II, p. 155 : « *Pittura* ». Le précepte était courant aussi chez les poètes. Érasme (*Ecclesiastae sive De ratione concionandi* [Bâle, Froben, 1535], Lyon, Sébastien Gryphe, 1543, p. 184-189, 311-312) l'applique à tous les arts à la fois.

80. Baldassare Castiglione, *Il Cortegiano*, I, 24. Il s'agit en l'espèce des exercices physiques.

81. Dolce, *Dialogo...*, *op. cit.*, f. 40 v<sup>o</sup>.

82. G. Comanini, *Il Figino...*, *op. cit.*, p. 233-236.

83. Le passage capital est ici le *Proemio della parte terza* de Vasari (Vasari, *Vite*, éd. cit., t. IV, début) où cette *grazia*-facilité est présentée comme acquisition de la « troisième période », c'est la qualité dont l'absence nuit si fort à tout l'art du Quattrocento. Voir Raffaello Borghini, Armenini, etc., – donc les théoriciens les plus « maniéristes » ; les admirateurs de Bandinelli acceptent ce jugement sans une réserve. On se sert volontiers de ces notions pour l'éloge de Raphaël, (par exemple Serlio, f. 192 v<sup>o</sup>), notamment quand il s'agit d'écraser Michel-Ange et ses imitateurs, aussi bien chez un Vénitien comme Dolce, que chez un Gilio porte-parole de ce qu'il y avait de pire dans la Contre-Réforme (Giovanni Andrea Gilio da Fabriano, *Due dialogi...*, Camerino, Antonio Gioioso, 1564, f. 69 v<sup>o</sup>).

84. *Ecclesiastae*, *op. cit.* Érasme n'a certainement pas connu le *Cortegiano*.

85. Andrea Alciati, *Emblemata*, Lyon, 1551, p. 175.

86. Vasari, *Vite*, éd. cit., t. I, p. 382 : le serviteur de Job, qui se bouche le nez, « la grazia stupenda » [« la grâce étonnante »] ; p. 392 et suiv. : des femmes, dans la même attitude, « *fanno certi storcimenti schifi, i più graziati del mondo* » [« font des gestes de dégoût, les plus gracieux du monde »].

87. Bocchi, *Opera... sopra l'immagine miracolosa...*, *op. cit.*, p. 32, sur le mouvement « naturel » : « *Qui non ha luogo arte, che sia stentata* » [« Ici, il n'y a pas de place pour l'art laborieux. »]

88. Romano Alberti, *Origine et progresso dell'Accademia del disegno dei Pittori, Scultori e Architetti di Roma*, Pavie, Bartoli, 1604, p. 59-60 : l'essentiel de la grâce tient dans « *moto, ò gesto, ò attitudine* » [« le mouvement, le geste ou l'attitude »]. Elle se confond avec la convenance dans l'expression et dans la *maniera*. Elle s'accroît par « *spirito* » et « *vivezza* ». – C'est le résumé d'un discours académique de Federico Zuccaro.

89. Lomazzo, *Trattato, op. cit.*, I, 1, p. 23 : « *la maggior gratiae [...] che possa haver una figura, è che mostra di moversi, il che chiamano i pittori "furia"* » [« la plus grande grâce [...] que puisse avoir une figure, c'est qu'elle semble se mouvoir, ce que les peintres appellent action pathétique »] ; II, 1, p. 105 : l'expression de l'affect donne « *gratia* » aux figures et communique au contemplateur la passion exprimée ; le livre II du *Trattato* groupe significativement des préceptes sur : « *sito, positione, decoro* [= convenance], *moto, furia* [= mouvement, pathétique] e *gratia delle figure* ».

90. Lomazzo, *Idea, op. cit.*, p. 55, à propos de Raphaël, qui a reçu la grâce de pouvoir faire des figures gracieuses : « *Ha havuto particular [...] gratia di esprimere [...] la venustà, [...] la leggiadra, et i garbi dovuti ne i giovani, e d'imprimere in loro le vere Idee, sì che [...] un Dio dell'arte [...] fu tenuto* » [« Il avait une grâce particulière [...] pour exprimer [...] la vénusté, [...] la délicatesse et l'élégance dues aux jeunes gens, et pour imprimer en eux les vraies Idées, de sorte qu'il [...] fut tenu [...] pour un Dieu de l'art »]. *Ibid.*, p. 109 : pour inventer des gestes et des attitudes parlantes, (c'est-à-dire pour donner la grâce aux figures, voir *supra*) il faut être né avec une certaine grâce (= don). Remarque analogue, p. 473, à propos des paysages.

91. Lomazzo, *Idea*, *op. cit.*, p. 8 : *gratia* et *facilità* ne s'obtiennent que si le peintre suit sa propre nature. Ceux qui la contraignent, manqueront toujours d'une « *certa gratia* ».
92. Pietro Leone Casella, *Elogia illustrium artificium*, imprimé à la suite de *De primis Italiae colonis*, Lyon, H. Cardon, 1606, p. 163.
93. On pourrait, en gros, résumer comme suit [NdÉ : Klein produit ici un schéma arborescent] : montrer dans une chose unique et infime de grands et multiples dons/effets ; tirer d'un principe minimum ; – est, chez l'homme : 1. un effet de la Nature et de la Grâce à la fois ; 2. une puissance innée (gén.) ; 3. un talent naturel et a) une grâce particulière ; b) un agrément de l'œuvre. Soit, arithmétiquement, dix combinaisons possibles.
94. Les autres acceptions de la grâce considérée selon son rapport soit avec la beauté formelle, soit avec son principe vital ou psychique, ne pourraient être discutées, sous l'angle qui nous intéresse ici, que si le rapport entre l'artificialisme et la doctrine classique de la beauté chez les différents auteurs du XVI<sup>e</sup> siècle aura été suffisamment établi. Très importantes, en soi, puisqu'elles illustrent avec beaucoup de clarté les points de vue respectifs des aristotéliens et des platoniciens, ces définitions n'ajoutent d'ailleurs pas grand-chose à la question de l'artificialisme.
95. Sur *pratica* dans son opposition à *teoria*, voir plus loin le chapitre VII, 1.
96. Pour *pratica* = *maniera* au mauvais sens, voir notamment Dolce, *Dialogo...*, *op. cit.*, f. 50<sup>v</sup>, et Bellori dans Panofsky, *Idea...*, *op. cit.*, p. 31.
97. Federico Zuccaro, *Il Lamento della pittura* (1605), cité par D. Mahon, *op. cit.*, p. 179, n. 54.
98. Les années vous apprendront, dit-il, « de freiner le cours de cette négligence dont s'éprend si fort la jeunesse impatiente et fougueuse ». L'Arétin, *Lettere*, Paris, Mathieu Le Maistre, 1609, IV, p. 181-182, avril 1548.
99. Francesco Sansovino et Girolamo Bardi, *Delle cose notabili della città di Venezia*, Venise, Altobello Salicato, 1606, f. 34. *Rilievo* semble avoir ici le sens particulier de pouvoir suggestif, art de dire beaucoup avec peu de traits, en soulignant l'essentiel : les Bellini, par exemple, manquent de « relief » parce qu'ils sont trop minutieux (p. 33). Voir l'usage actuel de ce mot dans la critique littéraire.
100. Guarini, *op. cit.*, p. 26.
101. Vasari, *Vite*, éd. cit., t. VI, 15.
102. Voir Giovio, lettre au cardinal Farnese, 21, I, 43, dans Karl Frey (éd.), *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, Munich, 1923, I, p. 124 : « *Voi, Signor, sapete quanto io mi ridi degli eunuchi [...] Hor costui è uno fattivo, expedito, manesco et resoluto pittore. Fate mo' Voi, Signor Duca, et conoscietelo extravalentaliter [Valentino Fabri était majordome du cardinal], perché in un tratto servirà Patre e Figlio e Spirito Sancto* » [« Vous savez, seigneur, combien je me moque des eunuques [...] celui-ci est un peintre efficace, rapide, prompt et résolu. Maintenant, faites comme bon vous semble, seigneur duc, mais rencontrez-le extravalentaliter [sans la médiation de Valentino Fabri], et en un rien de temps il servira le Père, le Fils et l'Esprit saint »]. Il y a un peu plus de réserve dans l'éloge de Doni, *La Zucca*, Venise, Girolamo Polo, 1589, f. 164<sup>v</sup>.
103. Armenini, *op. cit.*, p.116.
104. Voir surtout les jugements sur Vasari, depuis les avertissements amicaux de Vincenzo Borghini (éd. K. Frey, *Nachlass...*, *op. cit.*, II, p. 411 et 666 ; voir G. Bottari, *Raccolta...*, éd. cit., I, p. 17 et 248-250) jusqu'à la critique haineuse de Cellini (*Opere*, éd. cit., III, p. 228 ; voir P. Calamandrei, « *Sulle relazioni tra Giorgio Vasari e Benvenuto Cellini* », dans *Studi Vasariani*, 1952, p. 195-214, ici p. 214), en passant par le fameux « *si vede* » [« cela se voit »] de Michel-Ange à qui on rapportait que les fresques de la Cancellaria avaient été terminées en cent jours.
105. Fr. de Hollanda, trad. cit., III, p. 130-132. Il faut peindre « en quelque sorte à la hâte, sans le moindre travail, et tout à fait à la légère », – à condition que la qualité n'en souffre pas, et que l'artiste ne se laisse pas « abuser par le plaisir de sa dextérité ». Le fait que les idées de Francisco de Hollanda, acquises pendant son voyage en Italie, 1538-1546, et formulées entre 1547 et 1549, ne se trouvent souvent, chez les autres théoriciens, que des dizaines d'années plus tard, devrait, s'il est bien confirmé par une étude chronologique comparative, aider à réhabiliter quelque peu ses *Dialogues* comme source de renseignements sur les opinions de Michel-Ange.
106. Cette opposition domine le *Donatello* de Bocchi ; les termes sont empruntés à la rhétorique romaine.

dis, une indifférence presque incompréhensible.  
S'aidés, et de des écrivains le trafic des ~~commodités~~  
le mot ~~quant~~ Mais ~~sur~~ le plan ~~proprement~~ ~~théorique~~  
~~montre~~ ~~ou~~ ~~la~~ ~~confiance~~ ~~à~~ ~~l'habileté~~ ~~ou~~ ~~la~~ ~~prise~~ ~~de~~ ~~position~~:  
~~le~~ ~~mot~~ ~~de~~ ~~l'opinion~~ ~~donné~~ ~~à~~ ~~réfléchir~~ ~~l'usage~~ ~~des~~  
iconiques (tels que le dessin (comme p. ex. de ~~quelque~~  
un modèle ~~sur~~ un papier transparent) à travers le ~~quel~~  
fixe) est ~~à~~ ~~l'usage~~ ~~de~~ ~~ceux~~ ~~qui~~ ~~sont~~ ~~très~~  
chic, mais à blâmer chez ceux qui en sont inc  
même n'it ~~en~~ ~~l'usage~~ ~~des~~ ~~modèles~~, un procédé qui dispense  
trument dit: ~~à~~ ~~réfléchir~~ ~~l'usage~~ ~~de~~ ~~ceux~~  
avoir ou d'exercer son ingegno doit être ~~très~~  
assuré par l'ingegno de l'artiste, ~~est~~ ~~à~~ ~~l'usage~~ ~~de~~ ~~ceux~~  
travaux! ~~est~~ ~~à~~ ~~l'usage~~ ~~de~~ ~~ceux~~ ~~qui~~ ~~comptent~~, ~~même~~  
(esprit, progrès, etc.).  
ient pas! (Plus tard, d'ailleurs, cette question des  
u dessin, des quadratores ~~ou~~ ~~des~~ ~~modellatori~~), fut  
ent repin, et généralement ~~pour~~ ~~blâmer~~ ~~l'usage~~ ~~de~~ ~~ceux~~  
le risquait trop de "mécaniser" l'exercice des be  
eux valait mieux, au besoin, ~~stopper~~ ~~des~~ ~~graves~~ ~~à~~  
~~sous~~ ~~d'attente~~, qui diminuer le part de l'ingegno  
l'exécution. ~~l'usage~~ ~~de~~ ~~ceux~~ ~~qui~~ ~~comptent~~, ~~même~~  
Tout ~~le~~ ~~mot~~ ~~de~~ ~~l'opinion~~ ~~donné~~ ~~à~~ ~~réfléchir~~ ~~l'usage~~ ~~de~~ ~~ceux~~  
à ~~réfléchir~~ ~~l'usage~~ ~~de~~ ~~ceux~~ ~~qui~~ ~~comptent~~, ~~même~~ ~~lorsqu'il~~ ~~s'agit~~ ~~de~~ ~~ceux~~  
ous la partie manuelle de l'art ne peut pas  
ndant avec la "practica": tout ~~d'un~~ ~~coup~~, au dit  
s-ème siècle, ~~à~~ ~~réfléchir~~ ~~l'usage~~ ~~de~~ ~~ceux~~ ~~qui~~ ~~comptent~~, ~~même~~ ~~lorsqu'il~~ ~~s'agit~~ ~~de~~ ~~ceux~~  
usomelle d'un maître, de ce que se "main" ~~à~~ ~~réfléchir~~ ~~l'usage~~ ~~de~~ ~~ceux~~  
e n'est pas qu'on n'est admiré, bien auparavant,  
diotto" ou d'autres preuves de virtuosité, mais on n  
naisait qu'en ~~l'usage~~ ~~de~~ ~~ceux~~ ~~qui~~ ~~comptent~~, ~~même~~ ~~lorsqu'il~~ ~~s'agit~~ ~~de~~ ~~ceux~~  
s grands maîtres. Filareth ~~signale~~ ~~comme~~ ~~un~~ ~~fait~~, ~~inexplicable~~ ~~d'ailleurs~~, ~~que~~ ~~chaque~~ ~~peu~~  
elle est que chaque maître peut être ~~très~~ ~~ingénu~~ ~~dès~~ ~~son~~ ~~début~~, ~~quelque~~ ~~soit~~ ~~la~~ ~~pratique~~ ~~de~~ ~~ceux~~  
prix ~~à~~ ~~réfléchir~~ ~~l'usage~~ ~~de~~ ~~ceux~~ ~~qui~~ ~~comptent~~, ~~même~~ ~~lorsqu'il~~ ~~s'agit~~ ~~de~~ ~~ceux~~  
particularité exprime la personnalité de l'artiste et ne semble pas y attacher un prix, comme  
t ~~de~~ ~~ceux~~ ~~qui~~ ~~comptent~~, ~~même~~ ~~lorsqu'il~~ ~~s'agit~~ ~~de~~ ~~ceux~~ ~~qui~~ ~~comptent~~, ~~même~~ ~~lorsqu'il~~ ~~s'agit~~ ~~de~~ ~~ceux~~  
d'un ~~travail~~ ~~à~~ ~~réfléchir~~ ~~l'usage~~ ~~de~~ ~~ceux~~ ~~qui~~ ~~comptent~~, ~~même~~ ~~lorsqu'il~~ ~~s'agit~~ ~~de~~ ~~ceux~~ ~~qui~~ ~~comptent~~, ~~même~~ ~~lorsqu'il~~ ~~s'agit~~ ~~de~~ ~~ceux~~



# LA SINGULARITÉ \*

## 1. LE BIZARRE, LE GROTESQUE ET LE CAPRICIEUX

Le processus lent, complexe et inévitable par lequel l'artificialisme renaissant et maniériste engendre l'esthétique relativiste et subjective du xvii<sup>e</sup> siècle s'accompagne de la formation de toute une série de concepts hybrides qui sont comme les chenilles des thèmes du naturalisme baroque. De même que la grâce fut un « art » de cacher l'art et une « pratique », avant de devenir une manière et un don particulier de l'artiste, la personnalité, avant d'être, chez Bruno, l'unique raison de toute règle en art, fut confondue longtemps avec la singularité : forme pauvre et abstraite de l'idée de personne, mais la seule qui puisse, sur un niveau uniquement spirituel, s'accommoder de l'artificialisme. Rien n'est aussi ostensiblement artificiel, en effet, que l'extravagance ; on le savait et on devait pourtant s'en contenter ; on prit, faute de mieux, le bizarre dans toute sa monotonie pour une forme valable, – la seule, même –, de l'originalité.

En art, le bizarre et le grotesque connurent durant le xvi<sup>e</sup> siècle une vogue presque continuellement croissante, inégalée depuis la fin du Moyen Âge ; c'est d'ailleurs du Moyen Âge que viennent, redécouverts ou transmis par le gothique latent du xv<sup>e</sup> siècle, certains thèmes du nouveau style. Le maniérisme donne au bizarre un statut en quelque sorte officiel : le *fantastico* et l'*imitativo* (ou *icastico*) s'opposent d'égal à égal<sup>1</sup>. L'ornement devient le domaine propre de l'invention débridée, avec l'étrangeté comme valeur suprême<sup>2</sup> ; les tapisseries, les encadrements des fenêtres et des portes, la céramique, l'orfèvrerie, et, par tradition, l'illustration des livres sont des lieux d'élection du saugrenu. Ce que Zuccaro a fait à la porte et aux fenêtres du mur qui entoure son jardin romain est près de l'origine de tout un genre baroque. À côté des formes purement fantastiques, comme dans les cartouches, on cultive les « monstres », où les associations « capricieuses » d'éléments naturels obéissent à des exigences esthétiques pures, – la courbe d'un flanc ressort mieux si la femme

se termine en poisson –, mais on a aussi des penchants plus coupables, pour la difformité (les quinze bustes grotesques commandés en 1570 par le sénateur Valori ; les caricatures d'Annibale Carracci et de ses imitateurs, nombreux depuis 1590) et pour l'informe opposé, comme tel, à l'art : c'est l'invasion du rustique depuis Serlio, conduisant à des effets comme ceux que cherchaient au Pratolino Buon-talenti et Giovanni da Bologna.

Il n'y avait, dans ces procédés faciles à apprendre et à reproduire, rien de personnel ni même d'original : mais on y admirait de confiance la « richesse d'idées ». Michel-Ange architecte dut sa gloire aux libertés qu'il prit avec Vitruve ; et depuis sa mort l'artiste peut-être le plus chaleureusement loué fut, du moins dans son cercle milanais, Arcimboldo<sup>3</sup>. L'idée extraordinaire ou le *capriccio*<sup>4</sup>, c'est l'idée par excellence ; et on rencontre en effet, chez Vasari, le mot *capriccio* pour désigner le concept d'une lettre<sup>5</sup> ou l'idée d'un tableau (*Vite*, VII, p. 617, 690 et ailleurs), et l'adjectif *capriccioso* donné à un médecin parce qu'il est habile et savant (*Vite*, VII, p. 211). *Bizzarro*, d'autre part, était si bien associé à l'idée de naturel que le mot finissait par s'appliquer à l'impulsivité irréfrenée<sup>6</sup> [*sic*], à peu près comme aujourd'hui encore caprice. Le bizarre est la marque en quelque sorte abstraite de la subjectivité dans le domaine de l'esprit, et du naturel ou même de la nature (« rustique ») dans le domaine des formes.

Si le goût de ces jeux était incontestable et universel, l'esthétique classique défend avec assez de succès leur apologie ouverte. Selon Vasari, l'extravagance de Michel-Ange (*Vite*, VII, p. 260 : « *disegni stravaganti e bellissimi* » ; voir VII, p. 160, 164) est merveilleuse ; il vante aussi la sienne propre (VIII, p. 35) ; mais il la blâme sévèrement chez les gothiques ou aux chapiteaux de la Pieve d'Arezzo (I, p. 277). Raffaello Borghini regrette l'extravagance d'un Rosso (*Riposo*, II, p. 177). Serlio dessine vingt modèles de portes régulières et trente mixtes ou à demi rustiques, mais non sans s'excuser avec humour : « *Questa porta tiene del Dorico, del Corinthio, del Rustico et anco (per dir il vero) del bestiale* » (*Tutte l'opere*, IV, f. 17).

Il n'y eut de vrai conflit d'opinions qu'à propos des grotesques, dont la popularité fut immense depuis l'emploi, par Raphaël et son école, des motifs décoratifs trouvés sur les murs des antiques maisons romaines. Giovanni da Udine s'y spécialisa et n'eut pas à s'en plaindre. Ce genre prouvait mieux que toute autre chose l'*ingenium* fertile des Romains ; jusque dans l'Angleterre d'Elizabeth, il arriva que le terme *antick* signifie bizarre ou grotesque<sup>7</sup>. – Or Vitruve avait formellement condamné ces ornements (VII, 5) au nom de la vérité et de

« dessins  
extravagants  
et très beaux »

« Cette porte tient  
du dorique, du  
corinthien, du  
rustique et encore  
(pour dire la vérité)  
du bestial »

la raison, plus importantes en art que la pure « élégance ». – Les commentateurs étaient naturellement forcés d'approuver<sup>8</sup>. Les hommes de la Contre-Réforme, à leur tour, ne demandaient pas mieux : Gilio da Fabriano et Paleotti accordaient, mais à peine, quelques droits aux motifs qui pouvaient passer pour mythiques ou allégoriques, ou à l'ornement pur dans la mesure où il ne contrevenait pas « à la nature et à la raison », c'est-à-dire, sans doute, à la « vraisemblance » biologique ou aux lois de la statique ; reste qu'en principe ce genre de peinture est faux, vain, inepte, obscur, extravagant, invraisemblable, bref très peu chrétien<sup>9</sup>.

Les amateurs ne désarmaient ni devant Vitruve, ni devant l'Église. Serlio (IV, f. 192) est le plus cavalier : les grotesques « ne sont pas blâmables, car les bons anciens en ont usé ». Betussi, en 1593, use d'un subterfuge d'ailleurs connu : les grotesques sont des hiéroglyphes, contiennent une sagesse mystérieuse<sup>10</sup>. Lomazzo emploie le même prétexte, mais ajoute que leur invention demande à la fois une sorte de *furia naturale* ou de *natural bizzarria*, et l'art pour les régler, – ce qui met bien en relief le lien entre le bizarre, l'*ingegno*, l'artifice et la disposition innée. Mais Lomazzo refuse l'ornement statiquement impossible ou « absurde » comme par exemple des enfants jouant avec des serpents. Un seul auteur a dit sur ce point ce qu'il fallait dire, et c'est encore Francisco de Hollanda : il y a une vérité propre, une « raison particulière » des grotesques, si elle sont bien proportionnées et placées là où il faut ; elles sont alors « très naturelles », et on trouve plus facilement dans la nature le modèle d'une sirène que celui d'un animal commun, mais peint sans art (*Quatre dialogues*, III, p. 109-115).

Il est vrai qu'au moment où cela fut écrit, l'iconographie contreréformiste n'avait pas encore formulé toutes ses thèses ; et comme c'est elle qui obligea la défense des grotesques à de si regrettables détours, nous ne trouvons pour cet art essentiellement maniériste qu'une justification nettement classicisante, axée sur l'idée de convenance ; il faut la compléter par ce que disait Lomazzo sur l'*ingegno* du décorateur, pour comprendre que la fécondité du grotesque dans l'esthétique « vécue » du Cinquecento se rattachait plutôt à sa découverte du « caprice » et du bizarre, c'est-à-dire de la première forme, tout artificialiste, sous laquelle on reconnaît et recherche l'originalité. (Il est assez curieux, à ce propos, de constater que la recherche consciente du bizarre, *Sonderbarkeit*, comme contrefaçon de l'originalité abstraite, constitue pour Kant la définition même du maniéré<sup>11</sup>.)

## 2. DU MENSONGE À L'ILLUSION

L'artifice, le bizarre et la *maniera* du xvi<sup>e</sup> siècle, ces trois catégories qui devaient constituer, en se niant elles-mêmes, l'idée de personnalité artistique, avaient en commun leur opposition marquée à la nature. Aussi le bizarre, dès qu'il n'est pas uniquement formel, se réfugie dans le technique (les automates, les « curiosités ») ou dans le jeu d'idées (les extravagances de l'allégorisme) ; même la nature, si elle est « bizarre », l'est par une référence à l'art, soit en imitant ses formes, soit en prenant leur contrepied. On sait et on dit que l'art, l'architecture par exemple, était né en imitant la nature ; mais à présent, leurs domaines et leurs formes sont si dissemblables qu'il suffit de vouloir contraindre la nature à imiter l'art, comme Palissy dans ses projets de jardins, ou d'imposer à des machines une vague ressemblance de l'organique (les automates), pour que naisse l'impression d'étrangeté. Malgré tout ce que le bizarre maniériste doit à celui de la fin du gothique, il en reste séparé par cette an-organicité, par l'absence de tout caractère expressif : il n'est ni macabre, ni débordant de vie, comme celui du Moyen Âge, mais uniquement artificieux. L'arrière-plan métaphysique ne lui sera pas rendu avant le xvii<sup>e</sup> siècle.

L'étude de Jurgis Baltrušaitis sur l'anamorphose<sup>12</sup> offre une excellente illustration de ce processus : cet artifice, qui fut d'abord un jeu scientifique entrant dans le cadre dürerien et léonardesque de l'art-connaissance, devint au cours du xvi<sup>e</sup> siècle un jeu d'esprit, une « curiosité » technique, tout au plus un petit « secret » servant l'iconographie symbolique. Puis, vers 1600, l'anamorphose commence à s'étaler sur de grandes fresques ; elle exploite son caractère de perspective, c'est-à-dire elle « situe », au même titre que l'objet représenté, le spectateur de l'image. Plus le jeu se complique et s'amplifie, plus l'homme y sera pris : on guide désormais ses pas, on calcule d'avance ses regards et on les « capte », – en un mot, on l'emprisonne dans un univers fictif. Dès lors, l'art n'est plus mensonge, il est illusion, ou plutôt panillusionnisme. Baltrušaitis insiste sur les liens entre les amateurs d'anamorphoses et le cercle de Descartes, où l'on s'entretint du doute universel ; il cite, d'autre part, J. Rousset sur le baroque comme un art du reflet coloré, dont les emblèmes seraient la magicienne Circé et le paon.

Cet exemple est un cas particulier du problème beaucoup plus vaste de la synthèse des arts au maniérisme et au baroque. L'art total doit « entourer » le spectateur et l'obliger à s'orienter comme dans un horizon nouveau ; on lui laisse la liberté du choix de ses pas ou

de son attention, mais au milieu d'un tel nombre de pièges il obéit en croyant choisir : bref, qu'il le veuille ou non, il devient acteur de ce qu'il pense contempler. Le baroque fut l'âge de l'opéra, des grands ballets, des fêtes énormes, et d'autre part des résidences princières construites sous direction unique, des jardins à perspectives, d'un urbanisme nouveau, (on sait combien tous ces arts se doivent mutuellement et combien ils doivent tous à l'art du décor des spectacles –, lui-même complètement renouvelé depuis le théâtre de Parme, 1613) ; et si presque toutes ces synthèses ont été plus ou moins connues ou pratiquées à la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, on n'en avait pas saisi l'esprit ni utilisé les virtualités, parce que l'esthétique artificialiste s'y opposait : l'art était fiction ou mensonge, il n'était pas illusion ; le spectateur était critique, il pouvait et devait « admirer » (ce terme, très répandu, exprime bien l'effet poursuivi : on voulait fasciner un public qui reste extérieur), mais il n'avait pas à se « laisser prendre<sup>13</sup> ».

En architecture, le « grand moyen » de la synthèse est la perspective. Le décor de Vasari au Palazzo Vecchio a beau être « unitaire », par son programme, établissant des correspondances étudiées entre les salles des deux étages, il n'agit pas comme le fait, par exemple, le complexe architectural du couvent de Melk, où la suite des vues guide d'elle-même le visiteur sur un itinéraire calculé et dont les surprises comptent. On apprend assez tôt à apprécier les grands axes très marqués, s'arrêtant brusquement à un monument ou débouchant sur une place ; on sut aussi exagérer, par différents truquages, la grandeur d'un monument. Mais rien, à l'époque du maniérisme, ni ces conflits de direction, ni la recherche du grandiose, ni certaines formes plus raffinées d'esthétique urbaniste, comme à la place du Capitole de Michel-Ange, n'impliquent réellement un spectateur capté, et qui « marche ».

Les *trattatistes* recommandent, à l'unanimité, de tenir compte dans les peintures et dans les sculptures des lieux de destination : il faut adapter la lumière dans les tableaux à l'éclairage des salles, etc. D'amusants trompe-l'œil – « prolongement » d'un couloir par la peinture du mur qui le termine, « élargissement » d'une salle par l'architecture peinte d'une fresque, fausses portes, arcades ou fenêtres avec « vues » sur un paysage fictif – sont assez courants, mais relèvent évidemment de l'esthétique de l'artifice-mensonge : le visiteur d'une telle salle, même s'il se « laisse prendre » à chaque surprise, n'est toujours qu'un contemplateur ; tous les calculs d'éclairage, tous les rapports entre sculpture, stucs et peintures, tous les artifices du décor, les fausses perspectives et même ou surtout l'« unité » iconographique des mythes, histoires et allégories ne font que renforcer

l'effet statique ; on admire seulement la parfaite concurrence des moyens. On a beau être au milieu de la salle : en tant que juge, on est encore « devant » ; on ne se sent pas orienté. – Si, par exception, il y a dynamisme, comme chez Michel-Ange, c'est celui d'un conflit de forces, qui écartèle.

L'enquête de Martino Bassi (1570) fournit un test assez caractéristique. On sait que Pellegrino Tibaldi, architecte, à ce moment, du dôme de Milan, avait fait accommoder à sa façon la perspective d'un bas-relief de l'Annonciation, destiné à figurer au tympan d'une porte aujourd'hui murée ; Bassi, mécontent de sa solution, en avait proposé d'autres, dont l'une place la ligne d'horizon à la hauteur de l'œil du spectateur (donc inférieur à la base du relief), afin de donner une illusion plus complète. Il avait envoyé quatre projets à un nombre d'experts, invités à en juger. Or deux architectes, Vignola et Palladio, exigeaient le respect absolu de la perspective unitaire ; le bas-relief, étant haut placé, doit être vu « d'en-bas », quel que soit l'effet esthétique de cette solution. C'est d'ailleurs l'opinion qu'avait déjà formulée Serlio<sup>14</sup>. Un troisième architecte consulté, Bertani, rejette par principe tout le « mensonge » de la perspective géométrique et demande un bas-relief à l'antique, sans architecture à l'arrière-plan, – une image eikastique, dans le sens de Platon<sup>15</sup>. Seul Vasari, qui fut aussi peintre, préfère l'agrément à la régularité (« *bisogna [...] andar più sempre dietro alla grazia che alla misura* »), bien qu'il rejette, lui aussi, le projet absurdement incorrect de Tibaldi. – Sur une question analogue, la représentation d'objets censés [être] très proches de l'œil du spectateur, Lomazzo (*Trattato*, p. 251), également peintre, juge comme Vasari.

« il vaut mieux aller  
au-delà de la grâce  
que de la mesure »

Même sans tenir compte des objections des peintres, soulevées au nom de l'agrément visuel (ce qui est une attitude caractéristique de « spectateur »), et de l'opposition académique et philosophique de Bertani, on peut remarquer que l'exigence de Serlio, Palladio, Vignola et, avec réserves, de Scamozzi, faite au nom de la « vérité », – mais aussi, ce qui n'est pas négligeable, au nom de la régularité –, n'était pas plus illusionniste, au fond, que la règle des trois unités dramatiques, dont elle est l'exacte contrepartie : ce que l'on voulait à tout prix, ce n'était pas le trompe-l'œil, mais une garantie *formelle* de l'unité de point de vue ; rien ne devait *déplacer idéalement le spectateur*, comme rien ne devait, au théâtre, exiger du public de changer le lieu et le temps imaginaires d'où il suit l'action. En somme, obliger l'homme qui approche de la porte de se hausser mentalement au niveau du tympan pour que son œil ait la hauteur de la ligne d'horizon, c'est aussi barbare que de représenter sur un panneau

plusieurs scènes d'une même légende, ou que la mise en scène des mystères médiévaux. Serlio et Palladio ne voulaient donc pas abandonner la fiction pour l'illusion, mais, au contraire, présenter au spectateur une fiction bien artificieusement agencée ; de même, la règle des trois unités n'a jamais servi à mieux captiver le public, mais obligeait les poètes à donner aux drames une texture plus serrée<sup>16</sup>.

\*\*\*

L'évolution de la fabrication artisanale du Moyen Âge à travers l'artifice renaissant, devenu « ingénieux » et débouchant finalement dans l'esthétique expressionniste et naturaliste du baroque, n'est qu'un aspect grossièrement schématisé, mais surtout artificiellement découpé et très partiel, du vrai mouvement des idées. Elle omet, pour ne citer que des faits capitaux dans l'histoire du concept d'art, le naturalisme gothique, ces théories « idéalistes » qui répondent si exactement au néoplatonisme du xv<sup>e</sup> et du xvi<sup>e</sup> siècle italien, l'art-science du Quattrocento, l'art-discours du maniérisme, les conceptions variées de l'imitation et de la beauté. Mais ce fil conducteur a, tel quel, l'avantage de refléter fidèlement le processus de prise de conscience qui fait l'attrait de l'esthétique du xvi<sup>e</sup> siècle. À chaque pas, on rencontre une découverte visiblement *imposée par l'expérience de l'art*, tandis qu'ailleurs c'est l'a-priori philosophique ou humaniste qui domine. Le fait même que l'artificialisme de la Renaissance et sa volte-face autour de 1600 n'ont guère reçu d'expression théorique est dû à ce caractère empirique ; l'esthétique spéculative est inerte, et longtemps nul n'osait formuler les évidences nouvelles autrement que par de légères entorses au sens des phases reçues. Dans toute la tradition augustinienne, par exemple, l'art était considéré comme inné et essentiel à l'âme ; mais il s'agissait des arts qui nous donnent l'accès aux Idées, pour l'essentiel des arts libéraux. Le néoplatonisme aidant, on en fit la conception de l'homme-artiste et créateur. Le « saut » central de la prise de conscience, sans lequel toute l'évolution aurait été impossible, n'a pas trouvé de formule. Cependant, si on n'avait pas compris que l'art est dans le *comment* et non dans le *quoi*, – fut-ce le *quoi* des proportions de la beauté –, *maniera* serait toujours resté synonyme de procédé ; si on n'avait pas vu que l'appris, en art, doit *et peut* s'intérioriser, la grâce n'aurait pas pu signifier à la fois le couronnement de l'art et la transparence du naturel ; sans l'évidence, ni justifiée, ni même formulée par les philosophes, que le « singulier » et l'unique ont dans l'art une *valeur*

dont seule la relique en histoire peut donner une idée ; personne n'aurait apprécié le bizarre, en attendant la découverte de l'expression personnelle ; et l'artifice ou la fiction seraient toujours restés mensonges, si une expérience authentique n'avait pas convaincu le public, contrairement à ce que lui répétaient les gens de lettres, que l'art n'était pas, en premier lieu, représentation de quelque chose d'idéal ou de réel, mais forme et aspect : c'est ainsi qu'il put devenir illusion.

Sur un seul point, parmi toutes ces révolutions de la conscience esthétique, l'ancienne idée de fabrication parut demeurer intacte : l'art était toujours production, « par des voies certaines » et « selon la droite raison », non d'objets matériels, mais de beauté. Les règles des pédants, la foi des anticomanes, les opinions des académies et l'indéracinable doctrine pythagoricienne l'affirmaient. Il est vrai que cette idée de beauté parut bientôt désuète, et dans la deuxième moitié du siècle il n'y eut plus guère que quelques vitruviens qui n'eussent compris que la beauté ainsi fabriquée, sans l'apport de son antagoniste, la grâce inenseignable, ne valait pas cher. Mais tel qu'il est, ce résidu – dont la vitalité allait bientôt éclater aux yeux de tous – est encore instructif : que la beauté puisse se fabriquer dans les arts du dessin comme les objets manufacturés dans les métiers, c'est une preuve en plus que le saut décisif est accompli et que l'art, s'il est production, est à présent essentiellement production de formes.

## Notes

\* Klein donne plusieurs sous-titres à ce chapitre, sans en avoir arrêté un en particulier : « de l'artifice maniériste au naturalisme baroque » ou encore « le bizarre, le grotesque et le capricieux ».

1. Zuccaro, *L'Idea*, 1768, II, 2 et 4.
2. Voir Lionello Venturi, « La critica di Giorgio Vasari », dans *Studi Vasariani*, Florence, G. C. Sansoni, 1952, p. 29-46, ici p. 36.
3. Comanini, *Il Figino*, 1591, p. 30-53 ; Paolo Morigia, *La Nobiltà di Milano*, Milan, Pacifico Pontio, 1595, p. 278, 289 ; Lomazzo, *Idea*, 1590, p. 154-157.
4. C'est la définition de Ripa, *Iconologia*, 1613, p. 84 (s. v. *Capriccio*) : « si dicono capricci le idee che in pittura, o in musica, o in altro modo si manifestano lontano dal modo ordinario. » [« on appelle caprices les idées qui, en peinture, en musique ou en tout autre expression, s'éloignent de la manière ordinaire. »]
5. Gaye, *Carteggio*, III, p. 227-228. Le double sens de *conchetto*, qui signifie première conception, ébauche, et d'autre part idée, surtout idée originale, création de l'*ingegno*, a contaminé ici *capriccio*, qui ne correspond d'ordinaire qu'à la seconde acception de *conchetto*.
6. Aretino à Leone Leoni, 1537, éd. Bottari-Ticozzi, III, p. 85 : « Voi, figliuolo, non sareste nè d'Arezzo nè virtuoso, non avendo lo spirito bizzarro ; bisogna vedere il fin delle cose, e poi lodarle o biasimarle. » [« Mon cher fils, vous ne seriez ni d'Arezzo ni virtuose si vous n'aviez l'esprit bizarre. Il faut voir le bout des choses avant de prononcer l'éloge ou le blâme qu'elles méritent »].
7. Oskar Fischel, « Inigo Jones und der Theaterstil der Renaissance », *Bibliothek Warburg Vorträge*, X, 1930-1931, p. 103-135.
8. Barbaro, *Comm. Vitruv.*, 1567, p. 243-244.
9. Gilio, *Due dialoghi*, 1564, f. 76 v<sup>o</sup>-78 ; Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Bologne, 1582, II, f. 222-241 v<sup>o</sup>.
10. Giuseppe Betussi, *Ragionamento sopra il Cathaio*, Padoue, Lorenzo Pasquato, 1573, f. 166 v<sup>o</sup>.
11. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, (1790) chap. 49 : « Das Manierieren ist eine [...] Art von Nachäffung, nämlich der blossen Eigenthümlichkeit

(Originalität) überhaupt, [...] Zwar giebt es zweierlei Art (modus) [...] der Zusammenstellung seiner Gedanken des Vortrages, deren die eine Manier (modus aestheticus), die andere Methode (modus logicus) heisst, die sich darin voneinander unterscheiden, dass die ersten kein anderes Richtmaass hat, als das Gefühl der Einheit in der Darstellung, die andere aber hierin bestimmte Prinzipien befolgt ; für die schöne Kunst gilt also nur die erstere. Allein maniert heisst ein Kunstprodukt nur als dann, wenn der Vortrag seiner Ideen in demselben auf die Sonderbarkeit angelegt und nicht der Idee angemessen gemacht wird [...] » [« Le maniérisme est une [autre] sorte de singerie, à savoir celle qui consiste à cultiver la simple authenticité (originalité) en général [...]. Il y a en fait deux façons (modus) de composer l'exposé des idées, dont l'une s'appelle une manière (modus aestheticus), l'autre une méthode (modus logicus), lesquelles se distinguent l'une de l'autre en ceci que la première n'a pas d'autre critère d'évaluation que le sentiment de l'unité dans la présentation, alors que la seconde obéit ici à des principes déterminés ; pour les beaux-arts, c'est uniquement la première qui possède une validité. Cela étant, on dit qu'une production artistique est maniérée dès lors que l'exposition de son idée s'y trouve orientée vers la singularité et n'est pas rendue adéquate à l'idée [...] »]. Cette définition, qui ne concerne, bien entendu, que le maniéré ou plutôt un de ses aspects, convient pourtant d'une façon surprenante au complexe *maniera-bizzarra* et à sa position historique au xvi<sup>e</sup> siècle italien : la parenté initiale avec un *modus* ou procédé (dans l'exposition, dit Kant, et non dans la fabrication ; mais c'est qu'il pense à la littérature) ; l'autonomisation de cette « manière », – un peu plus loin, Kant donne l'exemple de l'homme qui s'écoute parler – ; l'adoption d'une forme pure de l'originalité, qui devient, naturellement un schème. – Si on excepte les mots « sentiment de l'unité dans l'exposition », qui supposent l'esthétique du xviii<sup>e</sup> siècle, cette formule kantienne s'applique au « maniérisme » italien encore mieux qu'au phénomène qu'elle est censée définir, la préciosité littéraire en général.

12. Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses, ou Perspectives curieuses*, Paris, O. Perrin, 1955.

13. Une histoire des hyperboles employées pour décrire les réactions que suscitent les chefs-d'œuvre serait bien instructive : on nous parle souvent de gens abîmés dans la contemplation jusqu'à en mourir, de personnes « pétrifiées » d'admiration, d'autres qui se tordent de douleur devant le *Laocoon*, mais jamais, à ma connaissance, de quelqu'un qui « entre » dans le jeu – du moins, fait significatif, jusqu'à l'apparition des images religieuses, pathétiques ou touchantes

dans le goût de Barocci et de la Contre-Réforme... (les anecdotes du type habituel sur la ressemblance trompeuse ne comptent évidemment pas dans cet ordre d'idées).

14. Serlio, *Tutte l'opere*, *op. cit.*, f. 18 ; Vincenzo Scamozzi note à cet endroit que l'on pourrait permettre quelques dérogations, par exemple pour les fresques haut placées sur les façades de maisons situées dans des rues étroites.

15. Martino Bassi, *Dispareri in materia d'architettura, et perspettiva. Con pareri di eccellenti e famosi architetti, che li risolvono*, Brescia, Francesco et Pietro Maria Marchetti, 1572. Je n'ai vu que la 2<sup>e</sup> édition, Milan, Giuseppe Galeazzi, 1771, augmentée d'autres écrits de Bassi.

16. Le parallélisme entre la perspective picturale, l'évolution du décor théâtral et le système des règles de la tragédie selon les commentateurs italiens d'Aristote a été aperçu, mais traité d'un autre point de vue, avec d'autres conclusions, par Wylie Sypher, *Four Stages of Renaissance Style*, New York, Doubleday, 1955, p. 75-78.

point absolu de la perspective unitaire, le bas-  
f, étant haut placé, doit être vu "d'en bas",  
soit l'effet esthétique de cette solution. C'est d'ailleurs  
ce que l'auteur avait déjà ~~dit~~ <sup>formulé</sup> (Sulio <sup>122</sup>). Un troisième  
consulté, Bontano, rejette par principe tout le "me-  
trique perspective géométrique et demande un bas-relief  
statique, sans architecture à l'arrière-plan, une ma-  
quette, ~~comme dit~~ <sup>dans le sens de</sup> Platon. - Seul Vasari, qui finit  
par demander de préférer l'agrément à la règle  
générale... andré pin simply dit qu'elle gâche du style  
qu'il rejette, lui aussi, le projet abondamment repro-  
ché (Baldi <sup>123</sup>). - Sur une question analogue, le représentant  
des arts en vis très proches de l'œil du spectateur,  
il, ~~peut-être~~ <sup>également</sup> ~~lui aussi~~ peintre, juge comme Vasari (

~~est~~ Même sans tenir compte des objections de  
ce ~~fait~~ <sup>prolévis</sup> en nom de claquement visuel (ce  
caractéristique de "spectateur"), et de l'opinion  
académique et philosophique de Bontano, on peut  
rechercher que l'exigence de Sulio, Palladio, Vignola  
et Scamozzi, faite au nom de la "vraie  
art", <sup>aussi</sup> ce qui n'est pas négligeable, ~~aussi~~ au nom de  
la vérité, n'est pas plus illusionniste, en fond,  
que les trois unités dramatiques, dont <sup>elles</sup> est l'élément  
répartit : ce que l'on voulait à tout prix, ce n'est  
le temps-l'œil, mais une garantie formelle de  
point de vue; rien ne devait déplacer idéalement

spectateur, comme rien ne devait, au théâtre, empêcher  
le public de changer le lieu <sup>et le temps</sup> (imaginaire) d'où il  
contemple l'action. En somme, oblige l'homme qui <sup>appre-</sup>  
à se hausser mentalement au niveau du ty-  
ran, son œil ait le hauteur de  
son horizon, ait le hauteur de son oeil c'est



# ANTHROPOLOGIE DE L'ARTIFEX

Les faits, les prises de positions et les idées considérés jusqu'ici constituent ensemble quelque chose comme les données brutes de l'artificialisme du Cinquecento. Ils ont subi naturellement bien des modifications au cours d'un siècle, et l'évolution des termes, plus encore que celle des thèses et des principes, jalonne parfois avec assez de netteté certains aspects de leur histoire. Mais ce ne sont toujours que des éléments *avec lesquels* il faut faire une doctrine de l'art, et même plus : une anthropologie. Il ne suffit pas d'avoir constaté qu'il existe dans les arts visuels un côté de fabrication quasi-artisanale et une cote de l'artifice : s'il est vrai que ces éléments constituent l'essence de l'art et déterminent la valeur de l'œuvre, nous devons savoir pourquoi c'est ainsi et comment cela se passe. Il faut, en un mot, pouvoir suivre les principes de l'artificialisme du xvi<sup>e</sup> siècle italien « en action ».

Ces principes ne se limitent pas à l'activité artistique seule. Si l'homme ne peut même pas imiter les effets de la nature, l'aspect extérieur des choses, sans se manifester comme producteur d'objets, c'est qu'il est essentiellement *faber*, et que cette qualité doit se faire sentir dans toutes ses manifestations. Les trois groupes de dispositions actives que l'on distinguait alors, – *habitus speculativus*, *activus* et *factivus* –, à quoi correspondaient les sciences pures ou de « contemplation », la science morale ou des *agibilia* et l'art ou science des *factibilia*, doivent donc, toutes trois, révéler le lien indissoluble entre *homo faber* et *homo sapiens* ; elles seraient ainsi l'objet d'une esthétique (pour la « contemplation »), d'une morale, et d'une *praxis* proprement artificialistes ; ou, plus exactement, il y aurait dans chacun de ces trois domaines un aspect qui relève de l'idée d'artifice.

ce qui veut pour de St. Paul, les mouvements  
 trouve] parmi les formules qui décrivent l'effet de  
 la beauté et de la perfection, sans le moindre allu-  
 sion à la nouveauté ou à la bizarrerie comme ex-  
 pliquer le dixième d'écrit (3). C'est en ce sens que nous parlons  
 les humanistes commencent tous de trémité de l'écran  
 sous le pythagorisme ~~renouveau~~, sous plusieurs de ces

26) Scaliger, H. and  
 27) Luchini, S. p. 11  
 28) Heller, G. 1772 =  
 29) Heller, G. 1772 =  
 30) Heller, G. 1772 =  
 31) Heller, G. 1772 =  
 32) Heller, G. 1772 =  
 33) Heller, G. 1772 =  
 34) Heller, G. 1772 =  
 35) Heller, G. 1772 =  
 36) Heller, G. 1772 =  
 37) Heller, G. 1772 =  
 38) Heller, G. 1772 =  
 39) Heller, G. 1772 =  
 40) Heller, G. 1772 =  
 41) Heller, G. 1772 =  
 42) Heller, G. 1772 =  
 43) Heller, G. 1772 =  
 44) Heller, G. 1772 =  
 45) Heller, G. 1772 =  
 46) Heller, G. 1772 =  
 47) Heller, G. 1772 =  
 48) Heller, G. 1772 =  
 49) Heller, G. 1772 =  
 50) Heller, G. 1772 =

C I § 1, p. 10-12 form H. Ch. IV, § 1, p. 4 (pour nombre)

a) l'unité de la nature naturelle. No. 2000  
 a). l'unité l'universel et l'idée. C'est le statut. commune du fait de l'i-  
 mité, de la loi, non-éprouvée; elle a en elle l'essence d'être et repré-  
 de l'unité qui s'attache à l'imitation du sujet, d'ouvrir le voir à l'idée  
 platonisante et de s'appuyer pourtant sur les faits et les d'instants. Elle  
 fut l'objet de l'esp. sur le  
 b). l'unité de la nature naturelle. No. 2000 ou autre (sim pour à la  
 th. de l'architecture (35) [mais elle est H. générale...]

35. A. chez un non-architecte comme Fuccaro. G. l'idée, p. 117, avec p. 28  
 elle plus remarquable par les jardins prolongent l'œuvre de la  
 nature en le rapprochant, comme disaient les Persans de paradis

proportion est l'œuvre raison d'être et degré des de créa-  
 tures, elle appartenant est du domaine de la "forme" au  
 sens aristotélicien du mot, elle est en forme au plus de la  
 -Et cependant, la réduction au habitus mentis de

version sur la nette  
 du corps: le  
 "proportion" est l'œuvre raison d'être et degré des de créa-  
 tures, elle appartenant est du domaine de la "forme" au  
 sens aristotélicien du mot, elle est en forme au plus de la  
 -Et cependant, la réduction au habitus mentis de

# LA CONTEMPLATION

## 1. VERTU, ART ET SCIENCE

« L'art de l'artiste », l'art en tant que possédé, est habitus. C'est de là qu'il faut partir pour une anthropologie aristotélicienne de l'artiste.

La doctrine de l'*Éthique à Nicomaque* est, sur ce point, assez claire. Aristote distingue, à côté des vertus morales, cinq vertus intellectuelles, – trois théoriques : *nous*, *sophia*, *épistémè*, et deux pratiques : *phronèsis* et *technè* (selon la traduction traditionnelle : intellect, sagesse, science, prudence et art). Schéma simple, qui assigne à l'art une place bien déterminée : il est une « vertu intellectuelle », ou plus exactement un habitus<sup>1</sup> c'est-à-dire une capacité de l'esprit, acquise ou formée par l'exercice ; il est « pratique », c'est-à-dire qu'il concerne l'individuel concret rencontré dans l'action, et non, comme les trois habitus théoriques, l'universel ; il a pour domaine le faire et non l'agir, ce qui le distingue de l'autre habitus pratique, la prudence. (On peut dire aussi que la prudence concerne les choix et décisions, et l'art la réalisation effective du but envisagé).

D'innombrables variations ont été composées sur ce canevas. La confusion était inévitable entre l'art comme habitus, distinct de la prudence, et l'art comme opération qui requiert la prudence ; ou entre l'art comme imitation de la nature, né de l'expérience généralisée, et l'art comme faculté, puissance de l'esprit, tout prêt à être exercé et appliqué ; science et art, si bien distingués dans l'*Éthique à Nicomaque*, sont parfois presque synonymes chez Aristote lui-même (notamment quand il considère leur rapport à l'expérience sensible), et la querelle séculaire sur la question de savoir si la logique était art ou science a encore contribué à brouiller les notions. On pouvait fort bien se demander, au xvi<sup>e</sup> siècle, si la peinture et la sculpture étaient vraiment des arts, et répondre comme Vieri par la négative.

Aucun désaccord, depuis la définition de Varchi<sup>2</sup> sur le *genus proximum* : l'art de l'artiste était bien un habitus. Cela entraînait le rejet des doctrines platoniciennes radicales du *raptus*, et impliquait l'idée que, partiellement du moins, l'art devait être acquis et appris, – l'importance exacte du talent inné comme condition subjective restant à débattre<sup>3</sup>. On pouvait ensuite caractériser ce habitus comme *fattivo* (Varchi) ou *intellettivo* (R. Borghini) ou *scientifico* (Scamozzi)<sup>4</sup> : cela ne concernait que des arrangements secondaires à l'intérieur du système.

« [cette] disposition  
poïétique, qui sera  
la règle future de  
nos œuvres »

Le propre de l'habitus est d'apparaître à la fois comme une qualité de l'esprit et comme la forme virtuelle d'une action concertée. C'est ce que résume une phrase de Daniele Barbaro : « *affectio* [...] *quae tamquam regula futura sit operum nostrorum*<sup>5</sup> ». À mi-chemin entre *affectio spiritus* et *regula*, entre la disposition naturelle et le programme de l'opération apprise, l'habitus, le savoir-faire, participe à la fois de l'instinct et du réflexe conditionné, comme aussi de la rationalité du savoir et de la pratique du faire.

Ces ambiguïtés, dont il est inutile de souligner l'intérêt pour une théorie de l'art visuel, ressortent notamment dans les divergences des commentateurs qui reprennent la classification aristotélicienne des habitus en rapport avec la place de la *technè*. La distinction entre habitus théoriques et pratiques, et les noms mêmes d'intellect, science, prudence, invitaient à associer les habitus aux facultés de l'âme ; or celles-ci fournissaient, depuis Platon et Aristote, la base de la classification des sciences ; d'autre part les habitus « science » et « art » se différenciaient suivant les objets de leur exercice ; ainsi s'imposait un tableau à trois colonnes : facultés de l'âme – habitus – sciences et arts.

Les innombrables écrits ou discours qui fondent la « division de la philosophie » (c'est-à-dire la classification des sciences) sur la division des facultés de l'âme se dispensent généralement de mentionner la série intermédiaire des habitus, dont on ne sait s'ils sont qualités de l'âme (intellect, sagesse, prudence) ou disciplines objectives (sciences, arts) ; Scaliger, dans sa *Poétique*, est peut-être le seul qui donne le tableau complet. Mais les trattatistes de la descendance de Varchi s'occupent volontiers du système des habitus, dans le but manifeste d'obtenir, contre Aristote, une sorte d'équivalence entre *épistémè* et *technè*. Or Aristote avait placé l'art parmi les habitus « pratiques », et les auteurs orthodoxes comme Varchi et Borghini le suivent sur ce terrain : mais ils se rappellent opportunément que la pratique n'est pas l'empirie, et qu'elle possède une universalité *sui generis* ; ils fondent donc les trois habitus théoriques et les deux

pratiques sur une même *ragione universale*, à laquelle ils opposent la *ragione particolare* dont l'objet est l'individuel concret, et qui n'est autre que le jugement ou l'imagination (*stimativa, cogitativa*)<sup>6</sup>. Barbaro, plus radical que Varchi, écarte simplement l'obstacle, réserve le nom de « pratique » aux vertus morales (*habitus voluntatis*), et classe les deux habitus ci-devant pratiques parmi les *habitus mentis*, en leur réservant toutefois pour objet le « vrai contingent », alors qu'intellect, sagesse et science s'occupent du vrai nécessaire<sup>7</sup>.

À peu près seul parmi les aristotéliens, Scaliger, théoricien de la poésie, peut se permettre un jugement plus sévère : l'art appartient à la volonté pratique, il est (comme la prudence) un *habitus faciendi*, donc inférieur aux vertus morales, *habitus agendi* ; il est même inférieur à la prudence, qui concerne les buts, alors que l'art ne concerne que les moyens<sup>8</sup>.

Le cadre de la classification platonicienne est adopté par Vieri, qui parle indistinctement de habitus ou disciplines, et les groupes selon le schéma tripartite simple des fonctions : contemplation, action, fabrication, – c'est-à-dire : sciences spéculatives, doctrines morales, arts. Les arts sont donc en mauvaise place, correspondant aux facultés inférieures ; Vieri, théoricien des arts visuels, s'en tire par un subterfuge peu habile : peinture et sculpture ne répondent pas à des besoins de l'homme physique ; ce ne sont donc pas des arts, mais des doctrines morales<sup>9</sup>.

Il apparaît en somme que, malgré l'écart entre *épistémè* et *technè* dans l'*Éthique à Nicomaque*, on tente dans les tableaux des divisions de présenter l'art comme un double de la science ou comme une fonction parallèle : qu'il soit théorique et science du vrai contingent (Barbaro) ou pratique mais « mental » et appartenant à la *ragione universale* (Varchi, Borghini), ou « doctrine morale » (Vieri), l'art selon les trattatistes est intériorisé, et l'ambiguïté de la notion d'*habitus* n'est pas utilisée pour cerner de plus près la structure particulière de ce « savoir-faire ».

Les mêmes conclusions se dégagent des écrits qui posent la question *art ou science ?* en dehors du schéma des habitus. Un dialogue du Tasse, significativement intitulé *Il Ficino*, donne la version platonicienne de ce débat<sup>10</sup>. C'est une attaque contre la position vulgarisée par Varchi : l'art n'imité pas la nature, mais l'Intellect divin ; il n'est pas nécessairement un principe extérieur à la matière informée par lui – à preuve la danse et tous les arts d'exécution ; il n'est pas toujours fabricant ; il n'est pas séparable de la prudence, mais précède, dans l'artiste, les causes occasionnelles fournies par les sens : en somme, il est, en tant qu'inné, un aspect de notre ressemblance

à Dieu. L'intention du Tasse est manifeste : ayant d'abord assimilé l'art aux beaux-arts, il a voulu écrire en quelque sorte un *Ménon* de la *technè*.

Du côté aristotélien, le même parallèle art-science est appuyé sur des arguments contraires. On souligne qu'art et science naissent ensemble de l'expérience et s'élèvent de là vers l'universel<sup>11</sup>. Les critères de la dignité d'un art selon Varchi relèvent d'une conception qui visiblement ne distingue pas entre art et science : la noblesse du but, le rapport entre l'effort intellectuel et celui de la main, le rapport à la nature (si elle est imitée, utilisée ou « dépassée »), l'étendue des connaissances requises de l'artiste<sup>12</sup>.

Le terrain de rencontre est fourni par les « arts » libéraux, et notamment par les « arts immatériaux » du trivium (l'expression est de Scaliger), appelées aussi sciences instrumentales ou rationnelles. Dans toutes les écoles, des ramistes aux Padouans, on avait tendance à considérer la logique ou la dialectique comme *technè* plutôt qu'*épistémè* ; tout ce qui distingue la logique d'un art, dit Zabarella, c'est qu'elle ne fabrique rien<sup>13</sup>. On comprend ainsi que Scamozzi puisse placer triomphalement l'architecture au sommet des occupations humaines : elle possède toutes les qualités des mathématiques, c'est-à-dire d'un art libéral, mais avec en plus la faculté de les « mettre en acte »<sup>14</sup>.

Il doit être entendu que cette assimilation de l'art à la science n'a rien en commun avec les idées d'Alberti ou de Léonard. L'art n'est pas étudié ou exercé comme l'optique ou l'anatomie ; l'œuvre d'art n'est pas un problème à résoudre, mais une invention à produire.

L'analogie ne s'étend qu'au fondement anthropologique : art et science sont des vertus intellectuelles, habitus de l'esprit, ayant pour objet des universels. Le paradoxe de l'habitus – à la fois *affectio* et *regula*, comme disait Barbaro – leur est commun. Que la « vérité » de l'un soit contingente et celle de l'autre nécessaire, que l'universel de l'un soit abstrait et celui de l'autre l'*idea* concrète, que le rôle de la pratique et de la main soit, dans les deux cas, différent, importe peu à ce niveau ; on commence à comprendre au XVI<sup>e</sup> siècle que tout acte de l'esprit a toujours une face concrète et une autre abstraite, et on bâtit toute la nouvelle anthropologie sur cette obscure découverte.

## 2. L'ARTIFICE CONTRE L'IMITATION

Il n'y a pas d'incompatibilité, en principe, entre une esthétique de l'*artefactum* et l'imitation comme valeur suprême et même comme

but de l'art. Chez Aristote, ces deux idées ont voisiné paisiblement et le Moyen Âge, malgré sa conception artisanale, a très bien su apprécier l'imitation « vivante »<sup>15</sup>. Il ne fallait, pour concilier les deux thèses, que la conscience du caractère artificiel ou artificieux de l'imitation fidèle, – conscience dont on recueille la preuve dans la sentence que la laideur de l'objet reproduit n'empêche pas, si l'imitation est bonne, la beauté de l'image. Aristote aussi bien que Thomas d'Aquin ont effectivement, et peut-être indépendamment, fait cette remarque<sup>16</sup>.

On a sans doute exagéré la nouveauté de l'esthétique « naturaliste » (le terme propre serait : « imitationniste ») de la Renaissance. Il n'y a rien dans les mots de Dante, Boccace ou Filippo Villani sur Giotto et ses successeurs, qui ne se trouve pas dans quelque chronique monastique ou poème médiéval antérieur. Le précepte de dessiner d'après nature marque cependant, dès qu'il apparaît, un grand pas en avant<sup>17</sup> ; et le fait est que la nouvelle théorie scientifique de la peinture, proposée par Alberti et en accord avec les principes suivis depuis quelque temps par les artistes de son époque, a comme pivot l'idée d'imitation. Dès lors, les problèmes surgissent : l'art imitateur doit-il poursuivre la vie et l'expression, ou l'objectivité, le relief, la perspective ? On sait que les Toscans ont choisi la seconde voie, mais c'était un peu contre le vœu du public, et les écrivains, même les plus profondément initiés, semblent avoir de la peine à se détacher des préjugés « du cœur »<sup>18</sup>. D'autre part, l'idée d'imitation scientifique, remplaçant celle d'imitation artificieuse, empêche les spectateurs moyens de trouver, comme au Moyen Âge, une « beauté » ou un plaisir à la reproduction du laid – à moins que ce ne soit celui de l'effet dramatique. D'où, d'une part, le regret des clients de voir abîmer la belle couleur par le gris qui crée le relief toscan ; d'autre part, la confusion entre l'effet dramatique et l'effet artistique ; à tout cela s'ajoute, enfin, la découverte, favorisée par les auteurs et les œuvres antiques, de la beauté formelle, harmonieuse, et plus tard l'exigence de la beauté « idéale », toutes deux étrangères à la fois à l'imitation scientifique, à la beauté artisanale ou à l'artifice ingénieux et à l'expression dramatique et au « réalisme ». Il y a, depuis ce moment, un conflit des normes et des « buts de l'art » qui traverse toute la théorie artistique de la Renaissance.

Au xvi<sup>e</sup> siècle il est acquis, pour tous les auteurs, que la peinture est par essence et par définition imitation de la nature « au moyen des lignes et des couleurs », – miroir, comme on disait depuis Alberti. Nettement conscient que la formule ne couvre pas toute la réalité,

Paleotti a l'idée d'ajouter des « accessoires » de l'imitation : la beauté (*vaghezza*), la variété des couleurs et autres « ornements »<sup>19</sup>. Lomazzo introduit l'expression des affects dans sa version de cette définition<sup>20</sup>, d'autres mettent sur le premier plan l'existence d'un *concetto* de l'artiste, à traduire en image. Généralement, on élargit le sens du terme imitation<sup>21</sup> ou on le fait entrer dans des associations imprévues ; on devait trouver tout naturels ces mots, qui nous paraissent ahurissants, de Gelli : qu'il y avait beaucoup plus d'art dans les dessins du berger Giotto que dans tous ceux que Cimabue avait jamais vus pour la raison qu'ils étaient fait d'après nature<sup>22</sup>. En fait, à mesure que l'on rapprochait la mimésis de l'expérience artistique, on la tirait insensiblement vers l'artifice. *Imiter* ne voulait pas dire, pour les esprits de cette époque, ce que le mot avait dit pour les anciens : feindre, mentir, simuler<sup>23</sup>. L'arrière-plan éthique que Platon y avait senti disparaît : imiter, c'est *créer une image*. Condivi raconte dans la dédicace de sa *Vie de Michel-Ange* que le pape lui proposa d'« imiter » le vieil artiste, ce qui signifiait ici évidemment : écrire sa vie. « Imitation » dans le sens de description historique se trouve aussi ailleurs, dès le xv<sup>e</sup> siècle, par exemple, chez Pico (*Heptaplus*). Toute image implique imitation – même étymologiquement, selon quelques auteurs, qui supposent le nom dérivé de *imitago*<sup>24</sup>. Cette importance de l'*élément intentionnel* dans la définition de l'image remonte à Augustin, qui s'en servait pour la distinguer de l'*aequalitas* (jumeaux) ou de la *similitudo* (qui comprend les symboles, les hiéroglyphes, etc.) : « *Est... imago similitudo a re ipsa, cuius imago est, expressa, ac ipsius repraesentativa*<sup>25</sup>. » L'art, qui est production d'images, est donc implicitement imitation. Sa dignité même dérive de là ; selon une variante remarquable du plaidoyer pour la « libéralité » : Gelli puise, dans le début de la *Poétique* et surtout dans le livre I de la *Rhétorique* d'Aristote, des arguments sur les raisons du plaisir que nous prenons à l'imitation, et sur son utilité, notamment pour l'instruction<sup>26</sup>. Ce dernier point ressort mieux encore dans le développement de ce thème chez Paleotti : la vertu propre de l'homme, par laquelle il apprend les choses, et se transforme en quelque sorte en elles, en les apprenant, n'est rien d'autre qu'une vertu imitatrice accompagnée d'un jugement parfait : activité naturelle à l'homme et par conséquent agréable<sup>27</sup>. On reconnaît dans cette définition l'opinion aristotélicienne sur l'intellect, qui dans la connaissance s'assimile à ce qu'il connaît ; imiter, connaître et s'assimiler à l'objet connu sont donc au fond un seul et même acte, et peindre, c'est en quelque sorte penser<sup>28</sup>.

« L'image est semblable à la chose dont elle est l'expression, et elle est aussi une représentation d'elle-même. »

Ainsi, dès les premiers essais de serrer de près la notion de mimésis, elle se dérobe, sur le plan théorique, en s'identifiant soit à l'art-artifice, soit à la connaissance. Confrontée avec les problèmes concrets, elle s'en tire encore moins bien ; on n'a jamais pu l'appliquer à une théorie cohérente de l'architecture ou des grotesques.

Les architectes s'entendaient généralement à mettre en avant la nature naturante ; c'est elle qu'ils « imitent »<sup>29</sup>. Mais il est évident que l'imitation ainsi conçue n'est plus autre chose que la *technè* d'Aristote, sinon même le métier dans le sens strict de sa définition médiévale. La comparaison de Vitruve entre l'édifice et le corps humain pouvait favoriser une interprétation plus orthodoxe de la mimésis. Elle eut, comme on sait, un très grand succès pendant la Renaissance<sup>30</sup>, mais fut développée sur un plan si nettement pythagoricien et académique qu'il serait difficile de la rattacher à l'esthétique de l'imitation autrement que par un jeu de mots ; exception faite de quelques phrases ou remarques d'inspiration naturaliste qui, au seuil du baroque, n'ont évidemment rien d'étonnant<sup>31</sup>.

Dans le cas plus général de l'œuvre qui ne représente aucune forme naturelle, comme par exemple les grotesques, la solution adoptée le plus souvent consiste à dire qu'elle imite le *conchetto* de l'artiste. L'objection évidente a été présentée par Francesco Patrizzi : que, à ce titre, il n'y a pas d'art ni de métier qui ne soit imitation<sup>32</sup>. D'où les conclusions opposées de Patrizzi (que l'idée d'arts imitatifs est fautive) et de Zuccaro (que le *disegno* étant l'imitation par excellence, tous les arts et artifices humains sont « enfants du *disegno* »). Comanini, répondant à Patrizzi, qualifie d'arts au sens étroit, c'est-à-dire essentiellement imitateurs, ceux qui n'ont d'autre but que d'imiter, qui présentent l'objet imité « *minutamente* », en le singularisant ; ils créent des images parfaites (*idoli perfettissimi*) et sont ainsi conduits à chercher l'expression « ornée »<sup>33</sup>. Cette parade est cependant bien faible : elle exclut l'architecture et les arts décoratifs du groupe de la mimésis, et elle conduit à un hédonisme pur, dont le pieux Comanini aura, dans la suite de son dialogue, bien de la peine à sortir ; elle est en outre contraire à l'idéalisme, qui ne conçoit que l'imitation de l'universel, et non celle d'un modèle particulier, aussi « orné » soit-il<sup>34</sup>.

Des réserves importantes sont imposées à la définition de l'art-mimésis par l'exigence de la beauté formelle ou de l'harmonie ; d'autres ont été dictées par les égards pour l'idéalisme. Son incapacité de rendre compte des arts non-figuratifs a exclu des beaux-arts l'architecture. La définition même de l'imitation ou de l'image contient des éléments soit artificialistes, soit idéalistes. Le déclin de

la mimésis, remarqué par les historiens moderne<sup>35</sup>, est caractéristique pour la théorie (et pour la pratique) de l'époque maniériste ; il se manifeste le plus clairement par le moyen des épithètes restrictives dont on accompagne, dans les définitions de la peinture, le mot *imitation* : imitation « de l'idée des choses », etc. Quelques-unes de ces clauses, dont l'implication artificialiste est la plus nette, peuvent être relevées :

a) Imiter *l'universel et l'idée*. C'est la solution commune du problème de l'imitation dans les arts non-représentatifs : elle a en outre l'avantage d'éviter le reproche de futilité qui s'attache à l'imitation du singulier, d'ouvrir la voie à l'idéalisme platonisant et de s'appuyer pourtant sur quelques textes célèbres d'Aristote.

b) Imiter la nature *naturante*. Nous avons vu cette conception s'imposer à la théorie de l'architecture<sup>36</sup>. Mais elle est plus générale : l'artiste doit « chercher à imiter l'art de Dieu immortel » (c'est-à-dire la création), disait par exemple Francisco de Hollanda (*Dial.*, III, p. 126) – imiter la nature « non pas dans ses formes superficielles, mais dans sa ferme obéissance aux règles que lui a données le Créateur suprême » (R. Borghini, *Riposo*, III, p. 4). Vincenzo Danti, développant une idée de Vasari dans sa définition du *disegno*, écrit que l'art doit poursuivre son but selon les mêmes ordres et moyens par lesquels la nature poursuit le sien<sup>37</sup>. Pour Lomazzo, très léonardesque sur ce point, l'imitation de la nature par l'art a pour origine la remarque que toute chose, selon sa qualité, manifeste tout ce que l'on peut vouloir en connaître ; et le but de l'art est d'égaliser la nature par l'*ingegno* (*Idea*, p. 19 et suiv.). Zuccaro affirme à son tour que le *disegno interno artificiale* et l'art en général procèdent, en produisant les choses, selon le même mode que la Nature, – de sorte que reproduire la figure d'un animal n'est pas proprement l'imiter (Zuccaro doit avoir ici dans l'esprit l'équation imiter-simuler-feindre), mais plutôt le *pourtraire* (*ritrarre*) et le sculpter (Zuccaro, *L'Idea*, 1748, p. 27-28). Ces points de vue permettent de comprendre pourquoi les définitions des arts imitateurs, et particulièrement du *disegno*, insistent si souvent, et en apparence hors de propos, sur la régularité de la nature dans ses productions : c'est sur elle que s'appuie la régularité de l'art et c'est elle qui permet à la fiction d'être viable.

c) L'imitation rationnelle. Il est évident que l'homme n'a, pour rejoindre et imiter la nature *naturante*, que l'organe de l'intellect. L'art n'est donc pas imitateur tout court, mais, selon l'expression de Gauricus, *sapientissima imitatrix*<sup>38</sup>, – et l'auteur ne manque pas de relier cette sagesse mimétique à celle des poètes et finalement à cette symétrie sans laquelle rien de ce qui est dit ou fait ne peut

« dessin artificiel  
interne »

« imitateur très  
savant »

subsister. On rejoint ici, à travers Philostrate (« qui méprise l'art, méprise la Vérité »), une conception du *De Musica* augustinien. L'imitation est décidément *cosa mentale*, même chez le Vénitien Biondo, le moins intellectuel et le moins connaisseur des trattatistes : l'art de peindre est donc la *raggione* (*logos* !) de la figure peinte, ou bien il est la figure peinte avec la *raggione* qui lui convient, avec en plus la matière (la couleur ?)<sup>39</sup>. Il n'est pas étonnant, alors, de rencontrer une intellectualisation bien plus poussée chez l'allégoriste Ripa (*Iconologia*, II, p. 155, s.v. *Pittura* : la peinture doit imiter, mais de façon que les sens parlent à l'esprit, que l'on arrive à « comprendre avec les sens ») ou chez le maniériste michelangelesque Danti : toutes les puissances de l'intellect travaillent dans l'imitation, avançant sur les voies les plus parfaites et les plus nobles de la philosophie, c'est-à-dire la spéculation et la considération des causes. Sans l'imitation, qui est la partie intellectuelle et philosophique de l'acte de peindre (*ritrarre*), ce dernier ne vaut rien<sup>40</sup>.

d) l'imitation *artificieuse*. L'épithète *artificiosa* est très souvent accolée à l'imitation, dès le *Della pittura* d'Alberti. Elle fait partie de la définition de l'art chez Raffaello Borghini (*Il Riposo*, I, p. 37), chez Zuccaro (*L'Idea*, p. 94 et suiv.) et d'autres, au même titre que le *sapientissima* de Gauricus. Et ce n'est pas une formule vide. La peinture est supérieure à la sculpture parce qu'elle est plus artificielle, parce qu'elle imite « par le moyen d'inventions » (Lomazzo, *Idea*, p. 29) ; et, selon la généralisation de Galilée, « plus les moyens de l'imitation sont éloignés de la chose que l'on imite, plus l'imitation est merveilleuse »<sup>41</sup>. L'imitation n'est donc art, en somme, que lorsqu'elle est artificieuse – c'est la tautologie à laquelle, de réserve en réserve, on a acculé la définition aristotélicienne, en lui enlevant tout son sens et toute sa portée.

On arrive à des conclusions analogues si, au lieu de considérer l'idée de mimésis en soi, on analyse un dicton qui constitue la transition entre le naturalisme et l'idéalisme : l'art « rivalise avec la nature » ou « surpasse la nature ». À ne le prendre qu'en lui-même, ce *conchetto* est une simple exagération rhétorique de la doctrine de l'imitation. C'est ainsi, d'ailleurs, qu'il fut entendu le plus souvent par les anciens : Pline<sup>42</sup>, Callistrate (*Les Statues*, IV), les poètes de l'Anthologie, avec leur confusion affectée entre l'art et la nature : n'éveillez pas Ariane, etc. C'est ainsi que l'entend parfois Léonard, souvent ses contemporains<sup>43</sup>. Mais l'idée d'une concurrence comprend forcément un déplacement de l'accent : c'est à la nature *naturante* seule que peut s'adresser le défi de l'artiste. Défi vain, comme bien entendu : Jean de Meung, déjà, trouvait occasion à le

rappeler. Et c'est justement à Jean de Meung que fait penser le discours de la Nature à l'Art chez Doni (*Disegno*, p. 6) : « Tu es mon ennemi, tu veux me dépasser en m'imitant, etc. » Donatello ne s'est-il pas pris pour la Nature lorsqu'il invectivait son Zuccone pour le faire parler ? Zuccaro, lui aussi, convient que l'art ne peut surpasser la nature, car le *disegno interno* humain est inférieur à celui de Dieu (*L'Idea*, p. 28 et suiv.) ; mais sa fonction est bien de rivaliser avec la nature en imitant l'art de Dieu et en « nous faisant voir de nouveaux Paradis sur Terre » (p. 18).

Mais tout cela ne [put] empêcher que la locution « surpasser la nature » devint un lieu commun de la littérature de l'art ; elle fournit de nombreux *concetti* aux poètes et aux épigrammatistes<sup>44</sup> ; mais, comme pour le thème de la concurrence avec la nature, les acceptions et les significations possibles sont nombreuses.

La première reste dans le cadre de la doctrine naïve du naturalisme et prend alors la forme d'un hyperbole plutôt voisine du non-sens ; on la rencontre déjà chez Martial (*Epigrammata*, I, 110) :

« *Picta Publius exprimit tabella  
In qua tam similem videbis Issam  
Ut sit tam similis sibi nec Issa.* »

« Publius en reproduit [l'image] sur un tableau où tu verras une Issa si ressemblante que même Issa ne se ressemble pas autant elle-même. »

Cette figure de l'art « plus vrai que le vrai » eut un certain succès. Ugolino Verino la reprit<sup>45</sup>, et on la trouve encore chez Comanini, dans une *canzone* à l'honneur de Figino<sup>46</sup>. « Plus vivant que le vivant », dit Nicolò Crasso dans un sonnet à Paul Véronèse<sup>47</sup> et, dans *L'Italia liberata dai Goti* de Trissino, une Sibylle, apparemment esthète, au sujet des œuvres de Léonard, Michel-Ange, Titien, Giorgione, Raphaël et Pordenone<sup>48</sup>. Dans *La Talanta* de L'Arétin (1542), on parle du *Jugement dernier* de Michel-Ange en se demandant « lesquelles sont plus vivantes, des personnes qui admirent les figures ou des figures qui sont admirées par les personnes<sup>49</sup> », et Bocchi relate qu'un connaisseur (« *uomo della pittura molto intendente* »), voyant un bedeau s'affairer devant un retable d'autel peint par Andrea del Sarto, déclara que les figures peintes avaient « plus de relief » que l'homme<sup>50</sup>.

« homme particulièrement connaisseur de la peinture »

Toujours dans le domaine du *concetto* hyperbolique, mais cette fois non sans l'ombre d'une signification, est la variante : la Nature imite l'Art. Elle aussi est ancienne ; Bellori, dans le célèbre discours préliminaire de ses *Vite*, cite plusieurs passages d'Ovide et de modernes qui le suivent (L'Arioste, le Tasse<sup>51</sup>, Marino). C'est évidemment dans les hommages que cette idée trouve sa place :

« *Natura Artis erat ; sed postquam Persea fudit  
Cellinus, Naturae Ars erit archetypus*<sup>52</sup>. »

ou bien

« *or tante lodi oprando ha più natura.  
Quant'essa imita più Perin del Vaga*<sup>53</sup>. »

Et pour Nicolò Crasso, dans le sonnet cité, Nature et Art ensemble suivent le modèle que leur offre Paul Véronèse. Shakespeare, dans *Venus and Adonis*, Fénelon, dans sa description de la vallée de Tempé dans *Télémaque*, et enfin Wilde, par le mot célèbre sur la nature qui imite « depuis quelque temps » les toiles de Whistler, prolongent cette lignée. Mais elle a, chemin faisant, subi une transformation d'importance ; car pour les auteurs de la Renaissance il y avait encore, sous-entendue, la pensée que l'art est plus près que la nature du beau idéal qu'ils imitent tous les deux.

Plus profondes sont les racines de la troisième version du *conchetto* que l'art surpasse la nature, celle qu'exprime par exemple la devise du Titien : *natura potentior ars*, avec une ourse léchant son petit<sup>54</sup>. La nature ne produit que l'informe ; l'art, *comme tel*, lui est supérieur parce qu'il organise. En ce sens, le meilleur commentateur de cette devise est dans le *Disegno* de Doni : l'éloge de la sculpture qui, partant de ce que « *l'alpestrissima natura* » a produit de plus informe, la pierre ou la glaise, obtient la plus parfaite des figurations<sup>55</sup>. Vasari dit carrément qu'il faut peindre femmes et enfants avec une certaine grâce, pour qu'ils soient moins grossiers que la réalité (« *che non siano goffe come le naturali, ma artefciate dal disegno e dal giudizio* »<sup>56</sup>). Et Lomazzo abonde dans ce sens : c'est grâce aux règles, à l'art et à la science, que l'on arrive à accumuler dans une œuvre plus de beauté et d'excellence que la nature dans les siennes, et à s'approcher de l'Idée divine<sup>57</sup>. Les œuvres de Léonard, dit-il, sont pour les yeux des connaisseurs bien plus précieux que la nature ; et l'homme, en un mot, est une merveille plus grande que le monde<sup>58</sup>.

En des termes qui rappellent curieusement à la fois le néoplatonisme florentin et la philosophie baroque de l'homme, Scaliger a expliqué pourquoi l'art ne peut se contenter d'imiter le réel : « *Illud huiusce rei caput est. Mentem nostram esse natura sua infinitam. Quamobrem et quod ad potentiam attinet, aliena appetere : et quod spectat ad intellectionem, etiam a falsis ac monstrorum picturis capere*

« La nature relevait de l'Art ; mais après que Cellini a fondu [la statue de] Persée, l'Art sera un archétype de la Nature. »

« désormais, la nature ne reçoit plus autant de louanges en œuvrant. / À tel point qu'elle imite plutôt Perin del Vaga »

«Voilà quel est le principal objet de cette chose. De par sa nature, notre esprit est infini. C'est pourquoi, avec ce qu'il a la faculté de retenir, il en atteint d'autres.

Et ce qu'il observe, même si cela passe par des images fausses ou monstrueuses, il en retire du plaisir intellectuel. [...] Donc le savant fait aussi l'éloge de la perfection de la peinture ; même si l'image est inventée, il n'en a cure. Il préfère une image belle à une image ressemblant à la nature - car l'art en cela est supérieur à la nature. »

*voluptatem... Ergo picturae quoque laudat sapiens perfectionem : tametsi fictam esse, haud ignorat. Mavultque pulchram imaginem, quam naturali similem designatae. Naturam enim in eo superat ars*<sup>59</sup>. »

La limite entre le courant aristotélien médiéval (l'art caractérisé par l'artifice, la méthode, la règle, le savoir) et le courant platonisant (l'art comme reproduction de l'Idée en Dieu) est, comme on voit, assez claire dans le cadre des interprétations diverses de la « supériorité » de l'art sur la nature ; seul Lomazzo, dans le passage cité plus haut, paraît les confondre. Il n'a pas tort, d'ailleurs, du moins en ce sens que ces deux conceptions ont en commun la négation du naturalisme pur et « fidèle », tel que le conçoit la première des variantes en discussion, la formule « plus vrai que le vrai ». Naturalisme, idéalisme et artificialisme, pourrait-on dire en gros, sont aux prises dans l'interprétation de la sentence, acceptée par tous les trois, que l'art surpasse la nature. Mais c'est le premier courant, en somme, qui s'en tire le moins bien.

### 3. ARTIFICE ET BEAUTÉ

Proportion, beauté, harmonie, symétrie, convenance sont, pour les hommes du xvi<sup>e</sup> siècle, des exigences qui résultent tout naturellement de l'émancipation des « beaux-arts »<sup>60</sup> : elles traduisent la nécessité idéale qui remplace les nécessités techniques dès qu'on a compris que ces arts ne sont pas des métiers, ou plus exactement qu'ils sont des métiers d'une autre espèce. Un grand nombre d'interprétations reste possible quant à l'ordre de ces normes et à leur signification précise ; il peut s'agir de rapports quantitatifs, de qualités simples, d'un accord résultant d'adaptations réciproques des parties, de la résolution d'un désaccord, de l'unification du divers. Mais il y a, pratiquement dans tous ces cas, – dont l'étude compréhensive et détaillée, qui reste à faire, ajouterait un chapitre instructif à ce que nous savons sur l'esthétique de la Renaissance –, un concours de deux éléments diversement dosés et pas très bien distingués : la conception artificialiste et la conception organiciste de la beauté. Dans le pythagorisme, sous plusieurs de ses aspects, et dans l'idée de proportions « canoniques » du corps humain (ainsi que dans le rêve d'une architecture idéale « déduite », comme l'a voulu faire Vincenzo Danti, de ce canon), la racine naturelle et la méthode artificielle d'application des « mesures »-normes sont en réalité inséparables<sup>61</sup>.

On a un excellent exemple de ces croisements de conceptions dans Barbaro. Il débute par une définition résolument qualitative

de la proportion : « *convenientia, quaelibet, et rerum similitudo*<sup>62</sup> », qu'il applique, plus résolument même que Léonard, aux goûts, odeurs, aux mixtures des médecins. « Les temps, les distances, les mouvements, les forces, ce qui appartient à l'art, les mots, la nature, la science, tout ce qui est en somme humain ou divin » est soumis à « nombre, mesure, et poids » (*Sag.*, II, 12), et possède ainsi une *ratio* qui est sa proportion. (L'énumération des exemples fait songer que Barbaro n'est pas loin d'identifier sa *proportio* à ce que nous appelons rythme. Il rejoindrait ainsi le point de vue de saint Augustin dans son *De Musica*). De même que les modes musicaux, les proportions en général sont expressives. Elles proviennent, dans l'art, de l'*habitus* de l'artiste, comme elles proviennent, dans la nature, du *naturae instinctus* ; il suit de là qu'elles dérivent de la forme et non de la matière, ou plutôt qu'elles lui appartiennent (p. 21)<sup>63</sup>.

Il y a rarement eu, au XVI<sup>e</sup> siècle, une expression aussi nette d'un organicisme fondée sur la structure du cosmos : la « proportion » est l'intime raison d'être et d'agir des créatures, elle est du domaine de la « forme » au sens aristotélicien du mot. Et cependant, la réduction en *habitus mentis* de l'artiste est parallèle à la réduction au plan de la Création : dans le commentaire de Vitruve I, 2 sur les qualités esthétiques de l'œuvre architecturale, – *ordinatio, symmetria*, etc. désignées comme aspects de la beauté ou *forma*<sup>64</sup> –, il est toujours précisé qu'elles ont leur racine dans l'esprit de l'architecte ; et les qualités générales de l'édifice (*firmitas, utilitas, venustas*, – p. 25, *ad Vitruv.*, I, 3) se déduisent respectivement de la puissance (*potestas*), de la volonté morale (*probitas*) et de l'intelligence de l'artiste : « *hinc illud posse, velle et scire oportet eum, qui aliquid facturus est* ». Il y a, soit dit en passant, dans ce rapport entre la grâce (*venustas*, bien distinguée de *pulchritudo*) avec l'intellect, une nuance néoplatonicienne qui complète l'éclectisme esthétique de Barbaro.

Le point de départ de sa synthèse avait été un souci de rationalité : la proportion des choses est leur *ratio*, correspondante au plan divin ; et dans l'architecture, de même, tout élément non justifiable rationnellement devait être banni<sup>65</sup>. Scamozzi, qui insiste plutôt sur l'élément moins rigoureux, en principe, de la *convenance*, arrive exactement au même résultat, à un éclectisme où l'organicité se confond avec l'artificialisme :

« L'édifice n'est rien que la construction d'un corps artificiel ; mais de forme excellente, sans manquer de rien de ce qui fait un corps parfait, et qui contient, dans son genre, tout ce qu'on en exige, et présente un aspect agréable à notre vue : d'où résulte

« une convenance en quelque sorte, et une similitude des choses »

« celui qui s'apprête à construire un édifice doit être doté de puissance [de faire], de volonté et de savoir »

la beauté, qui sera cette grâce ou vénusté que nous considérons souvent avec admiration : qui n'est autre qu'une excellente disposition des parties convenantes à l'ensemble de la forme, et qui est produite particulièrement dans les surfaces et volumes de l'Architecture par la proportion des modules, et par la correspondance des mesures, que l'édifice soit du style grave, ou gracieux, ou mixte [...], pour que l'on y connaisse l'artifice des maîtres (ouvriers), la magnificence du propriétaire, et l'excellent esprit de l'Architecte : de sorte que l'édifice satisfasse l'œil des personnes de goût, et connaisseurs, et puisse répondre au but pour lequel il avait été fait, et à l'usage du pays et à la qualité des personnes suivant l'usage du pays<sup>66</sup>. »

Cette page est plus riche et moins verbeuse qu'elle ne paraît. Scamozzi distingue clairement l'organicité (rien ne doit manquer de ce qui convient à un corps parfait) de la rationalité (l'édifice doit contenir tout ce qu'on lui demande) et limite la beauté à l'aspect visible (*specie grata*), – plus exactement à l'harmonie des proportions : l'existence d'un module, – principe d'unité traditionnellement requis dans ce contexte –, et correspondance des mesures. Cette harmonie définit la « *maniera* » ou style de l'édifice, divise selon un schéma tripartite qui vient évidemment de la rhétorique ; et l'idée d'attribuer ainsi à des rapports de longueurs une valeur presque expressive n'a rien d'insolite, d'autant plus qu'on avait l'exemple analogue, familier tout pythagoricien, des modes musicaux. Le fait que la grâce (*leggiadria, venustà*) est ici assimilée à la beauté formelle a la signification symptomatique très précise d'un refus de l'esthétique néoplatonicienne, qui assimile, inversement, la beauté à la grâce (et qui, par conséquent, remplace la « correspondance des parties », etc. par la lumière). Ni la mention finale des *intendenti*, ni l'exigence du *decoro* (l'égard à la « qualité des personnes » et à « l'usage du pays ») ne sont fortuites dans ce texte, expression parfaite du classicisme de cette époque –, parallèle, dirait-on, aux *Poétiques* des aristotéliens contemporains.

« ayant pris autant  
que possible  
exemple sur la  
Nature, parmi les  
causes secondes qui  
procèdent de Dieu,  
vraie maîtresse, et  
ordinatrice de  
toutes les choses  
ici-bas ; et après  
avoir cherché à  
imiter les choses les  
plus rares et  
excellentes... »

On trouve facilement, pour tous les traits réunis dans ce passage, des parallèles et des confirmations dans d'autres parties du traité de Scamozzi. Le plus intéressant concerne la rationalité (*proemio* du livre VI, fol. limin.) : personne, dit l'auteur, n'a encore traité des ordres sans arbitraire, et sans suivre ses goûts personnels. J'ai utilisé tous les prédécesseurs, mais je suis allé plus loin qu'eux, « *havendo preso per quanto è possibile essemplio dalla Natura, tra le seconde cause, che procedono da Iddio, vera maestra, et ordinatrice di tutte*

*le cose quà giù ; e dopoi cercato d'imitare quelle più rare, et eccellenti... »*, soit chez les auteurs, soit dans les vestiges antiques. En cas de conflit d'autorités, je n'ai pas compté le nombre des partisans de chaque solution, mais j'ai examiné leurs raisons. La démarche toute « philosophique » de Scamozzi, qui commence par se demander s'il faut qu'il y ait plusieurs ordres, et combien, est assez significative.

Une conception plus nettement organiciste, où l'idée d'*artefactum* n'est plus que sous-entendue, se rencontre lorsque la conception du beau s'appuie essentiellement sur l'idée de finalité. On peut reconstruire cette démarche chez deux auteurs qui forment pendant, Scaliger et Vincenzo Danti.

Scaliger<sup>67</sup> est, en un sens, platonisant. *Proportio* s'identifie, chez lui, à l'harmonie, – une harmonie résolument qualitative (« *Praeterea non est verum : ulla in proportione inesse aequalitatum* ») conçue comme diversité accordée. Cette harmonie se rencontre indifféremment dans les impressions de tous les sens et dans le domaine de toutes les catégories aristotéliennes (« *Est enim affectus transvolans per omnia praedicamenta* »). S'il ne faut pas réduire la beauté, qui est une qualité, à la *symmetria*, qui est une relation, cela ne veut pas dire que la « symétrie » soit spatiale ou immédiatement accessible aux sens : l'œil, et même l'intellect, ignorent le mélange qui rend belle une couleur. Cet accent mis sur le caractère de qualité occulte ou plutôt de super-qualité qui appartient à la beauté et à l'harmonie est, bien qu'il apparaisse aussi chez Barbaro, assez typiquement néoplatonicien ; Pic de la Mirandole avait insisté sur ce point, et Léonard l'avait souligné. C'est de Platon, évidemment, que vient l'idée de *discordia* vaincue à la base de toute harmonie. Scaliger en tire une conception relativiste assez curieuse : la sympathie des amants du beau, dit-il, ne va pas forcément vers le Bien, mais vers ce qui les satisfait d'une manière plus immédiate : le pain est beau pour l'affamé. Et de toute « union » réalisée par l'attraction du beau résulte une perfection relative (« *perfectio ad suum finem* »), préfiguration et variante mineure de la béatitude trouvée dans la contemplation du *pulcherrimum*. Beauté (relative) et finalité se trouvent donc liées du moins dans le domaine empirique.

Vincenzo Danti, dont le point de départ est aristotélien, comme celui de Scaliger, en l'occurrence, platonicien, n'a fait que recomposer un peu autrement les mêmes éléments : la « proportion », ou perfection d'un composé, repose sur l'« ordre », c'est-à-dire sur l'harmonie des parties dans leur rapports entre elles et avec le tout. Mais l'harmonie suppose la dissonance (*disordine*) qui rend l'accord possible. Il n'y a pas de beauté sans les « mixtes » : Par ailleurs, l'harmonie

« En outre, il n'est pas exact que toute proportion comprenne un nombre égal »

« Il y a en effet une disposition traversant toutes les catégories »

« perfection qui tend vers sa propre fin »

« La proportion n'est rien d'autre que la perfection d'un composé de choses dans la disposition [qui convient] pour réaliser sa fin. »

ne doit pas être conçue comme un ensemble statique, (on est loin de l'« instant » de Léonard), mais comme finalité. Le *pulchrum* de Danti est l'*aptum* d'Augustin : « *La proporzione non è altro che la perfezione d'un composto di cose nell'attezza, [...] per conseguire il suo fine.* » Les rapports de longueur des parties du corps humain ou chevalin sont variables avec le mouvement, et c'est le mouvement seul, ou l'aptitude au mouvement, qui crée la beauté. Les parties les plus belles sont celles qui conviennent le mieux à leur usage<sup>68</sup>.

Pour Scaliger comme pour Danti, la beauté est donc *harmonie* d'ordre *qualificatif*, supposant une « *asymmetria* » ou un « *désordre* » à effacer, et consistant essentiellement en une *finalité* par laquelle le réel tend à approcher de sa perfection propre<sup>69</sup>. Et ce point conduit à constater une nouvelle brèche battue par l'idée d'harmonie dans l'édifice de la doctrine formaliste classique : la beauté n'est plus une et absolue, mais relative à la finalité particulière, à l'« idée » propre, si l'on veut, de chaque être ou de chaque ensemble. On peut aller très loin dans l'établissement des lois différenciées selon les cas et les types ; mais il faut ou bien renoncer complètement à l'idée d'une beauté formelle absolue, ou bien la pousser, comme Scaliger dans son esthétique du beau, comme Lomazzo, après Dürer, dans ses canons de proportion des corps humains, comme les architectes à la recherche du « sixième ordre » parfait, et comme les théoriciens et les artistes de l'éclectisme vers la fin du siècle, dans le domaine des chimères ou des Idées ou du surnaturel.

Deux séries d'idées diamétralement opposées par leur origine, convergent ainsi vers le relativisme : beauté comme proportionnalité des parties – organicité – rationalité – fonctionnalisme (Danti), et : beauté comme harmonie qualitative – désaccord résolu – besoin comblé – finalité (Scaliger). Ce n'est pas que l'enchaînement réponde, dans les deux cas, à une évolution chronologique ; et Danti n'a même pas, à ma connaissance, tiré expressément les conséquences relativistes de sa conception. Mais lorsque, vers la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, l'idée d'une beauté unique, absolue, formelle et normative, défaite sur tous les fronts sauf chez les académiciens intransigeants, cède la place à l'individualisme et au vitalisme baroques, les racines logiques de cette transformation peuvent être découvertes à la fois chez les platoniciens purs et chez les formalistes plus ou moins nourris d'Aristote. Mais il va falloir, pour cela, que tout ce qui reste d'artificialisme dans cette conception esthétique en soit écarté.

## 4. L'ARTIFICE ET L'IDÉALISME ESTHÉTIQUE

On peut définir le courant idéaliste dans l'esthétique de la Renaissance comme la conviction que l'art n'imité pas la réalité telle qu'elle est, mais « telle qu'elle devrait être », – l'archétype dont on a l'image dans l'imagination et dont on trouve les traces dans ce qu'il y a de plus beau parmi les beautés naturelles. Il est tantôt l'universel figuré, tantôt le modèle idéal de la chose dans l'esprit de Dieu, tantôt simplement une création intérieure de l'artiste, auquel les sensations ne servent plus que de prétexte. Dans tous ces cas, on serait tenté de rattacher l'idéalisme à la doctrine de la mimésis : il s'agit toujours d'imitation, bien que le modèle ne soit plus réel. D'autre part, cette « idée » que l'on imite, et à la réalisation de laquelle dans l'imagination de l'artiste les sensations n'ont contribué que comme causes occasionnelles (Zuccaro), est bien le « concept intérieur » qui précède l'exécution, selon la conception aristotélicienne classique. L'idéalisme ne serait donc qu'un prolongement légitime de l'aristotélisme, de la *Physique* et *Métaphysique* d'une part, de la *Poétique* de l'autre. Mais il reste qu'il s'y greffait, sur la définition orthodoxe de la *technè*, un tel nombre d'éléments platoniciens et néoplatoniciens qu'il serait abusif de parler encore de péripatétisme, bien qu'il importe de retenir que ce que les doctrines de l'art appellent, au XVI<sup>e</sup> siècle, *idea* n'est souvent que l'universel d'Aristote ou même tout simplement l'image intérieure.

Parmi les éléments plus ou moins néoplatoniciens nouvellement admis dans la doctrine d'Aristote, le plus connu est l'idée de symbole. Il est facile de « prouver », avec des définitions convenablement choisies, que l'art envisagé comme expression d'un *concetto* n'est autre chose qu'une espèce du genre symbole, – le revêtement sensible ou la forme « intuible » d'une idée. Cette proposition fait indéniablement une certaine violence à la thèse aristotélicienne sur l'art et même à la conception néoplatonicienne du symbole ; elle fut néanmoins acceptée, expressément ou non, par tout le monde, car elle convenait à merveille à l'art littérisé de l'époque avec sa fureur de l'« invention » ; mais elle eut surtout le mérite inestimable de permettre enfin à l'esthétique implicite du néoplatonisme de s'ancrer solidement dans une théorie de l'art. Ce n'est pas que l'académie de Careggi n'eut connu et parfois judicieusement utilisé l'idée aristotélicienne d'un concept spirituel, cause formelle et finale de l'œuvre d'art qui le réalise. Mais personne ne semble y avoir vu le point de départ possible d'une théorie néoplatonicienne de l'art comme langage symbolique, analogue par là à l'œuvre divine de la Création.

Toute l'esthétique cosmique de Ficin, et toute sa conception de l'intellect humain participant au Verbe, auraient pu trouver ici l'aboutissement vers lequel elles tendaient. Et la thèse bien connue par tout l'humanisme depuis Mussato, Pétrarque et Boccace, que la poésie est une théologie métaphorique, et la théologie elle-même une sorte de poésie ou le commentaire d'un poème, n'avait qu'à être, dès lors, étendue à l'art en général.

Ce pas fut empêché, sans doute, par un scrupule de philosophe : l'art dont parlait Aristote était celui de tout artisan, tout au plus celui de l'architecte. Impossible, donc, de l'interpréter dans un sens élevé, à moins de transformer en sages et initiés, à côté des peintres et sculpteurs, les cordonniers et les tisserands. Nicolas de Cues n'avait pas hésité, dans son *De sapiente*, de dire que l'ouvrier qui façonne une cuiller en bois s'élève à l'Idée platonicienne de la cuiller ; mais il n'avait pas dit, et Ficin était encore bien moins disposé à le dire, que l'ouvrier exprimait symboliquement cette Idée. Un second obstacle, et plus important sans doute, était le manque d'intérêt des néoplatoniciens pour le mécanisme psychologique de la création artistique : on considérait d'une part l'aspect objectif, – le symbole réalisé –, d'autre part la source subjective, l'inspiration, le tempérament, la personnalité de l'artiste (ce sont les deux points sur lesquels avait insisté Platon) ; mais on se coupait les ponts qui les auraient reliés, du moins sur le plan empirique, et on rendait impossible ce qui sera, au XVI<sup>e</sup> siècle et plus tard, la théorie de l'*ingegno*. C'est qu'on n'osait pas, en somme, s'affranchir du préjugé de Platon contre toute mimésis et contre toute beauté artificielle sensible.

À l'époque maniériste, ces empêchements ont disparu ; la *pratica*, dédaignée des ficiniens, avait reconquis partout une place d'honneur : les « beaux-arts » avaient redécouvert leur affinité avec les métiers, mais pour s'en vanter ; le courant artificialiste dans le goût artistique de l'époque renforçait cette tendance. Il était donc loisible d'accorder aux arts par excellence – aux arts du dessin – une dignité qui résultait de l'interprétation platonisante du mécanisme de la production.

Presque toutes les définitions du *disegno* rencontrées dans les traités de l'époque maniériste s'accordent à mettre en avant l'idée d'*expression* ou, plus significativement encore, celle d'actualisation, *dichiarazione* ou *dimostrazione* du concept : c'est lui-même qui s'est incarné en devenant visible<sup>70</sup>. Ainsi l'activité de l'artiste s'identifiait complètement, dans son essence, à celle du créateur de symboles, et il était permis ou même nécessaire, en premier lieu, de chercher dans l'œuvre l'« invention » ou le *concetto* exprimé, – qu'il s'agisse

d'un programme littéraire ou seulement de cet universel qui doit transparaître dans chaque figure bien dessinée. Artistes et théoriciens étaient fermement convaincus qu'il était possible de rendre « ce qui devrait être » et même « ce que la nature aurait voulu faire », en essayant de se conformer à l'Idée platonicienne. Des apologistes écrivaient sans crainte que l'artiste « divin » a vu les Intelligibles et qu'il sait les représenter.

Il est évident que ces constructions, bien qu'appuyées toujours sur l'aristotélisme, ont largement dépassé la conception artificialiste et sont, en fait, incompatibles avec elle. Dans le domaine de la théorie pure, si le *concetto* est un universel ou une Idée, et le dessin son « expression » directe, l'art ne peut plus être, comme le demandait Aristote, une forme accidentelle<sup>71</sup>. (Il est d'ailleurs significatif que le platonisme se sert, pour illustrer sa conception de l'art, du *disegno*, où l'activité fabricatrice et façonnante est le moins manifeste. La couleur elle-même est déjà antipathique aux « idéalistes »). Sur le plan plus concret des critères critiques, il est évident que les exigences d'un péripatéticien pur, qui considère avant tout l'artifice, doivent être bien différentes de celles du platonisant, à la recherche de l'idée traduite.

Mais le point principal est ceci : transformant l'activité de l'artiste, qui était à l'origine une *fabrication* d'objets conformes à leur idée, en *expression* d'un *concetto*, le platonisme tend à enlever à la production technique son caractère extérieur et « violent » ; l'art, chez les idéalistes, « coule de source ». Il y a, à l'arrière-plan, la conception plotinienne de la *praxis* comme sous-produit de la contemplation et, au sommet, comme simple revers ou autre aspect de la contemplation. Sans aller aussi loin, on *intériorise* l'art : de même que la *maniera*, procédé technique, finit par s'identifier à la personnalité du créateur, et que le *disegno*, élément de l'œuvre, devient une qualité de l'artiste (« *aver disegno* », « *fatto con disegno* »), l'exécution, travail manuel et indifférent, devient expression, c'est-à-dire auto-réalisation, ou peu s'en faut, de l'idée conçue. L'idéalisme platonisant, appuyé sur l'aristotélisme artificialiste, prépare ainsi la voie au naturalisme baroque ; Giordano Bruno, à lui seul, suffirait presque pour illustrer les phases de ce passage.

Il apparaît donc, à la fin, que l'idéalisme est bien la seule force irréductiblement opposée à l'esthétique de l'artifice. Il se traduit, sur le plan social, par la prétention de libéralité, sur le plan du goût par la peinture symbolique ou à programme, par le classicisme de la beauté idéale et par l'idolâtrie du *disegno* ; sur le plan de l'esthétique théorique, par la doctrine de l'art-discours (ou écriture) et

« avoir [le sens] du dessin », « fait avec dessin »

par le platonisme. Ces éléments forment un tout auquel l'esthétique de l'artifice oppose, sur chaque point, une conception et une réalité contraires, bien qu'une théorie hybride les réunisse, formellement, pendant quelque temps encore.

##### 5. LE CONTENU POSITIF DE L'ESTHÉTIQUE ARTIFICIALISTE

« Il est clair pour  
tout le monde [...] qu'une chose est la beauté procédant de l'artifice, et une autre celle qui n'est relative qu'au sujet. »

« *È cosa chiara ad ogni uomo [...] che altro è la Bellezza dall'artifizio procedente, e altro quella che solamente al soggetto ha riguardo.* »  
Bocchi, *Donatello*, p. 348.

Il n'y a pas eu, au XVI<sup>e</sup> siècle, de théorie de l'art consécutive basée sur la valeur esthétique de l'artifice seul ; malgré quelques affirmations d'apparence tranchante, comme cette phrase du *Minturno* du Tasse, que Dieu n'est pas beau parce qu'il n'a pas été « fait » (le contexte suggère aussitôt la solution, pseudo-dionysienne : Dieu est au-delà du beau), la plupart des auteurs, et le Tasse lui-même, semble s'arrêter à un compromis éclectique : il y a une beauté naturelle, une autre artificielle, une troisième qui est la grâce, etc. La distinction première, entre la beauté du sujet et celle de l'imitation, est unanimement reconnue ; on trouve un tableau plus complexe chez Paleotti, par exemple, lorsqu'il établit quatre qualités de l'artiste : la connaissance de toutes les sciences requises (dont la liste est théoriquement bien longue), le goût qui choisit partout ce qu'il y a de plus beau dans la nature, la maîtrise technique et la volonté d'être utile en délectant ; car à ces qualités répondent quatre critères, – vérité, beauté, artifice, utilité –, et même quatre publics : les érudits, le vulgaire, les collègues, les « personnes avancées dans la contemplation » ou gens d'Église<sup>72</sup>. D'autres, comme Scamozzi, masquent l'artificialisme par une doctrine différente, – dans son cas, idéaliste : les formes de l'architecture ne sont ni naturelles ni artificielles, mais d'un troisième genre supérieur à la nature et à l'art ; l'homme, maître de la Création, doit, avec son âme d'origine divine, manier les formes les plus excellentes possibles, et c'est à l'architecte qu'incombe cette tâche ; son œuvre sera telle, que rien de meilleur ne puisse exister<sup>73</sup>.

L'artificialisme prouve son caractère de vraie esthétique, qui dépasse les limites d'une doctrine de l'art réductible à quelques traditions ou influences fortuites, par le fait qu'il s'étend aussi à la

considération des beautés naturelles. Le *concetto* que la Nature imite l'art a laissé deviner l'existence d'une telle conception<sup>74</sup> ; l'idée de *Deus artifex* implique une tendance analogue, celle de juger des beautés naturelles par le prisme de la perfection artisanale. Mais il y a, au XVI<sup>e</sup> siècle, des témoignages plus directs.

À l'état pur, la doctrine artificialiste dans la contemplation de la nature conduit à dire que l'on ne peut connaître la beauté des choses naturelles que si on pratique la peinture ou au moins le dessin. Lomazzo est très convaincu de cette vérité<sup>75</sup> : qui ne possède pas cet art, ne connaîtra jamais parfaitement « *per le sue cause* » la vraie « beauté » d'un cheval ou d'une femme. Or ne pas savoir distinguer le beau du difforme, c'est être semblable aux animaux sans raison qui regardent tout d'un même œil. Une fois du moins, et bien avant Lomazzo, son postulat a été vérifié : la célèbre épître de L'Arétin à Titien avec la description d'un soir sur le Canal Grande (mai 1544) est tenue presque entièrement en termes de peinture<sup>76</sup>, – mais sans qu'on puisse parler, à vrai dire, d'une conception artificialiste, car si L'Arétin est plus sensible à la beauté du paysage en se l'imaginant comme une toile de Titien, c'est que Titien lui a appris, précisément, à découvrir la beauté naturelle. Tout au plus peut-on souligner le rôle de l'astuce « démonstrative » : la Nature a fait presque exprès de ramasser les nuages en tel endroit, pour produire tel effet, pour relever ou pour cacher ce qu'il fallait. Mais ce qu'il fallait était *naturellement* beau. Or les michelangélesques, qui font ressortir tous les muscles et peignent leurs figures dans des positions compliquées et invraisemblables, rien que pour « *mostrar l'arte* », savent bien que l'« art » qu'ils manifestent n'a rien de plaisant pour l'œil : la beauté qu'ils poursuivent est en quelque sorte conceptualiste (il leur faut « *mostrar* », démontrer), mais absolument étrangère à celle de l'universel aristotélicien et de l'Idée platonicienne, sans parler de l'agrément visuel pur. Il n'y a de beau, dans ce qu'ils font, que l'« art » qu'ils y emploient. La plus belle lumière, dit Armenini<sup>77</sup>, est celle qui ne noie pas le relief et qui ne le tue pas par des contrastes trop violents, mais qui le fait ressortir ; et le peintre doit ajouter son artifice pour augmenter cette clarté, par exemple en ombrant légèrement les colonnes du côté même d'où tombe la lumière, parce que l'obscur « éloigne » les choses pour l'œil. Cette « clarté », dira-t-on, est classique ; oui, tant que la beauté de l'objet clairement présenté et la beauté de la démonstration visuelle coïncidaient ; non quand, comme chez les élèves de Michel-Ange, le plaisir *esthétique* de l'exposition et l'agrément visuel s'opposent. Le premier est de l'ordre de l'artifice, et il l'emporte sur le second.

« au travers de  
ses causes »

Il est assez rare, en somme, que la perspective artificialiste appliquée à la Nature cache le fait qu'il y a là deux valeurs esthétiques différentes. La phrase d'Aristote, que le modèle laid peut être fidèlement reproduit dans un tableau qui serait par là même beau, a été, depuis Dürer<sup>78</sup>, souvent reprise. Même des auteurs aussi médiocres qu'Eurialo d'Ascoli semblent avoir compris cette différence<sup>79</sup>. Paolo Pino, vénitien et donc naturaliste conséquent, – il affirme avec force que toute beauté est « *opera naturali* » –, admet que la nécessité de transposer des volumes mobiles sur une toile plane et immobile pose des problèmes dont le connaisseur est le meilleur juge, et que des choses très belles dans la nature peuvent paraître, en peinture, ineptes ; il faut bien posséder la *pratica* pour éviter ce piège<sup>80</sup>.

La plupart des auteurs, obligés de définir la valeur esthétique de l'œuvre indépendamment de la beauté du modèle, font appel aux qualités de l'artiste et à leur transparence dans ce qu'il produit. Ce sont parfois des qualités impersonnelles ; Vasari fait dire à Michel-Ange que Titien n'est pas aidé « *dall'arte e dal disegno* » comme il l'est par sa nature ; et cet « art », qui fait au moins la moitié du prix de l'œuvre, est évidemment le métier appris ou acquis (le *disegno* ajoute à cela une sorte de jugement intellectuel). Dans le même sens, Dürer avait parlé de la « *Gwalt und Kunst* » par laquelle l'artiste supplée à la beauté du modèle ou la supplante<sup>81</sup> : *Gwalt*, c'est – comme la *terribilità* – la puissance de réalisation ; mais *Kunst* est la science du maître.

D'autres, les plus philosophes, parlent cependant déjà de dons innés et irremplaçables. Le Tasse pose sans ambiguïté la question connue : quelle est la « beauté » que nous trouvons aux monstres peints par Raphaël et aux horreurs de Michel-Ange ? – et il répond avec précision : c'est la beauté du génie poétique des maîtres<sup>82</sup>. Plus compliquée, mais non moins claire est la réponse de Varchi : il constate d'abord que « les beautés » des *artefacta* ne viennent pas « proprement et principalement » de la matière (qui comprend le sujet) mais de l'art ; la preuve en est que la copie n'atteint pas la beauté de l'original. Or si elle ne réside pas dans la matière, la beauté doit résider forcément dans la forme. *L'art*, qui est le principe spécifique des *artefacta* et qui est si strictement individualisé et subjectivisé qu'il tient tout entier dans la différence entre original et copie, est donc identique à la *forme*, au sens aristotélicien, de l'œuvre. Et la beauté qui en résulte est, Varchi le dit expressément, indéfinissable, – une *grazia* particulière de l'œuvre individuelle, et qui ne se confond pas avec ce que Aristote nommait beauté<sup>83</sup>.

« en matière d'art et  
de dessin »

« puissance de l'art »

De temps en temps, à des endroits peu prévus, des critères nettement artisanaux s'érigent passagèrement en critères esthétiques. On vantait, par exemple, la conscience professionnelle de Michel-Ange, qui ne voulait pas d'aides même pour un travail aussi subordonné que le broyage des couleurs. Varchi, voulant grossir le trait, ajoutait que le maître forgeait lui-même ses outils de sculpteur<sup>84</sup>. Ailleurs, on rencontre l'éloge de la difficulté technique, de la durée, de la « subtilité », – critères où perce indéniablement la réhabilitation sinon de l'artisan, du moins des qualités caractéristiques de son travail.

La durée ou solidité de l'œuvre est pourtant un critère humaniste. Hegel avait bien vu que l'exigence de la durée et même de l'immortalité est assez fortement liée à la nature de l'art ; car il s'agit là d'une qualité particulière à l'œuvre humaine, qui capte ce qui est par nature périssable, – une émotion, une forme, un événement<sup>85</sup>. Vasari n'avait pas saisi ce fil conducteur, et il a fait de la durée des œuvres une simple question de record : les artistes sont toujours à envier, dit-il, si un écrivain « éternise » leur nom, et cette chance doit être particulièrement recherchée par les peintres, car leurs œuvres ont la vie plus courte que les sculptures et les édifices<sup>86</sup>. Dans le même sens, Scamozzi s'efforce de prouver, avec une visible mauvaise fois, que l'architecture est plus « durable » que la poésie<sup>87</sup>. La signification esthétique profonde de ce lieu commun, – que ce qui est « achevé » ou « parfait », (c'est-à-dire en quelque sorte *passé*) est soustrait à la nature, hors du temps, vainqueur du temps –, est ainsi tout à fait oublié en faveur d'une qualité précise, la solidité, annonçant, dans le cadre de la phraséologie humaniste, un retour aux valeurs artisanales<sup>88</sup>. Déjà Léonard avait mis en lumière cette contradiction entre la vertu toute « mécanique » de la durabilité et la prétention de libéralité que l'on voulait fonder sur elle (Ludwig, 9 et 19) ; depuis, les discussions entre peintres et sculpteurs comprenaient presque obligatoirement aussi bien l'argument que la réponse. Alvisé Cornaro déconseille, pour les maisons bourgeoises, les colonnes et ornements « qui ne rendent pas l'édifice plus durable, mais seulement plus beau »<sup>89</sup>. La mentalité bourgeoise ne désirait que la qualité artisanale.

Tout comme la durabilité, la difficulté d'une œuvre est un critère d'apparence humaniste ou intellectualiste, mais en réalité artisanal. Les deux qualités sont d'ailleurs mises sur le même plan : certains arts mineurs produisent des œuvres peu durables, mais « difficiles », dit Vasari<sup>90</sup>. Doni ne craint pas de vanter la sculpture, plus difficile que la peinture, parce qu'il y a, dans cet art, « autrement plus de

torture du cerveau, et de travail (*fatica*) de la main et de l'esprit » que s'il s'agit seulement de faire un mensonge sur un mur ou sur une toile<sup>91</sup>. L'appréciation de l'exécution rapide et du « virtuosisme » en général<sup>92</sup> relève de cette attitude artisanale, posthumaniste, – il suffit de songer que l'amour excessif des difficultés formelles a même, en poésie, un caractère artisanal souvent « bourgeois » et gênant : les Meistersänger, les rhétoriciens français, certains poètes latins du Moyen Âge, donnent cette impression désagréable. On a beau mettre l'accent sur la difficulté *intellectuelle*, sur l'ingéniosité, etc. : outre le peu de sincérité de cette attitude<sup>93</sup>, et le nombre assez restreint d'auteurs qui l'adoptent, le seul fait de prendre la difficulté comme mesure de l'art<sup>94</sup> et même d'employer *arte* et *difficultà* comme synonymes<sup>95</sup>, montre que l'esprit réel des auteurs et du public reste attaché à la prouesse, exactement comme au Moyen Âge. L'« art » est, dans ces cas, l'artifice réussi, le tour de force ; sa qualité essentielle est, selon l'expression médiévale si caractéristique, la *subtilitas* à la fois pratique et théorique, remise en honneur par Cardan : elle est manuelle (ainsi, à propos de la « subtilité » des sculpteurs anciens : « *plus tunc sciverit manus, quam nunc agnoscat oculus* ») mais aussi « mère » de toute beauté (*decor*) et de toute solidité (*firmitas*), notamment en architecture ; mais le plus subtil des arts mécaniques est la peinture parce que le peintre est aussi philosophe et savant encyclopédique.

« que la main en  
savait plus alors que  
l'œil en connaît  
maintenant »

Il est évident que ce retour des principes esthétiques artisanaux, bien que masqué par les humanistes et les prétentions littéraires déjà presque vidées de leur sens concret, ne pouvait s'effectuer que grâce à une conception nouvelle de l'art en général : l'artificialisme, réagissant contre le principe classique de l'« imitation », devient en effet l'esthétique dominante. Nous verrons comment l'hésitation fatale d'Aristote, artificialiste lorsqu'il parle de l'art comme faculté humaine, naturaliste lorsqu'il parle d'imitation ou même de beauté, se reproduit dans la théorie des maniéristes, qui affichent la mimésis par fidélité à l'humanisme et au classicisme, mais pensent et jugent au fond d'eux-mêmes en artificialistes, comme les docteurs médiévaux.

## 6. LA MARAVIGLIA

Le but ou l'effet de l'art est, en principe, coordonné à la nature de sa valeur propre : la beauté crée la délectation ; la mimésis fidèle peut, selon le sujet, instruire, éduquer, émouvoir, plaire ; à l'artifice correspond la *maraviglia*.

On est trop vite enclin, quand on lit ce mot, à penser aux vers fameux de Marino :

« È d'ogni arte il fin la meraviglia  
[...] chi non sà far stupir, vada alla striglia<sup>96</sup>. »

« L'émerveillement est la fin de tout art / [...] qui ne sait étonner, qu'il aille à l'étrille. »

Au xvi<sup>e</sup> siècle, *stupore* et *maraviglia*, bien que toujours associés, ne désignaient pas encore un choc psychique, une émotion brusque et excitante. L'émerveillement est un mot en apparence presque vide, soit qu'on le rencontre à côté du plaisir et de l'utilité de l'énumération des buts de l'art<sup>97</sup>, soit qu'on le trouve parmi les formules qui décrivent l'effet de la beauté et de la perfection, sans que la moindre allusion à la nouveauté ou à la bizarrerie vienne expliquer le choix du terme<sup>98</sup>. C'est en ce sens que nous parlons aujourd'hui encore des « merveilles » de l'art<sup>99</sup>.

Les humanistes connaissaient tous la trinité de Cicéron et de Quintilien : enseigner, plaire, émouvoir. Mais l'émotion était devenue au xvi<sup>e</sup> siècle soit « utile » (peinture religieuse) soit « agréable » (ouvrages licencieux). Restait une émotion de nature intellectuelle et liée à l'artifice, c'est-à-dire enfin une réaction spécifique à l'œuvre d'art : ce fut l'étonnement, la *maraviglia*, très proche parente de notre *admiration*. Descartes, parlant de l'admiration comme de la « première de toutes les passions », d'une « passion qui n'a pas de contraire »<sup>100</sup>, exprime très bien ce qu'était la *maraviglia* à ses débuts : la captation de notre conscience par l'objet, condition de sa connaissance et de son examen compréhensif. Le Moyen Âge l'associa même à la contemplation mystique<sup>101</sup>. Rien n'empêchera l'art du xvii<sup>e</sup> siècle, qui avait perdu, sauf dans les académies, le sentiment de son autonomie foncière, de transformer l'émerveillement, comme Marino, – et comme, d'une autre façon, Corneille –, en une émotion du type commun, une variante du « plaisir » ou du pathétique ; mais l'époque maniériste s'en tient au sentiment intellectuel.

Voici la définition à laquelle aboutit Francesco de' Vieri<sup>102</sup> : « la *maraviglia* ou le *stupore* n'est rien qu'un grand désir de savoir la cause de certains effets rares, lequel désir nous conduit à nous absorber entièrement dans la considération et recherche de celle-ci ». Tous les phénomènes dont on ignore les causes sont donc « *mirabili e stupende* », mais l'étonnement disparaît dès que l'on s'explique les causes ; pourtant les ouvrages artificieux émerveillent et étonnent d'une manière durable, car ils sont faits avec tant de « *virtù* », qu'on n'en trouve pas facilement le secret (les exemples sont les automates,

horloges, artifices techniques, peintures qui paraissent nous suivre des yeux).

L'association de *mirum*, *mirabile* avec les prouesses techniques et les réussites des arts et des métiers remonte au Moyen Âge ; le titre *Mirabilia Urbis Romae*, donné à un guide célèbre de la ville, datant du XII<sup>e</sup> siècle, a en partie cette signification. Ulric de Strasbourg alla plus loin, dans une direction qu'aucun maniériste n'aurait désapprouvée : il identifia l'étonnement provoqué par un poète à celui qui est à l'origine de l'enquête philosophique selon Aristote<sup>103</sup>.

L'artifice astucieux, l'ingéniosité, l'adresse, la difficulté vaincue restent au XVI<sup>e</sup> siècle les sources par excellence de l'émerveillement. Léonard associe la *maraviglia* à l'illusion du relief<sup>104</sup> et généralement à tout ce qui est artifice ; Doni, à la difficulté technique de toute sorte<sup>105</sup> ; Daniele Barbaro (*Comm. Vitr.*, p. 21) et Scamozzi (*L'Idea, proemio* du livre VI) à la proportion savante<sup>106</sup> ; cet état d'esprit se retrouve encore chez Poussin, qui, en réaction contre la dégénérescence baroque de ce terme proteste que la *maraviglia* ne doit pas être obtenue par des inventions nouvelles, bizarres et irraisonnables mais par l'excellence de la manière fondée sur le dressage de l'*ingegno*<sup>107</sup>. On lit très souvent chez les critiques que telle œuvre donne du plaisir (*diletto*) au vulgaire, mais éveille chez le connaisseur la *maraviglia*<sup>108</sup>.

Mais l'admiration, aussi intellectuelle que soit son origine, est pourtant une émotion, et peut atteindre un certain pathétique. Les auteurs, empruntant à la rhétorique grecque un terme dont l'ambiguïté correspondait à leurs besoins, appellent la force irrésistible de l'œuvre étonnante *terribilità*, *δεινότης* (*deinotès*), qui a également le sens d'habileté (le rapprochement avec *δεινότης* a été suggéré par Schlosser) et parlent de la « terreur d'émerveillement »<sup>109</sup>. Vasari ne pense pas à autre chose quand il parle de la *terribilità* de Michel-Ange à propos de celle de ses figures qui, avec l'Adam et quelques élus du *Jugement dernier*, exprime le mieux l'indicible joie d'un réveil qui est ouverture à toute la vie du monde : le Jonas de la Sixtine. C'est la perfection qui frappe de « terreur »<sup>110</sup> ; Bocchi la définit : « une certaine *terreur* qui se mêle de douceur (*suavità*), d'où [...] naît dans les âmes délectation et émerveillement, plaisir et stupeur »<sup>111</sup>, – ce qui est assez près non de la notion du beau, mais du sublime tel que les virent les auteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle. On serait tenté de voir dans cette définition la marque d'une mentalité déjà baroque, qui ne peut imaginer la perfection que dynamique et pathétique ; mais lorsque le même auteur définit l'émerveillement et la stupeur, où cette esthétique serait, selon notre conception, à sa

place, il s'exprime en termes on ne peut plus classiques : la *maraviglia* naît de l'union de la beauté de l'artifice avec celle du corps représenté (*Donatello*, p. 349) ; à la coupole du Dôme, elle dérive de la parfaite adaptation fonctionnelle, la solidité et la convenance des parties – la *seule* solution parfaitement juste de son problème (*ibid.*, p. 356). Cet amour inattendu de l'harmonie formelle va donc si loin que Bocchi oublie jusqu'à la vieille coordination de l'émerveillement avec l'artifice seul et fait intervenir la beauté formelle<sup>112</sup>. Mais l'apparente contradiction n'aboutit qu'à mieux montrer comment pour lui et pour toute sa génération le beau spécifique de l'art est la « merveille », qui suscite l'admiration intellectuelle et peut la pousser jusqu'à l'impression de l'écrasement : jamais l'*ingegno*, pressenti à travers l'œuvre, n'a paru si *immédiatement* capable de beauté sublime.

Le sens intellectualiste donné à *maraviglia*<sup>113</sup> explique donc son affinité avec l'étonnement, qui est d'ordre intellectuel. On est ici sur le terrain de l'aristotélisme : la *Poétique*, en effet, recommande de susciter l'étonnement du public par le moyen du hasard astucieux ou par d'autres procédés : car l'étonnement favorise la terreur et la pitié (chap. IX, 13-15). La nature de ce précepte apparaît nettement chez Vasari, lorsqu'il exige que la *maraviglia* soit produite par l'« invention » de l'histoire peinte<sup>114</sup>, et chez Armenini, qui la fait reposer sur la bizarrerie de la décoration, du moins dans les appartements privés<sup>115</sup>.

Mais l'étonnement est encore un état d'excitation ; or la *maraviglia* est généralement caractérisée par des effets contraires ; la mélancolie<sup>116</sup>, la contemplation absorbante, la fascination, et cette sorte d'hypnose que produit l'artifice labyrinthique. Vasari parle d'un certain Fivizzano, mort de trop contempler une *Mort* peinte par lui-même<sup>117</sup> ; selon Armenini qui raconte en détail, bien que non sans scepticisme, une histoire analogue, une vieille femme laide aurait été si bien dessinée par un peintre français, qu'un de ses amis, absorbé par la contemplation, en mourut<sup>118</sup>. On voit aisément que les « murs lépreux » de Léonard cadrent avec cette idée que l'on se faisait de la contemplation artistique, de même que ses caricatures et son goût du labyrinthe cadrent avec le penchant à une telle « contemplation ». C'est franchement d'une fascination que parle [Antonio] Calli<sup>119</sup> à propos de l'effet produit par les belles couleurs, et il compare cette action de la vue sur l'âme aux cas d'un enfant resté marqué à la naissance par l'objet qu'avait regardé ou désiré la mère enceinte. Marino (*La Galleria*, p. 21) écrit, comme beaucoup d'autres, que la *maraviglia* d'un bel ouvrage rend l'homme « *divino*

« divin par  
lui-même »

*da se stesso* », hors de lui, « *astratto* ». Le modèle de cette attitude est de toute évidence la contemplation mystique du Moyen Âge et la mort de contemplation attribuée à des saints ou à des philosophes. La continuité du passage de la contemplation mystique à la *maraviglia* apparaît nettement chez Ficin, qui affirme que l'ange, reconnaissant *en soi* l'image et la beauté de Dieu, s'étonne (*si maraviglia*) et s'unit par suite, « avec grande avidité », au dieu qu'il aime et regarde<sup>120</sup>. Ailleurs, Ficin distingue, parmi les six espèces d'aliénation (*vocationes*), une qu'il appelle *admiratio* : les Sibylles et les pythies y étaient sujettes quand l'inspiration les saisissait, de sorte qu'elles perdaient l'usage des sens, de la *phantasia* et de la raison<sup>121</sup>. Francesco de' Vieri croit utile de prouver en due forme que les anges peuvent en effet sentir la *maraviglia* : car il existe une sorte d'étonnement qui ne suppose pas l'ignorance, et c'est la « *fissa considerazione* » de telle chose plutôt que telle autre.

« considération  
fixe »

Toute une série de textes parlent de la *maraviglia* pétrifiante, – ce qui est exactement le contraire de cette excitation ou surprise tonique qui passe pour son effet habituel et qui l'est en réalité chez certains auteurs du xvii<sup>e</sup> siècle, mais guère avant. Une des hyperboles-clichés des compliments aux artistes consiste à dire que l'œuvre change les spectateurs en statues<sup>122</sup>, – avec, parfois, un raffinement « concettiste » : la vie que tu donnes à tes figures, tu l'enlèves à ceux qui les contemplent<sup>123</sup>. Doni en fait toute une anecdote : un visiteur de la Sacristie de San Lorenzo resta pétrifié à la vue des statues de Michel-Ange ; le maître, pour le ranimer, ordonna à sa Nuit de bouger, et elle leva la tête. L'hôte recouvrit alors, par sympathie, la faculté de se mouvoir, mais Michel-Ange fut obligé de remanier le bras de sa figure. Tout ceci est d'ailleurs présenté comme un récit par l'Aurore à un autre visiteur, qui était justement en train de se changer en statue, lorsque la voix de l'Aurore le réveilla<sup>124</sup>.

La chronologie s'oppose à un essai de grouper les différents sens de *maraviglia*, entre le plaisir spécifique, intellectuel, causé par l'artifice ou par l'ingéniosité, et la contemplation absorbante ou la fascination, si étroitement apparentée à l'autisme maniériste d'un Pontormo. Toutes ces formes se rencontrent en effet dès Ficin ou Léonard, et il ne resta à l'époque maniériste qu'à grossir les traits, pour faire de l'« étonnement » un but de l'art pas trop différent de l'intérêt, surtout intellectuel, qu'il suscite chez le contemplateur. Mais aux approches du baroque, le goût du surprenant et de l'insolite, limité d'abord à l'ornement seul, prend le dessus<sup>125</sup>. Bocchi, écrivant que l'image miraculeuse de la Nunziata produit « *nella semplicità maraviglia, e nella purità stupore* », entend formuler un

« dans la simplicité  
de l'émerveillement  
et dans la pureté de  
l'étonnement »

paradoxe, vu que la simplicité ne peut plus guère susciter l'étonnement. Pour Bacon, la fascination ne sera pas causée par l'artifice et fondée sur la raison, mais due à un acte de l'*imagination* : « *Fascinatio autem est Vis et Actus imaginationis intensivus in corpus alterius*<sup>126</sup>. » On ne parle plus guère de *maraviglia* ou de *stupore* comme effet psychologique de l'harmonie. Cette évolution est typique. Nous la retrouvons, par exemple, à propos du sens de *conchetto*. L'abandon de l'intellectualisme, de l'artificialisme et des aspirations à l'autonomie de l'art caractérise précisément le tournant décisif vers le baroque, accompli dans les premières années du xvii<sup>e</sup> siècle.

« Or la fascination est une force, l'action de l'imagination [est] intense, [quand elle opère] sur des corps autres [que celui de la personne qui imagine] »

## Notes

1. Toute vertu est habitus. Dans le cas présent, le mot vertu, sans être erroné, peut dérouter parce qu'il met l'accent sur le côté volontaire.
2. Voir introduction note 2.
3. Varchi, *Della maggioranza delle arti*, éd. Barocchi, *Trattati*, 1960, I, p. 9 et suiv. ; Barbaro, *Comm. Vitr.*, 1567, p. 1 et suiv. Barbaro exclut du nombre des arts proprement dits ceux qui s'exercent sous l'empire de l'inspiration.
4. Varchi, *ibid.* ; Borghini, *Il Riposo*, I, p. 38 et suiv. (repris par Filippo Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, dans *Opere*, Milano, 1808-1812, II, s.v. Arte) ; Scamozzi, *L'Idea*, 1615, I, 16, p. 52. Tous ces auteurs, ainsi que Michelangelo Biondo, *De cognitione*, 1544, f° 3 v° ; Vieri, *Discorso*, 1568, p. 6 et suiv., et *Ragionamento*, 1587, p. 128 et suiv., reprennent presque textuellement la définition puisée par Varchi dans Aristote.
5. Barbaro, *Comm. Vitr.*, p. 1.
6. Varchi, *Della maggioranza delle arti*, 1960, p. 7 ; Borghini, *Il Riposo*, 1826-1827, I, p. 37 et suiv.
7. Barbaro, *Comm. Vitr.*, p. 1.
8. Scaliger, *Poetices libri septem*, III, 1 (éd. consultée : s. l. 1581, p. 203-207). Luca Contile, *Ragionamento sopra la proprietà delle imprese*, Pavie, 1574, f° 2 r°-v°, se permet une condamnation analogue, d'ailleurs indépendante du schème des habitus : l'invention appartient au jugement, l'imitation de la nature est œuvre de connaissance empirique, et l'exécution œuvre de l'art manuel. D'où il résulte que la création d'*imprese*, en tant qu'invention, est de loin supérieure à tous les arts.
9. Vieri, *Discorso*, 1568, p. 5-7 ; Vieri, *Ragionamento*, 1587, p. 134-137 (les arts visuels s'appellent arts « par analogie »).
10. Torquato Tasso, *I Dialoghi*, Cesare Guasti (éd.), Florence, Le Monnier, 1858-1859, III, p. 445-467.
11. Barbaro, *Comm. Vitr.* ; aussi Vasari, dans sa définition du *disegno* d'après la *Métaphysique* d'Aristote.
12. Varchi, *Della maggioranza delle arti*, 1960, I, p. 6-58. Dans les sciences, on invoque en outre la sûreté de la méthode ; si Varchi n'en fait pas état, c'est que dans tous les arts elle est, selon une sentence traditionnelle, parfaite et absolue : « *tutte l'arti sono infallibili, cioè non errano mai e sempre conseguiscono l'intendimento e fin loro* » (p. 10) [« tous les arts sont infaillibles, ou plus exactement ils ne se trompent jamais et poursuivent toujours leur fin et intention »]. S'il y a échec, c'est qu'il y a eu défaut de la matière ou faute « contre l'art ».
13. Jacopo Zabarella, *De natura logicae*, dans *Opera logica*, 3<sup>e</sup> éd., Cologne, 1597, I, 8, col. 16-18.
14. Scamozzi, *L'Idea*, 1615, p. 6.
15. L'admiration pour les statues antiques, qui « paraissent vivre » et pour quelques images impressionnantes de saints se rencontre assez souvent dans les textes. Mais on trouve même, une fois du moins, l'idée que la peinture est *essentiellement* imitation : *Pictura simia veri* (Alain de Lille, *Anti-claudianus*, v. 492, dans *Patrologia latina*, 210).
16. Aristote, *Poétique*, IV, 3 ; Thomas d'Aquin, *Summa theologica*, I, 39, 8. Il n'est pas exclu, mais pas prouvé, que la *Poétique* d'Aristote, récemment traduite, du moins en partie par Hermann l'Allemand, ait été connue de saint Thomas.
17. Il y a bien, chez Villard de Honnecourt, l'image d'un lion avec la note qui avertit (« et sachez bien ») qu'elle fut faite d'après nature ; mais ce n'est évidemment qu'une authentification et non le témoignage d'un souci méthodique. La phrase célèbre de Cennini sur l'imitation comme « voie triomphale » est sans doute transcrite d'après des discours ou conversations qu'il a dû écouter ; car elle ne cadre en rien avec le reste de son traité, et notamment avec le curriculum de l'enseignement qui y est proposé.
18. C'est Alberti lui-même (*Della pittura*, *op. cit.*, p. 121) qui formule ce principe de la peinture « dramatique » dont la domination depuis la Renaissance a tant choqué Malraux : que la représentation des signes mimiques d'une émotion nous communique l'émotion figurée. Le précepte fréquent de peindre des personnages expressifs n'est que banal, mais il est curieux que Gauricus, en 1504, identifie tout simplement l'imitation à l'animation des figures (*ψυχική*).
19. Paleotti, *Discorso*, 1582, f. 63.
20. Lomazzo, *Trattato*, 1584, p. 19.
21. Franz Landsberger, *Die künstlerischen Probleme der Renaissance*, Halle, Max Niemeyer, 1922, p. 1-12.

22. Giovanni Battista Gelli, *Vite d'artisti*, Giovanni Mancini (éd.), dans *Archivio Storico Italiano*, 5, ser. 17, 1896, p. 40 : « *era molto più arte che in cosa nessuna che egli avesse ancor mai veduto in pittura, il che gli avveniva per essere ella ritratta di naturale e cavata dal vero.* » [« il y avait bien plus d'art dans celle-ci [la chèvre] que dans aucune autre chose qu'il avait vue en peinture, ce qui venait du fait qu'elle avait été représentée d'après nature et copiée du vrai »].

23. Le latin *simulare*, qui signifie copier, vient de *simulare*.

24. Paleotti, *Discorso*, 1582, I, 2, sur la définition de l'image, f. 8 v° : « *ogni figura materiale prodotta dall'arte chiamata il disegno et dedotta da un'altra forma per assomigliarla.* » [« toute figure matérielle produite par l'art appelé dessin et déduite d'une autre forme pour lui ressembler »] (« *materiale* » est mis pour distinguer l'image concrète de l'image mentale ; « *prodotto dall'arte* » exclut l'image du miroir ou la ressemblance des jumeaux ; l'indication « *per assomigliarla* » permet de donner aux arts plastiques le « but » d'imiter la nature).

25. *De Genesi ad litteram*, XII, c. 16 ; *Ad Simplificianum*, II, q. 3 ; *Liber 83 quaestionum*, q. 74. Endroits cités par Conrad Brunus, *Liber de imaginibus*, dans *Opera tria*, Mayence, 1548, chap. 1, *passim*. Paleotti fait des considérations analogues.

26. Giovanni Battista Gelli, *Lezione sopra que' due sonetti del Petrarca che lodano il ritratto della sua Madonna Laura*, Florence, 1549, p. 7-12.

27. Paleotti, *Discorso*, 1582, f. 68 v°.

28. La clause *con perfetto giudizio* [« avec un jugement parfait »], que Paleotti insère dans sa définition, est presque obligatoire quand on parle de l'imitation du peintre.

29. Alberti (*De re aedif.*, IX, 5) avait déjà souligné que l'architecte obéit, comme la nature créatrice, à la concinnitas. La meilleure formule est peut-être celle de Gian Domenico Scamozzi, dans sa préface aux œuvres de Serlio (*Tutte l'opere*, *op. cit.*, *Discorso preliminare, in fine*) : les architectes imitent la Nature « qui non seulement engendre et produit, mais aussi nourrit et maintient toutes les choses ».

30. Voir surtout le célèbre rapport de Francesco Giorgi sur San Francesco della Vigna à Venise, 1533 (publié en annexe à l'article cité de Rudolf Wittkower dans *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Londres, 1949, annexe 8) ; l'anonyme édité par Imre

Henszlmann, « Ein italienisches Künstleralbum des xvi. Jahrhunderts », *Jahrbücher für Kunstwissenschaft*, 2, 1869, p. 128-142. Ces deux écrits se rattachent aux idées de Fra Giocondo. Francesco Sansovino, *L'Edificio del corpo humano*, Venise, Comin da Trino, 1550, préf., renverse la question : c'est le corps humain qui est vu comme un édifice. L'évolution aboutit à Palladio (*I Quattro libri*, I, 20, p. 51-52 et II, 2, p. 3) et à Scamozzi (*L'Idea dell'architettura universale*, 1615, VI, 4 [t. II, p. 12-14] ; VI, 10 [t. II, p. 32] ; VIII, 1, [t. II, p. 272]). Schlosser, *Die Kunstliteratur*, *op. cit.*, 1924, p. 224 et Karl Borinski, *Die Antike*, *op. cit.*, I, 1914, p. 59-61. Il faudrait naturellement ajouter tous les commentateurs de Vitruve. En dehors du cercle vénitien, on doit noter surtout Vincenzo Danti, dont le *Trattato delle perfette proporzioni* prévoyait un livre spécial (XIV) pour enseigner le passage des proportions humaines à celle des bâtiments.

31. Par exemple Scamozzi, *L'Idea dell'architettura*, VI, 10, t. II, p. 32 : toute colonne dont les proportions manquent de « *simpatia con la statura umana* » [« correspondance avec la stature humaine »] est mauvaise.

32. Francesco Patrizi, *Della Poetica*, Ferrare, Vittorio Baldini, 1586, voir, au volume I, l'attaque systématique contre la doctrine aristotélicienne de la mimésis.

33. Comanini, *Il Figino*, 1591, p. 20-24. Voir aussi, *ibid.*, p. 60-69, la discussion de *idolo fantastico* et *icastico* : s'appuyant sur un endroit mal compris de Platon (voir Pierre-Maxime Schuhl, *Platon et l'art de son temps*, Paris, Alcan, 1933, p. 5-7 et notes), Comanini distingue l'image fidèle (*icastico*) de l'image « phantastique » ; il exclut cette dernière de l'art, en application du mot de saint Paul : « *Idolum nihil est in mundo* » [« Il n'y a point d'idole dans le monde »]. Le verdict vise naturellement les grotesques.

34. La querelle du portrait et celle du paysage se rattachent à cette question. Mais comme elles ne concernent que l'opposition mimésis-*idea*, sans rapport avec l'artificialisme, elles doivent être laissées de côté.

35. Voir par exemple Anthony Blunt, *Artistic theory*, *op. cit.*, p. 86-93 (sur Vasari) et 141 (sur Lomazzo, Armenini, Zuccaro).

36. Même chez un non-architecte comme Zuccaro, *L'Idea*, 1748, p. 117, avec par exemple cette phrase remarquable que les jardins prolongent l'œuvre de la nature en la rapprochant, comme disaient les Persans, du Paradis.

37. « *Se dunque la natura nelle sue operazioni consegue perfettamente il suo fine per mezzo dell'ordine, pare che ne segua necessariamente che l'Arte, imitando la Natura, anch'essa per mezzo del medesimo ordine, perfettamente abbia a conseguire il suo fine.* » [« Si donc la Nature dans ses opérations poursuit parfaitement sa fin par le moyen de l'ordre, il s'en suit nécessairement que l'art, imitant la Nature, doit lui aussi poursuivre parfaitement sa fin au moyen du même ordre. »]. Cité par Carlo Ludovico Ragghianti, « Il valore dell'opera di Giorgio Vasari », *Rendiconti della Reale Accademia dei Lincei*, Serie VI, 9, 1933, p. 758-826, ici p. 797. Voir chez Danti la distinction *ritrarre-imitare* ; ce qu'il faut, c'est imiter « *la perfetta forma intuitiva della natura* » [« la parfaite forme intuitionnelle de la nature »], cité par Charles de Tolnay, *Werk und Weltbild des Michelangelo*, Zurich, 1949, p. 93.

38. Gauricus, *De Sculptura*, p. 104.

39. Biondo, *Della nobilissima pittura*, p. 4 : « *Dunque l'arte del pengere glie la raggione della figura pinta, ovvero glie la figura penta con la convenevol raggione, essendo giuntavi la materia.* » [« Ainsi, l'art de peindre est la raison de la figure peinte : autrement dit, la figure peinte avec la raison adéquate, en y ajoutant la matière. »]

40. Voir Ragghianti, art. cit., p. 783-784, d'après Danti, *Il primo libro del Trattato delle perfette proporzioni*, p. 59. Je n'ai pas pu consulter ce livre, et Ragghianti ne précise pas s'il cite d'après l'édition de Florence, 1567, ou celle de Pérouse, 1830 [NdÉ : le passage cité se trouve p. 59 dans l'édition de 1567].

41. Lettre à Lodovico Cardi da Cigoli, du 26 juillet 1612, dans Galileo Galilei, *Scritti di critica letteraria*, Rome, 1906.

42. *Hist. nat.*, XXXV, 36, à propos d'Apelle : « *pinxit et heroa nudum : eaque pictura naturam ipsam provocavit.* » [« Il a également peint un héros nu, et où il a déifié la nature elle-même. »]

43. Voir le sonnet de Bernardo Bellincioni sur le portrait de Cecilia Gallerani par Léonard : la nature est jalouse de l'art du peintre, etc. (voir George Boas, « The Mona Lisa in the History of Taste », *Journal of the History of Ideas*, I, n° 2, 1940, p. 207-224).

44. Voir notamment les *Stanze* d'Eurialo d'Ascoli [Eurialo Morani].

45. Ugolino Verino, *Épigramme sur un portrait par Filippino Lippi (De pictoribus et sculptoribus florentinis)*,

éd. H. Brockhaus, *Festschrift zu Ehren des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, Leipzig, 1897, IV, p. III-IV : « *Si quis picta Petri Puliensis viderit ora / Hic Petrus est ! et non dicet imago Petri est ! / Artifici cessit natura ! ut verior ars sit ! / Spirantem superat picta tabella virum.* » [« Si l'on voit le visage peint de Pierre des Pouilles, on croit que c'est Pierre lui-même et non son image. La nature cède le pas devant l'art ! Puisse l'art être plus véridique ! Le tableau peint est supérieur à l'homme doté de souffle. »]

46. Comanini, *Il Figino*, p. 6 et suiv.

47. Cité par Carlo Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte ovvero Le Vite de gl'illustri pittori Veneti e dello Stato*, Venise, Giovanni Battista Sgava, 1648, I, p. 337.

48. Gian Giorgio Trissino, *La Italia liberata da Gothi*, Rome, 1547, chap. XXIV, passage cité par K. Borinski, *Die Antike*, I, p. 195. Il est visible que Pordenone n'a pas été introduit dans l'énumération pour les besoins du vers.

49. Cité par Pierre Gauthiez, *L'Arétin*, Paris, Hachette, 1895, p. 301.

50. Francesco Bocchi, *Le Bellezze della città di Firenze* [1591], 1677, p. 346. Ce passage illustre, en passant, l'acception très conventionnelle et technique qu'avait prise souvent, à l'époque, le terme *rilievo*.

51. Tasso, *Gerusalemme liberata*, XVI, 10, sur les jardins d'Armide : « *Di natura arte par, che per diletto / l'imitatrice sua scherzando imiti.* » [« on croirait du moins que la nature a voulu jouer l'art et l'imiter à son tour »]. Adaptation d'un *conpetto* d'Ovide sur l'ancre de Diane : « *Arte laboratum nulla, simulaverat artem, ingenio Natura suo.* » [« Un ancre dont l'aménagement] ne doit rien à l'art : la nature, par son seul génie, y avait donné l'illusion de l'art. »] Ovide, *Métamorphoses*, III, 158. Les deux passages sont cités dans Giovanni Pietro Bellori, *L'Idée dei pittori, scultori et architetti moderni*, introduction à ses *Vite*, Pise, 1821, I, p. 14.

52. Anonyme, reproduit dans Cellini, *Due trattati*, p. 285.

53. « Épitaphe » par Bernardo Vecchietti.

54. C'est une « hiéroglyphe » de Horapollon, reprise par Pierio Valeriano.

55. Doni, *Disegno*, 1549, p. 34. Il faut dire que ce passage est suivi d'un éloge bien senti de la beauté du marbre, de sa « splendeur » qui ne tolère pas bien le

rapiéçage, et de cette « *certa natura fredda* » [« certaine nature froide »] qui fait que tout autre matériau paraît, auprès de lui, terreux. L'idée de la supériorité du sculpteur en marbre sur la nature est exprimée ailleurs (p. 32) par le *conchetto* amusant que si la nature a formé l'homme en argile et non en marbre, c'est qu'elle n'osait pas s'attaquer, comme le fait l'artiste, à une matière aussi difficile à traiter.

56. Vasari, *Vite*, IV, p. 9.

57. Lomazzo, *Idea*, 1590, p. 6 : « *Et è certissima cosa, che la pratica tanto più si fà perfetta, quanto più è regolata dall'arte. Anzi ella nell'estremità del suo rappresentare, altro pur non è che una occupatione di spatio, necessariamente introdotto, sotto la regola, et accompagnamento della scienza, e per lei si viene ad aguzzar in modo, et affinare il giuditio, che sicuramente può dirsi, la natura istessa non poter ridurre a tanta eccellenza, e bellezza un soggetto, nè far che renda tanto diletto, e ci conduca più vicino alla consideratione della mirabile fabrica prima instituita da Dio, facendoci veder in lui, per le parti armonicamente composte insieme, l'eccellenza sua, in quella guisa che si vede nell'huomo.* » [« Et il est certain que la pratique [de la peinture] se perfectionne dans la mesure où elle est dirigée par l'art. Elle n'est même, au terme du processus de la représentation, rien d'autre qu'un investissement de la surface, entrepris obligatoirement sous la règle et la tutelle de la science ; et on arrive, grâce à celle-ci, à aiguïser et à raffiner si bien le jugement, qu'il ne faut pas craindre de dire que la nature elle-même, quand elle nous fait voir sa maîtrise par la composition harmonieuse des parties d'une de ses créatures, ne peut lui prêter autant d'excellence et de beauté, ni faire qu'elle nous donne autant de plaisir et qu'elle nous conduise aussi près de la contemplation du merveilleux ouvrage primitivement créé par Dieu. »]

58. NdÉ : l'auteur mentionne une insertion qu'il n'a pas été possible de retrouver.

59. Jules César Scaliger, *Exotericarum exercitationum liber XV, De Subtilitate*, Francfort, 1601, exercit. 307, 19, p. 936-937.

60. Voir Lomazzo, *Trattato*, 1584, p. 34 : « *gli antichi honorando sommamente la pittura si come signora di questa, proportione* [du corps humain et par là des autres], *chiamarono quasi tutti gli altri artefici, fabri, il pittore solo, non ponendo il tal numero.* » [« les anciens, honorant au plus haut point la peinture comme si elle régissait les proportions [du corps humain et par là des autres], appellent presque tous les autres artisans, fabricants, et distinguent le peintre en ne le plaçant pas parmi eux. »]

61. Sur tous ces points voir plus haut, chap. II § 2 et 3.

62. Daniele Barbaro, *Comm. Vitr.*, III, 1, dans *M. Vitruvii Pollionis De Architectura libri decem, cum commentariis Danielis Barbari*, Venise, 1567, p. 80. Voir aussi, p. 81. D'autres définitions (par exemple p. 17 ou 88) de sens différent, où *proportio* est uniquement quantitatif, s'expliquent par le texte à commenter ou par la tradition.

63. Cette rectification est apportée par Barbaro lui-même entre deux éditions italiennes de son *Commentario* (Wittkower, *op. cit.*, ) ; le texte latin est : « *ortum ducent* ».

64. Barbaro, *Comm. Vitr.*, IV, 2, 1567, p. 17 [NdÉ : Klein reproduit ici le schéma arborescent de l'édition de 1567] : « *Forma universa omnium, quæ arte fiunt consideratur. 1 vel in se : a) vel secundum quantitatem : \*vel secundum ordinem accipiendæ quantitatis : ordinatio ; \*\*vel secundum responsum quantitatis : symmetria ; b) vel secundum qualitatem : dispositio ; 2. vel comparata : a) ad aspectum, sic eurhythmia. b) ad id, quod decet, sic decor. c) ad usum, sic distributio.* » [« La forme de toutes les choses qui existent grâce à l'art doit être considérée 1. soit par elle-même ; a) en fonction de sa quantité ; \*soit en fonction de la quantité acceptable : l'ordonnance ; \*\* soit en fonction de la quantité proportionnelle : c'est la symétrie. b) en fonction de la qualité : c'est la disposition 2. soit en faisant l'objet d'une comparaison : a) selon l'apparence, c'est-à-dire l'harmonie ; b) selon le décor, c'est-à-dire l'ornement ; c) selon l'usage, c'est-à-dire la répartition [des éléments]. »] Le texte qui accompagne ce tableau ne lui est pas tout à fait fidèle : la division principale quantitative et qualitative, ces derniers comprenant d'une part, « en soi », la *distributio*, d'autre part les qualités qui concernent la relation à d'autres critères, parmi lesquelles, cette fois, Barbaro compte aussi la *symmetria*.

65. Voir le *Comm. Vitruv.*, IV, 2, 1567, p. 130 : les mutules aux frontons sont peut-être beaux, « *sed huius pulchritudinis nulla ratio est* » [« mais cette beauté ne relève d'aucune raison »] ; il faut donc les proscrire.

66. Scamozzi, *L'Idea*, III, 1, 1615, I, p. 220-221 : « *L'edificio non è altro, che la costruzione d'un corpo artificiato ; mà di forma eccellente, e non manchevole d'alcuna parte convenevole à corpo perfetto, e che nel suo genere contenga tutto quello, che se le ricerca, e c'habbia maestà, a rappresenti la specie sua* [présente un aspect] *grata alla vista nostra : onde nè risulta la bellezza, che viene ad esser quella leggiadria, e venustà,*

che noi sovente scorgiamo, con ammirazione : il che non è altro, che una eccellente disposizione delle parti convenevoli à tutta la forma, laquale specialmente nelle superficie, e corpi d'Architettura è prodotta dalla proportion de' moduli, e dalla corrispondenza delle misure, ò sia l'edificio di maniera grave, ò leggiadra, ò mista [...] di maniera, che si conoschi l'artificio de' maestri [ouvriers], la magnificenza del Padrone, e l'eccezionale ingegno dell'Architetto : intanto, che sodisfaccia all'occhio delle persone giudiciose, e intendenti, e possi servire à quel fine, per cui egli è stato fatto, e alle qualità delle persone secondo l'uso del paese. »

67. De subtilitate, in *Exotericarum exercitationum liber XV, op. cit.*, 300, 1-4, p. 895-898, et 307, 27, p. 979.

68. Voir Julius von Schlosser, « Aus der Bildnerwerkstatt der Renaissance. Fragmente zur Geschichte der Renaissanceplastik », *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 31, 1913-1914, p. 67-136, en part. p. 84-85 ; Charles de Tolnay, *Werk und Weltbild des Michelangelo*, Zürich, 1949, p. 93.

69. Je ne connais le traité de Danti, dont la parenté avec Scaliger me paraît manifeste, que par des résumés. [NdÉ : au moment d'achever la rédaction de sa thèse, Klein prendra connaissance de l'édition du texte de Danti réalisée par Paola Barocchi, comme en témoignent plusieurs notes de l'introduction.] La preuve d'une influence directe serait d'autant plus intéressante que la tentation de transférer à Michel-Ange tout ce qui a été écrit par « son élève » Danti n'a pas toujours été évitée. J'ignore, également, l'ouvrage d'Eduard Brinkschulte, « Julius Caesar Scaligers kunsttheoretische Auschauungen und deren Hauptquellen », *Renaissance und Philosophie. Beiträge zur Geschichte der Philosophie*, n° 10, 1914.

70. On ne peut citer, dans un sens contraire, que la phrase parfois rencontrée que le dessin ou l'art « imite » le concept intérieur. Je n'ai trouvé cette formule qu'une seule fois (chez Ventura Venturi, dans son discours académique *Del disegno*, annexé, sans pagination, à Romano Alberti, *Origine*, 1604), en dehors des cas où il fallait coûte que coûte défendre la mimésis.

71. L'objection se présentait sous la forme du dicton supposé platonicien : « il n'y a pas d'Idée des choses artificielles. » Francesco Giorgio (II, 1, 6) et le Tasse (*Il Ficino, op. cit.*, p. 40-462) reconnaissant qu'il y a là un obstacle infranchissable : l'art de l'artiste ne peut être qu'analogue à celui de Dieu, et son idée n'est pas identique à l'Idée divine. Quant à la question de fait, si Platon a admis ou non des Idées de choses artificielles, elle reste pour nous ouverte ; mais toute la

Renaissance répondait, d'après Aristote, par la négative.

72. Paleotti, *Discorso intorno alle immagini*, 1582, II, c. 51-52.

73. Scamozzi, *L'Idée*, I, 12, 1615, p. 41-42. La dernière phrase du texte peut servir à illustrer le concept de la nécessité idéale particulière aux œuvres de l'art classique (voir *supra* chap. II, § 3, fin).

74. Voir plus haut, § 1.

75. Lomazzo, *Idea*, 1590, p. 30 et suiv.

76. Bottari-Ticozzi, *Raccolta di lettere...*, III, p. 115-118 : « [...] rivolgo gli occhi al cielo, il quale, da che Iddio lo creò, non fu mai abbellito di così vaga pittura di ombre e di lumi. Onde l'aria era tale, quale vorrebbero esprimerla coloro che hanno invidia a voi, per non poter esser voi [...] In prima, i casamenti, che benchè sien pietre vive, parevano di materia artificciata. [...] Oh con che belle tratteggiature i pennelli spingevano l'aria in là, discostandola da' palazzi, con il modo che la discosta il Vecellio nel far de' paesi ! [...] (La Natura) con i chiari e con gli scuri sfondava e rilevava ciò che la pareva di rilevare e di sfondare [...] - O Tiziano, dove siete mo ? [...] che più non durò la meraviglia di si fatta pittura. » [« [...] je lève les yeux au ciel [et] depuis que Dieu l'a créé, il n'avait jamais été si beau grâce à un délicieux jeu pictural d'ombres et de lumières. L'atmosphère était telle que voudraient bien la rendre ceux qui vous envient faute d'être vous-même [et que ma description vous donne à voir]. D'abord les maisons ; bien que de vraie pierre, elles paraissaient d'une matière irréaliste. [...] Oh ! avec quels beaux dégradés les pinceaux de la nature repoussaient l'air vers le fond, en l'éloignant des palais, comme fait Vecellio dans ses paysages ! [...] À l'aide des clairs et des obscurs, [la nature] donnait de la profondeur ou du relief à ce qu'elle voulait faire avancer ou reculer [...]. "Ô Titien, où êtes-vous donc ?" [...] [si vous aviez peint ce que je vous décris, vous auriez amené les gens à l'émerveillement qui m'a confondu dans la contemplation de ce spectacle ; mon âme en a été nourrie pour] plus longtemps que n'a duré la splendeur de cette peinture. »]

77. Armenini, *De' veri precetti*, 1587, p. 82 et suiv.

78. Voir Erwin Panofsky, *Die theoretische Kunstlehre Albrecht Dürers (Dürers Ästhetik)*, Berlin, G. Reimer, 1914, p. 38 et suiv.

79. Eurialo d'Ascoli [Morani], *Stanze sopra le statue di Laocoonte, di Venere, et d'Apollo*, Rome, 1539, "Venere", str. 6 ; "Laocoon", str. 8.
80. Pino, *Dialogo*, 1548, p. 5-6 et 15.
81. Panofsky, *Die theoretische Kunstlehre Albrecht Dürers*, 1914, p. 38 et suiv.
82. Torquato Tasso, *Il Minturno*, dans *Opere*, éd. Giovanni Rosini, Pise, Niccolò Capurro, 1821-1832, IX, p. 114-115 : « È la bellezza dell'ingegno poetico, per la quale si conosce senza dubbio, che hanno del terribile, e del maraviglioso. » [« C'est par la beauté de l'esprit poétique que l'on connaît sans difficulté les [représentations] qui ont du "terrible" [de la *terribilità*] et du merveilleux. »]
83. Benedetto Varchi, *Della bellezza e della grazia*, dans *Opere*, Milano, 1834, II, p. 734.
84. Benedetto Varchi, *Orazione funebre*, Florence, 1564, p. 15.
85. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique*, trad. fr. Jean Gibelin, Paris, Aubier-Montaigne, 1944, t. I, *L'Idée et l'idéal*, p. 54. Voir aussi Giordano Bruno, *Ars memoriae*, dans *Opera latina*, II, 1, introduction.
86. Vasari, *Vite*, I, Vie de Simone Martini, introduction.
87. Scamozzi, *Idea*, 1615, I, ch. 16.
88. Voir Lanciloti, *Trattato, op. cit.*, p. 5 : on doit, en art, « pigliar la via più bella e che più dura » [« suivre la voie la plus belle et qui dure davantage »]. C'est exactement le conseil que donne Cennini.
89. Cornaro, *Trattato, op. cit.*, p. 217.
90. Vasari, *Vite*, I, p. 203, 208.
91. Doni, *Disegno*, 1549, p. 12.
92. Voir Vasari, *Vite*, VIII, p. 571 sur le plafond de la grande salle du Palazzo Vecchio : « plafond étonnant et très pompeux, admirable par la variété et le nombre des très rares histoires peintes, admirable par la très ingénieuse invention et par les très riches *sparimenti*, et par l'or infini, dont on le voit tout resplendissant, mais beaucoup plus admirable parce qu'il a été réalisé en très peu de temps par les soins d'un seul peintre. » Il est vrai qu'il s'agit ici d'un exposé pour le grand public, qui n'est même pas de la main de Vasari.
93. On vante en effet la technique de la fresque, parce qu'il faut travailler vite et, pour ainsi dire, à l'aveuglette, vu que les couleurs s'altèrent en séchant ; la sculpture en marbre est également considérée comme la plus noble des techniques, parce qu'on n'y peut pas corriger les fautes. Voir Vasari, *Vite*, I, p. 93 et suiv, et p. 181.
94. Par exemple Dolce, *Dialogo*, 1557, f. 34 et suiv., ou Francesco da Sangallo, lettre à Varchi, citée ; tous les deux considèrent des « difficultés » non théoriques.
95. Ammanati, lettres aux académiciens de Florence, dans Bottari-Ticozzi, *Raccolta di lettere...*, III, p. 534 ; Doni, *Disegno*, 1549, p. 36.
96. Marino, *Poesie varie*, éd. Croce, Bari, 1913, p. 395.
97. Par exemple Zuccaro, *Idea*, 1768, p. 115 ; ou Francesco de' Vieri, *Pratolino*, 1587, p. 67.
98. Bocchi, *Donatello*, dernière phrase de l'opuscule : « c'est la beauté rare et parfaite de la statue, qui suscite *maraviglia* et *stupore* » ; Pino, *Dialogo*, 1548, p. 17 : la « *venustà* e *gravità* » [« vénusté et gravité »] des œuvres d'art doit rendre les spectateurs « *ammirativi* » (ce mot gardait le sens d'étonnement), « *perchè si stupisce del bene* » [« on s'étonne du bon »] ; Armenini, 1587, p. 151-152 : les peintures pour les églises devraient être à tel point parfaites, qu'on ne puisse imaginer mieux afin que celui qui les contemple reste « *come stupefatto per la meraviglia di quelle* » [« comme stupéfié par le caractère merveilleux de celles-ci »]. Les questions rhétoriques de L'Arétin, devenue lettre d'éloges à Sansovino (20 novembre 1537, voir Bottari, III, p. 96), dévident le formulaire : « *chi non lauda* [...] ? *Chi non si stupisce* [...] ? *Chi non rimane astratto* [...] ? *Chi non si smarrisce* [...] ? » [« Qui ne se félicite [...] ? Qui ne s'émerveille [...] ? Qui ne reste rêveur [...] ? Qui ne se perd à contempler [...] ? »]. *Maraviglia* paraît simplement un superlatif de l'éloge, comme chez Marino, lettre à Lodovico Carracci (Bottari, VII, p. 23-27) : « *Il disegno di V. S. è riuscito tal che ha dato luogo più alla meraviglia, che alla lode* » [« Le dessin de Votre Seigneurie est tellement réussi qu'il a davantage suscité l'émerveillement, que les louanges »] ; et lorsque Bocchi (*Donatello*, p. 261) écrit que l'art suprême doit susciter, outre le plaisir, l'émerveillement, il peut distinguer par là la réaction du vulgaire de celle du connaisseur (voir Pline le Jeune, *Epist.* I, 10 : les ignorants goûtent le plaisir de l'art, mais seuls les connaisseurs le comprennent.).
99. Voir Laura Battiferri degli Ammannati sur les ruines de Rome : « *Vero di meraviglia essemplio, e*

*d'arte / Hann' hor d'herbe neglette indegna soma* » (Bernardo Gamucci, *Dell'Antichità della città di Roma*, Venise, Giovanni Varisco, 1565, sonnet introductif) [« [Rome,] véritable exemple de merveille et d'art, porte désormais une charge indigne d'herbes folles »].

100. René Descartes, *Passions de l'âme*, II, art. 53 (éd. Adam et Tannery, XI, p. 373).

101. Richard de Saint-Victor, *De gratia contemplationis seu Benjamin Major*, dans *Patrologia Latina*, 196, c. 67 : « *In cogitatione evagatio, in meditatione investigatio, in contemplatione admiratio. Ex imaginatione cogitatio, ex ratione meditatio, ex intelligentia contemplatio.* » [« Dans la cogitation, on divague ; dans la méditation, on cherche ; dans la contemplation, on admire. De l'imagination provient la cogitation ; de la raison, la méditation ; de l'intelligence, la contemplation. »] Cette *intelligentia* est évidemment l'intuition suprarationnelle. Voir Murray Wright Bundy, *The Theory of Imagination in Classical and Mediaeval Thought*, Urbana, Illinois University Press, 1927, p. 202, n. 8.

102. Francesco de' Vieri, *Discorsi [...] delle maravigliose opere di Pratulino e d'Amore*, Florence, 1587, p. 57.

103. Liste d'exemples de l'emploi de *mirum, admirandum*, etc. chez les auteurs médiévaux : De Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, 1946, II, p. 77 ; référence à Ulrich de Strasbourg (*La « Summa de bono* », éd. Jeanne Daguillon, 1930, I, p. 51-52), *id.*, II, p. 314.

104. Léonard-Ludwig, 412.

105. Chez Doni, voir toute la comparaison entre peinture et sculpture : chaque difficulté vaincue par l'une d'elles « étonne » le public. Doni, *Disegno*, 1549, p. 27, et ailleurs.

106. Voir aussi Léonard-Ludwig, § 21 : de plusieurs voix ensemble résulte une proportion harmonieuse, qui contente si bien le sens de l'ouïe que les auditeurs en restent « *con stupente admiratione, quasi semi vivi* » [« stupéfié d'admiration, comme à moitié mort »]. Sur cette admiration « extatique », voir plus loin.

107. Bellori, *L'Idea*, 1821, II, p. 206.

108. Par exemple Barbaro, *Comm. Vitruv.*, VII, 5, 1567, p. 253 (Vitruve, VII, 5) ; Bocchi, *Donatello*, (voir supra note 84), dernière phrase de l'opuscule.

109. Voir, au XI<sup>e</sup> siècle, Sigebert de Gembloux, *Liber de scriptoribus ecclesiasticis*, cap. 28 (*Patrologia Latina*, Migne, 160, 1854, col. 554) : « *Hic certe omnis lector expavescere potest acumen ingenii (Fulgentii)* » [« ici sans aucun doute tout lecteur peut s'effrayer de la finesse de l'esprit »], cité par Hans Liebeschütz, *Fulgentius Metaforalis*, (Studien der Bibl. Warburg, IV), Leipzig, 1926, p. 4, n. 10. Voir aussi le silence religieux des assistants.

110. Voir notre expression : « cela ne casse rien ». Bernini rapporte, selon Chantelou, un mot de Michel-Ange qui traduirait un sentiment analogue.

111. Bocchi, *Donatello*, p. 358.

112. Même sens de *admiratio* chez Pontano, *Actius*, (Venise, 1519, f. 112 v<sup>o</sup>, cité par August Buck, *Italienische Dichtungslehren vom Mittelalter bis zum Ausgang der Renaissance*, Tübingen, Niemeyer, 1952, p. 143-144 : « *poetae sive officium sive finem esse dicere apposite ad admirationem* » [« Poètes, pour produire l'admiration, appuyez-vous sur la fonction et la finalité [du poème] »]. Tous les moyens techniques dont traite l'art poétique – le mètre par exemple – sont des moyens de produire l'*admiratio*.

113. Voir aussi *ammirazione*. Chez Michel-Ange, *pigliare ammirazione* a parfois le sens de s'étonner (lettres à son frère Buonarroto du 1<sup>er</sup> février 1506, du 31 mars 1507 et ailleurs). Sur l'admiration chez Descartes, voir plus haut note 100.

114. Vasari, *Vite*, VIII, p. 254.

115. Armenini, *De' veri precetti*, 1587, p. 197-198.

116. Ripa, *Iconologia*, II, p. 155 (art. *Pittura*) : on représente la Peinture les sourcils levés et mélancolique, « *e veramente il Dipintore si estende a tanta sottile investigatione di cose minime in se stesse per aiuto dell'arte sua, che facilmente n'acquista maraviglia, e maninconia* » [« et vraiment, le peintre se met en quête de tant de menues choses en lui-même pour son art, qu'il en tire du merveilleux et de la mélancolie »].

117. Vasari, *Vite*, III, p. 547, à propos de Francia, soi-disant mort de désespoir à la vue de la *Sainte Cécile* de Raphaël. Le récit de cette fin du peintre paraît d'ailleurs également écrit sous l'emprise de l'idée de contemplation mortelle : Francia aurait été tué « *per il terrore e per la bellezza* » de l'œuvre de Raphaël.

118. Armenini, *De' veri precetti*, 1587, p. 27 : L'ami accouru « *senza tempo incominciò con si smisurata attenzione a riguardar fisso in quelle difformità sì straordinarie, che divenuto tutto immoto per il soverchio piacer dell'animo nel quale egli era, che al fin ricopertoseli gli occhi, et perduto ogni sentimento, et vigore, il misero si morì.* » [« sans attendre, il commença à regarder fixement avec une si débordante attention cette extraordinaire difformité, et étant tout immobile en raison de l'excessif plaisir de l'âme qu'il ressentit, qu'à la fin il se recouvrit les yeux, et ayant perdu toute sensation et vigueur, le pauvre mourut. »] Je ne connais pas l'origine de cette anecdote, dont une variante barbare figure chez Johann Fischart (*Die Kunst*, dans Karl Goedeke, Julius Tittman, *Deutsche Dichter des Sechzehnten Jahrhunderts*, Leipzig, 1880, XV, p. 185) : « *Auch das alt weib, so ungestalt, / Das selbs der Zeusis, der es malt / Sich hat zu Tod gelacht darüber / Da andre doch ausspïen drüber [...]* » [« La vieille femme était si laide, que même le peintre, Zeuxis, éclatait de rire en voyant que les autres crachaient sur l'image... »].
119. Antonio Calli, *Discorso de' colori*, Padoue, 1595, p. 18-19. Cet auteur a gardé mieux que tout autre le sens médiéval de la contemplation active.
120. Ficin, *Sopra lo amore*, chap. IV ; cité d'après Panofsky, *Idea*, 1924, p. 123.
121. Ficin, *Theologia platonica...*, Paris, 1559, XIII, 2, f. 218 v<sup>o</sup>.
122. Eurialo d'Ascoli [Morani], *Stanze*, *op. cit.*, sur la *Vénus de Cnide*, str. 47 ; Marino, *Epistolario*, éd. cit., I, 57 (à Lodovico Carracci) ; Paolo del Rossi sur le *Christ en croix* de Cellini (sonnet, reproduit dans Cellini, *Opere*, III, 282) ; Varchi, sur le *Persée* (reproduit dans Cellini, *Due trattati*, 1852, p. 247).
123. Niccolò Crasso à Paul Véronèse, sonnet, cité par Ridolfi, *Le Maraviglie*, *op. cit.*, I, 337 ; le Tasse, dans un madrigal à Federico Zuccaro, cité par Claretta, *Il Pittore*, *op. cit.*, p. 29 ; Marino, *La Galeria*, Venise, 1647, p. 80.
124. Doni, *I Marmi*, Bari, 1928, II, p. 20-21. Le passage est résumé dans Henry Thode, *Michelangelo und das Ende der Renaissance*, Berlin, G. Grote, 1902-1913, IV, *Der Künstler und seine Werke*, 1912, p. 505-507. Une version plus faible de ce *concetto* dans la lettre de Doni à Lollio, du 17 août 1549 (*Ibid.*, p. 507) ; voir aussi Aretino, *Lettere*, III, p. 236-237 (à Titien, octobre 1545).
125. Voir la protestation de Zuccaro à propos du succès du Caravage, lettre à Mgr Cesarini, *s. d.*, dans Bottari, *Raccolta*, VII, p. 515.
126. Francis Bacon, *De dignitate et augmentis scientiarum*, Paris, 1928, IV, ch. 3, p. 240.



## L'ACTION

## 1. CONTRE-RENAISSANCE ET VIE ACTIVE

On n'a pas toujours distingué entre l'intellect actif et l'intellect fabricant (*factivus*) ; dans la série des classifications des sciences ou des habitus, on trouve les *artes fabriles* tantôt séparées des vertus morales, tantôt groupées avec elles sous dépendance de l'intellect pratique. En fait, le critère essentiel, la production d'œuvres durables, ne paraissait pas s'appliquer à tous les arts : le danseur, le médecin, le général, le musicien exécutant n'ont d'autre création que l'acte même par lequel ils créent, et l'œuvre meurt à mesure qu'elle naît. Les auteurs médiévaux ou renaissants qui savaient tous, et le disaient mille fois, qu'il existe une *ars vivendi* et une *ars moriendi*, n'auraient certainement pas admis que la vie ou la mort puissent être des œuvres d'art : c'étaient des *agibilia*, non des *factibilia*.

Le nombre des hommes qui ont artistiquement modelé leur vie n'avait cependant jamais été aussi grand qu'à la Renaissance, de Marsile Ficin à Giovanni Battista della Porta, et de Pomponio Leto à Pietro Aretino, pour ne nommer que des gens de lettres ; parmi les artistes d'une certaine importance, il n'y en a guère qui ne « stylisent » consciemment ou non, dans un sens ou dans l'autre, leur vie et leur personnalité. Le vieux dicton néoplatonicien, qu'il faut « sculpter intérieurement sa propre statue », a été repris par plusieurs avec empressement et rendu célèbre par les vers de Michel-Ange. Certaines affectations chez les gens du monde comme l'incroyance des « esprits forts » à Florence (Roberto Strozzi) ou l'habitude vénitienne de se vieillir (les « patriarches » Titien ou Cornaro) relèvent déjà de la mascarade esthétisante ; mais l'auto-éducation du *cortegiano*, l'existence si souvent décrite et parfois tentée, des sages humanistes ou le modeste bonheur dont témoignent les *Ricordi* de Sabba da Castiglione sont plus près d'un « art de vivre » authentiquement *art*, c'est-à-dire capable de former, de disposer et de construire son ouvrage. Des idéaux de cette sorte ont toujours été

proposés aux hommes, chevaliers du Moyen Âge ou humanistes gagnés par l'exemple des stoïciens, « toujours à la recherche d'un sage comme s'ils l'avaient perdu ». Ce qui intéresse est, au XVI<sup>e</sup> siècle, la nature de cet idéal, ou du moins, puisqu'on ne peut évidemment pas parler d'un idéal unique, l'orientation générale qu'on lui donne, les conditions de sa validité.

On sait aujourd'hui que le long débat sur la vie active et contemplative avait une signification réelle et profonde, et que les phases de la culture de la Renaissance se distinguent parfaitement selon la solution qu'il reçoit dans chacune d'elles<sup>1</sup>. *L'artifex vitae* peut se « sculpter » indifféremment en sage contemplateur ou en citoyen actif ; mais son choix montrera en même temps si, pour lui, l'« art de l'homme » est, comme tel, contemplation ou action ; et sur le plan de l'« intellect actif », de la morale, une préférence marquée pour la voie de Léa sera l'écho nécessaire d'une conception de l'homme comme image du Dieu *artifex*.

Il y a, en effet, une relation étroite entre l'apologie de la *vita activa* et la conception « pratique », empiriste ou *fabrile*, de l'art humain, – de même qu'elle est, d'autre part, liée à une religiosité extravertie et conquérante. On doit songer au fait que l'option pour la vie contemplative chez Aristote (*Éth. Nicom.*, X, 7-8) et chez saint Thomas (*Sum. Theol.*, II, 2, qq. 181-189 ; *Contra. Gent.* I, q. 37), – sans même parler de l'Évangile (Luc, X, 41-42, sur Marthe et Marie) –, rendait toute contradiction hasardeuse. On s'arrangeait soit, comme Dante, en soulignant la valeur morale de la vie active (*Convivio*, IV, 17) soit même en déclarant que la vie contemplative ne convient pas à notre existence terrestre, mais reste réservée à l'état de béatitude. Mais ces explications sentent la gêne ; il faut, pour affirmer que la pratique est supérieure à toute spéculation, un empirisme démonstrativement affiché et un zèle chrétien propagandiste comme chez Roger Bacon. Dès 1300, les franciscains, dans la mesure où ils se sentent religieux « de choc », trouvent nécessaire de justifier la vie active ou missionnaire qu'ils mènent par la preuve, en due forme, que Dieu lui accorde la préférence<sup>2</sup>. Un siècle plus tard, les humanistes suivent, incités à cette prise de position par leurs relations avec le patriciat et par leurs fonctions politiques : la « vie active » sera celle du citoyen, et notamment du citoyen utile, c'est-à-dire du riche. Le service de la cité joue ici le rôle tenu, chez les premiers franciscains, par le service de Dieu. Mais comme chez Roger Bacon, la technique n'est pas loin d'une telle éthique : à l'époque où les conquêtes scientifiques et techniques des pionniers du Quattrocento fascinaient l'opinion florentine, l'éloge de l'homme visait d'abord

son art et répondait à l'éloge de l'activité, qui exaltait, d'un point de vue différent, la même fécondité créatrice de l'esprit pratique.

Le principat médicéen, la retraite des érudits dans leur tour d'ivoire, l'avènement d'un art hédoniste ou intellectuel marquant, depuis les *Quaestiones Camaldulenses* (1457) une nouvelle orientation vers la vie contemplative, du moins à Florence (car Pomponazzi, par exemple, reste violemment partisan de l'« action »). Ce sera l'attitude dominante jusqu'au moment où l'artificialisme d'abord, la Contre-Réforme ensuite, et enfin l'essor des sciences naturelles rendent de plus en plus manifestement indispensable la réhabilitation de la vie active, c'est-à-dire de la morale agissante liée à l'esprit technique et créateur d'artifices.

Au seuil du baroque, on pourra lire un résumé de tous les arguments contre la contemplation pure réunis dans une page d'Alessandro Guarini, qui les place assez curieusement dans la bouche du Tasse : l'homme, dit-il, se rend semblable à Dieu, non par la contemplation mystique, mais par l'action utile dans le domaine du particulier, puisque Dieu, lui aussi, agit utilement pour le tout ; c'est orgueil insensé de vouloir aller plus loin ; la contemplation béatifique est réservée aux esprits purs. S'il arrive qu'un (faux) philosophe manque de prudence et de vertu, le prudent et vertueux, lui, est toujours un vrai philosophe<sup>3</sup>.

Personne n'avait autant qu'un commentateur d'Aristote l'obligation de célébrer la vie contemplative aux dépens de l'autre. Pourtant Feliciano, dans sa préface d'une traduction latine de l'*Éthique à Nicomaque* et de ses commentateurs, ne semble accepter la thèse du maître que du bout des lèvres<sup>4</sup>. Si, pour lui, la vie contemplative est supérieure, c'est qu'il la définit très explicitement comme n'excluant pas l'action morale, mais seulement les passions ; et, malgré ce tour de passe-passe, la vie active reste indispensable à la vie contemplative, si bien que la spéculation sans vie morale n'est que faux semblant ou erreur pernicieuse, alors que la vie active, même seule, constitue toujours une conduite louable et spécifiquement, bien que non « véritablement », humaine.

À une époque où tous ses grands saints étaient des hommes d'action, l'Église appuyait de toute son autorité cette orientation « pratique ». Dans le dialogue de Sperone Speroni, *Della vita attiva e contemplativa*<sup>5</sup>, le défenseur de la vie philosophique ou solitaire a décidément le mauvais rôle ; l'adversaire, l'homme actif, a quelques arguments où l'on voit les thèses néoplatoniciennes elles-mêmes changer de camp : l'homme, microcosme et clef de voûte de la Création, se réalise le mieux dans l'exercice de ce qui lui donne cette

position privilégiée ; or ce ne sera ni la vie spéculative pure des théoriciens, ni la vie « factive » des artisans, voués au travail physique, mais la vie « active », c'est-à-dire sociale et morale, parce que c'est là seulement qu'il agit en composé d'âme et de corps<sup>6</sup>. L'art de la vie civile, qui est l'art des arts (voir le *Ménon*), régit et utilise aussi bien les spéculatifs que les artisans, et prescrit son but à chaque activité ; mais c'est évidemment avec la voie « active » de la vertu morale qu'elle a ses plus grandes affinités<sup>7</sup>. Le dernier mot du dialogue appartient à l'homme de l'Église, qui commence par détruire à fond les prétentions du spéculatif : depuis le péché originel, l'homme a perdu le don de contempler, tel qu'il avait été accordé à Adam ; ce furent les paresseux, les parasites et les inutiles qui, également méprisés des gouvernants et des travailleurs, ont « inventé » une « troisième voie », la vie philosophique ou théorique pour usurper un peu d'estime, en faisant semblant de dédaigner ce qu'ils ne pouvaient obtenir ; leurs prétentions vides auraient réussi à s'imposer, si par bonheur ces parleurs vains ou dangereux ne se contredisaient pas entre eux, dévoilant ainsi réciproquement leurs faiblesses. (On se demande ce que Speroni, écrivain, philosophe et professeur, pouvait bien penser de cette critique, mi-nietzschéenne, mi-obscurantiste, de son état, formulée par le personnage qui doit bien passer pour son porte-parole). Passant à l'examen de la vie active, le discours change de ton et rappelle curieusement les thèses d'un Montaigne vu par un Pascal : l'homme n'est jamais, par lui seul, bon ou juste, même s'il répète des actions bonnes ou justes – d'abord parce que les vertus sont incompatibles entre elles, ce qui exclut la possibilité d'un habitus de la vertu ; ensuite parce que le seul exercice de la vertu n'affecte pas l'être humain, comme les paroles répétées par un oiseau dressé ne le rendent pas savant ; jamais une vertu humaine ne peut être une propriété ou qualité de l'âme, puisqu'elle n'est qu'une « voie moyenne » toute relative, entre des extrêmes tout relatifs. (Speroni insère à cet endroit un couplet sceptique sur la diversité des mœurs). Sans la foi ou la Grâce, nos vertus ne sont, en somme, que des vices brillants.

On sent très bien la différence entre les critiques des deux « vies » : la vie contemplative est vaine dans son principe (humain) et nuisible dans ses effets (sauf illumination divine), alors que la vie active judicieusement conduite n'a rien de mauvais, en soi, mais reste seulement inférieure aux prétentions qu'on y rattache, tant que la Grâce n'y est pas<sup>8</sup>.

L'identification assez arbitraire, chez Speroni, de la vie active avec la morale et de la vie contemplative avec la science ou la

théorie (en négligeant la mystique) simplifiait les choses, mais les déformait en même temps. Ce couple de notions avait des résonances beaucoup plus vastes et une signification infiniment plus profonde dans l'esprit d'un homme qui vivait vraiment les conflits spirituels de son temps, chez qui le néoplatonisme florentin n'était « pas mort » et qui n'acceptait pas de légèreté de cœur, comme Speroni, une vie en contradiction avec la solution donnée au problème-clef de la morale. L'exemple à choisir pour l'illustration de ces conflits est, on s'en doute, Michel-Ange.

## 2. ACTION ET CONTEMPLATION CHEZ MICHEL-ANGE

Il ne s'agit pas chez Michel-Ange d'un problème théorique, et même pas d'un conflit capable d'exposition discursive ; le dualisme des forces qui le gouvernent ne se laisse réduire à aucun couple de termes, pas plus à celui des deux « vies » qu'à un autre. La tradition philosophique et rhétorique distinguait encore souvent la « *vita factiva* » de l'action et de la contemplation ; or chez Michel-Ange, l'art ou la fabrication est l'activité par excellence, la *praxis* ambivalente irrémédiablement opposée à la contemplation. Dans la *vita contemplativa*, d'autre part, il n'est pas question de science ou de spéculation : il ne s'agit que de Grâce et d'éloge du Seigneur.

Cela suffit à prouver combien ce biais théorique pour aborder le dualisme fondamental de Michel-Ange – de son art aussi bien que de sa vie – demeure impropre, si on ne se rappelle pas constamment qu'il n'est guère qu'une métaphore. Avant d'être l'opposition de tels ou tels termes – idéal et réalité, force et inertie, paganisme et christianisme, aspiration infinie et limitation des forces ; on a essayé toutes les formules –, ce qui travaille Michel-Ange est en quelque sorte un archétype de l'antagonisme comme tel, qui imprime son sceau sur ses actes et ses aspirations. On a vu en Michel-Ange tantôt un sensitif repoussé par les hommes, tantôt un géant ligoté par les nains ; on l'a montré ivre d'une joie et d'un amour beethoveniens, ou pessimiste et ascète ; mais on l'a toujours montré aux prises avec un principe, extérieur ou intérieur, qui lui fait échec. Le fait est que, dans son art, Michel-Ange pense naturellement par couples et par quartets ; tout, sous sa main, se scinde en pôles opposés et complémentaires. La tendance qui nous porte presque inconsciemment à baptiser des œuvres qui se font pendant – même s'il s'agit, par exemple, de toiles abstraites –, Homme et Femme ou Nuit et Jour, Hiver et Été, Yin et Yang..., n'est jamais plus justifiée que devant ses créations. Prenons le plafond de la Sixtine : les *ignudi* s'opposent visiblement par deux

et, si on regarde mieux, même par quatre ; les deux génies qui accompagnent chacun des prophètes (sauf Daniel) et les sibylles sont, nous dit Tolnay<sup>9</sup>, le génie clair et le génie obscur, ou les « deux ailes » de l'âme, volonté et connaissance, désir et amour, ou encore vie active et vie contemplative ; les quatre anges qui entourent le Seigneur dans la création des astres suggèrent à Thode quelque chose comme les époques du jour de la chapelle des Médicis<sup>10</sup> ; on pourrait ajouter le quartet formé par les Esclaves du Louvre (Jour, Crépuscule) et deux des géants du jardin Boboli (le barbu-Nuit et celui qui s'étire-Aurore). Quant aux statues couchées sur les sarcophages des Médicis, on ne résiste guère au besoin d'y lire les quatre tempéraments, les éléments, les saisons<sup>11</sup>. Les deux *capitani* au-dessus sont de toute évidence la vie active et contemplative. Il n'y a pas jusqu'aux hermès du tombeau de Jules II où l'on n'ait vu les quatre tempéraments<sup>12</sup>. Le Moïse lui-même figure, comme le prouvent deux photographies frappantes dans le livre de Karl A. Laux, la vie active ou la contemplation, selon qu'on le regarde de face ou de profil. Rachel et Léa, qui le flanquent, représentent ces mêmes voies, selon un passage célèbre de Dante, mais elles représentent surtout aussi *Fides* et *Caritas*, les deux concepts sur lesquels reposait la discussion avec les protestants en Italie, – et il faut se rappeler que Vittoria Colonna avait été suspecte d'hérésie pour avoir mis un accent trop exclusif sur *Fides*<sup>13</sup>. Le symbolisme, dont le tombeau actuel de San Pietro in Vincoli ne conserve plus qu'un reflet, s'étalait beaucoup plus largement dans les projets initiaux, avec le couple classique Moïse-saint Paul (action-contemplation) et quelques autres, apparentés ; le tout soumis d'ailleurs, comme peut-être à la Sixtine, et comme sans doute à la chapelle des Médicis, à un symbolisme ascensionnel. Qu'il s'agisse d'œuvres nées vers la même époque<sup>14</sup>, mais sans relation entre elles, ou d'œuvres qui se font sciemment pendant, ou même de différents aspects d'une même œuvre<sup>15</sup>, il y a manifestement toujours, chez Michel-Ange, des paires. Il est inutile de croire sur parole les remarques, parfois assez peu convaincantes, des commentateurs qui viennent d'être cités ; le fait qu'elles ont pu être suggérées suffit pour prouver le penchant de Michel-Ange au dualisme, son « besoin irréprouvable de contrastes ».

Il faut ajouter que chacun des deux ou quatre moments opposés est chez Michel-Ange porteur d'un thème dont l'ampleur dépasse souvent le titre ou le sujet. Prenons l'*Aurore*, le réveil : la résonance du thème est inépuisable et s'élargit jusqu'au Matin de la Création, à la naissance de la Vie : c'est Adam qu'anime peu à peu l'étincelle divine ou, sur le même plafond, Jonas vomit par la baleine et saluant,

saisi, la lumière qui l'inonde ; c'est l'éveil de la statue dans le marbre (les *Prisonniers* du jardin Boboli), ce lent surgissement que Michel-Ange aimait avec tant de passion et auquel il comparait la purification de son âme par l'amour. Non seulement les morts qui ressuscitent au Jugement dernier, mais la plupart des élus qui montent au Ciel sont encore sous l'emprise de l'appel qui les tire de la nuit à la vie<sup>16</sup>. Mais il suffit de comparer l'Adam ou le Jonas de la Sixtine avec l'Aurore de San Lorenzo ou avec le *Prisonnier* qui s'éveille pour se rendre compte que le thème comporte son revers : le regret douloureux de la nuit de l'inconscience et de l'assimilation à la matière inerte.

On pourrait en dire autant du motif opposé au réveil, l'enfouissement dans une nuit jamais assez dense. La Nuit elle-même se recroqueville comme pour aller encore au-delà du sommeil, à la vie du fœtus, à *l'esser di sasso*. Dès les premières Madones (*Madone à l'escalier*, *Vierge Taddei*, dessin Thode 63), on dirait que l'enfant cherche à s'identifier de nouveau avec le corps quitté de sa mère, tellement il se blottit contre elle ; ou s'il quitte son giron (*Vierge de Bruges*) c'est à contrecœur, en tâtonnant. Le geste du Jésus de la *Madonna Medici*, sur lequel la mère se penche comme une nuit protectrice, a quelque chose de presque avide. Les sonnets abondent en vers qui pourraient servir de commentaire à ce désir du rien, de l'oubli. Même au plafond de la Sixtine, la plus triomphale de ses œuvres, le sommeil d'Adam dans la *Création d'Ève* et celui des personnages du monde matériel (ou du monde *ante legem*) dans les voûtains a une lourdeur de mort. Mais la nuit n'est pas seulement l'inconscience et le retour à la matière ; l'*Esclave* « mourant » du Louvre, qui l'attend comme une libération, et le *Crépuscule* de San Lorenzo, qui la voit venir sans espoir, restent des formes intactes. La nuit glisse sur eux. Les derniers sonnets de Michel-Ange n'attendent la mort qu'avec repentir et crainte.

Il faut se garder de croire qu'il y a chez Michel-Ange un symbolisme particulier des époques du jour. Les figures qui pourraient le suggérer ne signifient qu'elles-mêmes. Mais leur résonance va si loin parce que la main de Michel-Ange les a chargées comme involontairement de ce qui est en lui, la joie de la lumière et la soif d'anéantissement, les impulsions contraires et irrésistibles vers *Fides* et vers *Caritas*, le désespoir de forcer le salut par une de ces vertus.

Le dualisme de vie active et vie contemplative<sup>17</sup> reste peut-être, malgré tout, la meilleure expression de ce déchirement, à condition de reconnaître dans l'« action » le travail aimé, détesté et subi comme

une punition et dans la contemplation ce qui le dépasse, le couronne et le condamne, la foi et la Grâce.

On sait avec quelle fureur proprement autodestructive Michel-Ange sut s'acharner au travail. Dès 1531, Giovan Battista di Paolo écrivait à un médecin que le maître est malade, mange peu et mal, dort encore moins, paraît très maigre, souffre de vertiges et de deux maux, « l'un à la tête, l'autre au cœur » (le tombeau de Jules II), mais qu'il s'obstine à travailler dans la sacristie de San Lorenzo, malgré froids ou chaleurs ; il a l'air de n'en avoir plus pour longtemps, s'il ne change pas son mode de vie<sup>18</sup>. Il devait pourtant continuer encore 34 ans à ce régime. On entend la même plainte en 1563 : Michel-Ange va tout courbé, il lève à peine la tête, mais chez lui il travaille le marbre<sup>19</sup>. Il le fit jusque six jours avant sa mort. Lire une lettre mal écrite lui causait une peine infinie, selon ce qu'il répétait sans cesse à son neveu, mais devant la pierre il était capable d'efforts physiques prodigieux<sup>20</sup>. Vasari le décrit restant une semaine sans changer d'habit, les pieds gonflés dans les bottes qui lui arrachaient la peau lorsqu'il les enlevait. Il n'aime pas les aides, veut tout faire lui-même, répond de tout, ne s'accorde aucune trêve et aucune commodité, – à Bologne, en 1506, il dort dans le même lit que les trois fondeurs de bronze qu'il a fait appeler.

Mais s'il gémit sans cesse sous son travail<sup>21</sup>, il n'arrête pas de s'en charger encore. On est d'accord aujourd'hui à reconnaître qu'il ne fut pas toujours étranger, – du moins pas autant qu'il l'a dit et qu'il l'a sans doute cru plus tard lui-même –, aux commandes qui l'empêchèrent de finir le tombeau de Jules II. Sa préférence va, bien entendu, aux travaux gratuits ou à ceux qu'il fait pour lui-même : il ne s'agissait pas de gagner de l'argent, mais de se donner des devoirs et aussi de jouir des projets, car il s'enthousiasme facilement. Il lui arrive même de faire taire ses remords et de trouver que son métier est œuvre pieuse : « Il n'est rien de plus noble ni de plus dévot que la bonne peinture, parce que rien n'évoque et ne suscite davantage la dévotion dans les esprits éclairés que la difficulté de la perfection qui va s'unir et se joindre à Dieu », lui fait dire Francisco de Hollanda<sup>22</sup>. Le travail de l'artiste est alors peut-être une partie de la tâche de l'homme héroïque, vainqueur de la nature ou supérieur à elle, mais pourtant soumis à des forces qui le dépassent<sup>23</sup>, peut-être aussi la brillante offrande de ce « ver à soie » qui meurt à la donner (Sonnet, Frey, LXVI). Michel-Ange vieillit volontiers de lui-même comme d'une ruine, d'un débris laissé par l'art qui a épuisé ses forces<sup>24</sup>. Mais cet art qui le consume s'épanouit en grandeur et en liberté. Le « franc arbitraire » de son architecture ravit,

étonna et effraya presque ses contemporains ; c'est de là, peut-être, que vint la légende de son titanisme. Autant que la liberté, ce fut la grandeur, même tout simplement comme extension, qui fascinait Michel-Ange. S'il avait à exécuter des figures qui se font pendant, les dernières finies étaient toujours plus grandes que les premières : c'est pourquoi il dut abandonner les esclaves du Louvre, trop petits par rapport aux quatre *Prisonniers*. La succession des *ignudi* grandissants de la Sixtine est éloquente (et prouve, en outre, que les cartons ont été faits au fur et à mesure que le travail avançait). Les figures du *Jugement dernier* dépassent toutes et amplement leurs contours tracés au poinçon (??), d'après les cartons sur le mur préparé. Ce gigantisme n'était pas destiné à impressionner le spectateur ; son caractère progressif suggère une libération intérieure, un épanouissement de l'artiste dans l'acte de former ses figures, – de même que l'allongement progressif des personnages du Gréco nous parle d'une tension et d'un autodépassement perpétuels.

Il faut garder présente à l'esprit la presque inconcevable dépense de soi, physique et psychique, que représente pour Michel-Ange sa création, pour mesurer ce qu'il a dû lui coûter de renoncer plus tard non pas au travail, mais à l'ivresse du beau qui le soutient et le récompense, et aussi pour se faire une idée de la profondeur qu'eut son désir de repos, réaction qui accompagna plutôt qu'elle ne suivit ses efforts. Lettres et poèmes abondent en plaintes ou repentirs,

« *Ohimè, ohimè, pur reiterando*  
*Vo'l mio passato tempo, e non ritrovo*  
*In tutto, un giorno che sia stato mio* » (Frey, XLIX)

« Hélas, hélas, je  
 vais reparcourant  
 mon temps passé et  
 n'y puis retrouver  
 en tout un seul jour  
 qui ait été mien ! »

et en accusations contre le « monde » et ses fallacieuses promesses, – qui sont évidemment les appâts de l'art et la beauté<sup>25</sup>.

Donato Giannotti, dont les témoignages sur Michel-Ange passent pour très fidèles<sup>26</sup>, prête au maître un éloge significatif de la pensée de la mort : elle seule nous permet de nous connaître nous-mêmes et nous éloigne des occupations futiles et courantes, – les parents, les amis, les ambitions, les vices, tout ce qui doit être vaincu parmi les « *favole del mondo* ». La mort détruit tout mais la pensée de la mort nous préserve de nous perdre nous-mêmes et nous protège du mal<sup>27</sup>. On voit comment la fatigue, le dégoût et la soif de nuit, de néant, débouchent sur la pensée religieuse et sur le plan de la vie contemplative.

« les fictions  
 du monde »

## Michel-Ange sait qu'il est un être nocturne

« le hasard, le sort,  
la fortune [...] à  
moi ils assignèrent  
le temps sombre  
comme semblable à  
moi dès le berceau »

« *il caso, la sorte et la fortuna  
[...] a me consegnaro il tempo bruno  
come a simil nel parto e nella cuna* » (Frey, CIX, 21),

il a besoin de cette enveloppe de néant pour travailler, il voit la matière préservant jalousement dans ses replis des parcelles de nuit inviolées du « jeu solaire » (CIX, 20), il souffre presque de le savoir

« elle est veuve,  
sombre et si  
ombrageuse : à la  
vaincre suffit une  
simple luciole »

« *vedova, scur', in tanta gelosia  
ch'una luciola sol gli può far guerra* » (Frey, LXXVII),

« moment si doux,  
encore que sombre »

et il met bien au-dessus du jour ce « *dolce tempo, benchè nero* » (*ibid.*, allusion au *nigra sum, sed formosa* du Cantique des Cantiques), ce soleil que le vulgaire ne comprend pas et appelle nuit (LXXVIII), cette chose qu'on ne peut nommer qu'en se demandant si elle est bien quelque chose (« *E se gli è pur che qualche cosa sia* », Frey, LXXVII). Il y trouve « l'ombre de la mort » et les songes qui souvent le portent au seuil du Paradis (LXXVIII).

« je suis noire, mais  
belle »

Ce désir est pourtant, comme toujours chez Michel-Ange, contrecarré par une crainte. La nuit et la mort ne sont pas seulement refuge, mais jugement. En 1532, plus de trente ans avant sa mort, il se sent déjà « *presso a morte e si lontan' da Dio* » (XLVIII), et les sonnets de vieillesse diront de plus en plus clairement qu'il est trop tard, que seule la Grâce imméritée, inespérée pourra le sauver encore.

« si proche de la  
mort, si loin de  
Dieu »

« *L'arte e la morte non va bene insieme  
che convien più che di me dunque sperì ?* » (CXLV)

« L'art et la mort ne  
vont pas bien  
ensemble. En quoi,  
plus qu'en  
moi-même, faut-il  
donc que je place  
mes espoirs ? »

L'impossibilité d'un accord et l'impossibilité d'un repos sont les derniers mots de Michel-Ange. Son « *Vorrei voler, Signor, quel che non voglio* » (CXL) n'est pas un simple jeu pétrarquiste d'impulsions opposées et de contradictions maintenues, mais l'expression d'un dilemme proprement insoluble. La bipolarité de tout ce qui sort de sa main n'en est que la traduction symbolique<sup>28</sup>.

« je voudrais  
vouloir, Seigneur, ce  
que je ne veux »

On a souvent parlé de l'agitation stérile des figures de Michel-Ange, de leurs mouvements barrés par d'autres mouvements perpendiculaires ou opposés, du contraste brutal entre les différents axes qui orientent l'élan d'un personnage. Panofsky<sup>29</sup> insistait déjà sur

leur signification psychologique : il s'agit d'inhibition, d'une sorte d'agoraphobie. Et ce qui vaut pour ses œuvres plastiques, – voir par exemple, dans la *Conversion de saint Paul*, les mouvements du Christ, qui scandalisèrent les contemporains –, vaut pour ses œuvres d'architecture, notamment le vestibule de la Laurentienne, qui abonde en contresens ingénieux ou choquants<sup>30</sup>, ou pour l'étage supérieur du palais des Conservateurs, où les demi-pilastres superposés qui rythment la façade suggèrent la profondeur d'une loggia, pour qu'ensuite la forte saillie des frontons des fenêtres rende au mur toute sa valeur de support matériel ; de même, les portes de la sacristie de San Lorenzo suggèrent des niches, dès que l'on s'aperçoit que les seuils complètent l'encadrement des chambranles. Les exemples de ce genre de syncope plastique, rythmique et fonctionnelle se laisseraient indéfiniment multiplier ; il faut leur rattacher aussi ce demi-illusionnisme qui dérouté à première vue dans l'architecture peinte du plafond de la Sixtine ou dans les fenêtres supérieures de la chapelle Médicis avec leur contour trapézoïdal qui est censé prolonger les arêtes de la coupole. Et quant à l'intégration des figures dans l'architecture, on sait comment Michel-Ange cherche la difficulté, gonfle les volumes et accentue les formes pour faire éclater le cadre qui renferme la statue et oppose partout la valeur plastique à la fonction architecturale.

On a parlé à propos de ces dissonances d'un maniérisme de Michel-Ange, et on a distingué chez lui une tendance maniériste et une tendance baroque, – la première caractérisée par le linéarisme, le verticalisme, la serpentine en sculpture, la prédominance du rythme, et la seconde par les formes trapues et pleines, le dynamisme, la prédominance des valeurs plastiques<sup>31</sup>. La principale phase « maniériste » de Michel-Ange se situerait entre 1520-1534, ses années de crise – celles, aussi, où il exerça son influence décisive sur les jeunes Florentins, Pontormo, le Rosso, Bronzino<sup>32</sup>. Le *Christ* de Santa Maria sopra Minerva, le *David-Apollon*, le projet de *Hercule et Cacus*, l'*Aurore*, le *Crépuscule*, *Lorenzo*, la *Vierge Médicis* et plusieurs cartons ou dessins très « maniéristes » (*Léda*, *Vénus et Cupidon*, l'*Ascension du Christ*, etc.) datent de ce temps. (Les statues du tombeau de Giuliano, bien que contemporaines, sont évidemment « baroques »). Une deuxième phase maniériste, – psychologiquement une deuxième époque de dépression profonde –, comprend les œuvres de la vieillesse et notamment les dernières Piétas ; mais pour elles il ne s'agit plus d'un ensemble de caractères formels constituant le style du « maniérisme » : ce qui est maniériste dans ces œuvres, c'est le dépassement du formel.

Ajoutons que dans le soi-disant baroque de Michel-Ange, les éléments maniéristes ne manquent jamais : dès le *Combat des Centaures et des Lapithes* (entre 1490-1492), les volumes plastiques ne sont pas situés dans un espace donné, mais créent en quelque sorte eux-mêmes leur espace (ceci surtout grâce au fait qu'ils débordent l'espace de cuvette où ils sont ménagés), – effet cher à certains maniéristes qui aiment « brouiller leur piste », cacher l'espace scénique (Rosso). Le parallélisme des membres entrave déjà dans cette composition la clarté de l'ordonnance. Il en sera ainsi dans beaucoup de ses œuvres « baroques », surtout dans le *Jugement dernier* et les fresques de la chapelle Paolina qui désintègrent elles aussi l'espace scénique, et d'une façon très typiquement maniériste par le changement de perspective entre le premier plan et les plans plus éloignés du tableau. Depuis le *David*, où s'opposent naturalisme et monumentalité, jusqu'à l'architecture de Saint-Pierre, où linéarisme et vision plastique se tiennent l'équilibre (voir notamment la vue extérieure du chœur et de la coupole, où l'œuvre de Michel-Ange apparaît le moins altérée par les adjonctions des successeurs), il n'a presque rien créé où l'on ne puisse déceler quelque une des contradictions intimes du maniérisme.

Il est évidemment vrai que ce que l'on nomme son maniérisme au sens étroit, son style de 1520-1534, n'est pas identique aux déséquilibres et déchirements qui produisent la tension, « maniériste », si l'on veut, de ses autres œuvres. Il est encore plus évident que les oppositions entre le linéaire et le plastique, le volume et l'espace, le réalisme et le monumental, la forme et la fonction, le rythme et la forme, l'élan d'un mouvement et le mouvement qui le barre, l'agitation et l'impuissance ne se réduisent pas au couple vie active-vie contemplative. Mais l'important est ceci : le déchirement intérieur de Michel-Ange ne se limite pas à la forme d'un antagonisme de ces deux voies qui s'exprime, dans ses œuvres, par des couples ou des quartets de figures contrastantes et symétriques ; il se prolonge par l'ambivalence de chacun de ses termes, ce qui se traduit plastiquement, grâce à ce même symbolisme involontaire, par une contradiction intime dans presque chacune de ses œuvres. Et cette contradiction, sensible pour le jugement esthétique non prévenu, peut assez légitimement être appelée, en un sens large, maniérisme, – d'autant plus, que la génération du déclin du siècle ne manquait pas de s'en inspirer, et que d'ailleurs la théorie esthétique de l'âge maniériste fournit presque l'illustration ou la justification de toutes ces ambiguïtés.

Y eut-il pour Michel-Ange des solutions ou des issues possibles, – un apaisement qui répondrait, comme par un effet de grâce, à l'effort de la vie active et à la soif de repos ? Autrement dit, l'expérience du Paradis de Dante lui a-t-elle été accessible ? Un seul sonnet (Frey, CLVIII) mentionne quelque chose comme une brève expérience de Grâce, – peut-être rien qu'un moment de courage –, entre tant de vers qui déplorent son indignité. Une statue seule, la *Madonna Medici*, paraît toucher un accord de résolution : au-dessus de l'Enfant, qui cherche avidement *l'esser di sasso* dans le corps de sa mère, la Vierge, semblable à la *Jungfrau, Mutter, Königin, Göttin* du second *Faust*, se penche « gracieusement », l'enveloppant de son corps, mais porte son regard plus loin, vers le monde. Il n'est pas exclu que la Vierge que l'on voit esquissée sur le projet de Berlin pour le tombeau de Jules II ait dû figurer une synthèse semblable. Ajoutons que dans l'architecture de Saint-Pierre, linéarisme et plasticité se complètent plutôt qu'ils ne se combattent ; mais avec cela, les indications de synthèse paraissent épuisées. Les derniers sonnets sont pessimistes, repentants ; ses Piétas de vieillesse sont négatrices. Dans la *Pietà Rondanini*, reprise tragique du thème de la Vierge à l'Enfant, l'enfant, mort, a vraiment reçu *l'esser di sasso*, – plus que blotti contre la mère, réuni à elle. La première *Pietà* de Rome avait, elle aussi, assimilé le Christ à l'enfant : on a remarqué ses proportions beaucoup trop petites par rapport à la mère et la jeunesse de la Vierge, qui répète d'ailleurs, en le contemplant, l'inclinaison de la grâce. Mais ce Christ-là n'était pas cadavre et matière, c'était un homme apaisé et comme récompensé. Les Piétas de vieillesse par contre le représentent mort d'une mort négatrice, dans une nuit qui n'est pas la Grâce mais la fin. Dans le groupe de Florence, ce n'est même plus la Vierge qui se penche pour lui, mais Michel-Ange en spectateur ému de pitié ; la mère est plus bas, recevant le corps semblable à la terre qui le couvrira<sup>33</sup>. L'union entre l'homme et l'obscurité dont il s'est séparé en naissant est refaite, mais elle n'a plus rien de l'espérance d'un miracle.

Ces considérations touchent de si près à la question de la psychologie de Michel-Ange, qu'elles exigent pour être éclairées une incursion dans ce domaine. Le fait est, d'ailleurs, qu'elles ont impliqué certaines vues sur la personnalité de Michel-Ange qui doivent être à présent justifiées. Il est évident que l'obsédant besoin d'action ne procédait pas, chez Michel-Ange, d'une énergie débordante, mais se compliquait de tout un système de mises à l'épreuve de soi-même, qui entravait l'activité et multipliait les efforts exigés. L'artiste était manifestement un scrupuleux ; on sait où cela l'a

conduit dans l'affaire de la façade de San Lorenzo, quand il passa du projet à la recherche du marbre, à l'ouverture d'une carrière, puis à la construction d'une route, et dut tout abandonner à ce stade. De longs démêlés avec tailleurs de pierre, maçons, transporteurs, etc. consomment pendant toute sa carrière une énorme partie de son temps et de son énergie. Il n'est pas nécessaire d'ajouter foi à ce que disent les biographes sur son refus d'accepter des aides à la Sixtine<sup>34</sup> ; mais il suffit de lire ses lettres, où le lapsus habituel n'est pas de sauter un mot, mais de le répéter, pour se rendre compte de ce côté de son caractère.

Mais le scrupule n'est que la plus élémentaire et la plus directe des façons de se compliquer la tâche. Une autre, moins consciente et beaucoup plus grave, consiste à provoquer la collision des devoirs, – à servir deux maîtres, pour avoir toujours l'impossible à faire.

Dès sa jeunesse, quand il interrompt le travail pour l'autel Piccolomini de Sienne, après avoir exécuté deux statuette sur les quinze promises, il s'offre l'occasion d'un remords qui ne l'aura pas quitté soixante ans plus tard<sup>35</sup>. Ce fut la commande du *David* de Florence qui l'avait tenté cette fois. Puis la façade de San Lorenzo qui le détournera du tombeau de Jules II. Dans Florence assiégée par les Médicis, Michel-Ange, ingénieur des fortifications, travaillera en cachette aux tombeaux de San Lorenzo. Il veut toujours et littéralement se rendre la tâche impossible, exiger de soi ce qu'il sait ne pas pouvoir faire, son activité glorieuse d'un sentiment de culpabilité qui le talonne et le décourage à la fois.

Il est clair que le conflit doit être plus profond. Les deux vrais maîtres ne sont pas tel pape et tel duc, mais l'art et la foi, qui, dit-il, ne vont pas bien ensemble. De là l'allure d'autopunition que prend tout son travail, le refus de toute joie<sup>36</sup> et surtout son extrême susceptibilité : il ne souffre rien de ce qui pourrait ressembler de loin à une critique de son travail (comme en témoignent la scène avec l'envoyé du duc de Ferrare, venu pour la *Léda*, ou la brouille avec Francia à Bologne), précisément parce que pour lui tout son travail est a priori coupable. Et même lorsque les maçons de Saint-Pierre commettent en son absence une faute, contrevenant à sa prescription expresse, il en « meurt de honte », – bien qu'il ait consenti cette fois, en travaillant pour l'amour de Dieu, à diminuer un peu la terrible pression morale sous laquelle il vit.

Parfois et par moments, Michel-Ange rêve de racheter sa faute par la splendeur de la réussite. Au moment de se charger du tombeau de Jules II ou de la façade de San Lorenzo, il promet monts et merveilles, sincèrement enthousiasmé, il s'agit bien entendu là aussi

d'un engagement qui va le lier à l'impossible, mais ce biais indique en même temps que les exigences auxquelles il se soumet sont des espoirs autant que des punitions. Qui sait, si une belle œuvre n'est pas en dernière instance quand même une œuvre pieuse, une manière de louer Dieu ? Les néoplatoniciens, ses maîtres à penser, semblaient bien le croire. De toute façon, Michel-Ange, comme s'il voulait y croire, multiplie les travaux gratuits, les offres de travaux gratuits, les cadeaux qu'il fait de ses ouvrages à des amis. On dirait qu'il voulait racheter quelque chose. Mais ce n'est pas l'espoir qui a le dernier mot. Il y a pire, pour lui, que l'effort physique excessif et le mécontentement des maîtres : quelque chose qu'il faut bien appeler sa volonté d'échec. Lui, si méticuleux dans le moindre des préparatifs de ses travaux, confie sans nécessité apparente son *Christ* de Santa Maria sopra Minerva, presque terminé, à un malheureux élève qui le gâte, – et il s'offre ensuite, bien entendu, de le refaire, sachant sans doute très bien qu'il n'y arrivera pas. Le *David* de Florence avait prouvé, à l'étonnement des contemporains, que Michel-Ange n'a aucune difficulté à exécuter une figure de la grandeur qu'il veut, au centimètre près ; mais il doit abandonner les esclaves du Louvre, parce qu'il a fait trop grands les quatre *Prisonniers*. Les statues inachevées le sont souvent, comme l'avait déjà noté Delacroix, parce qu'elles sont bel et bien gâchées. Et si tout va bien et l'œuvre est finie, il se brouille avec l'acheteur pour pouvoir la faire disparaître (*Léda*). Le grand nombre des statues et dessins qu'il a offerts en cadeau à des amis est peut-être aussi un signe de sa désaffection pour ce qu'il a fait. L'habillage par Daniele da Volterra de ses figures du *Jugement dernier* le laisse complètement froid<sup>37</sup>. (Il faut comparer cette attitude avec la crainte mille fois exprimée d'un Cellini qu'on va toucher à ses œuvres). Au fond, Michel-Ange voudrait ne pas être l'artiste, ne pas porter la responsabilité de ce qu'il a fait. Il se donne comme prétexte la famille, la nécessité d'établir les siens dans une « maison à Florence », son quasi-fils Giovan Simone, le mariage de Lionardo ; d'ailleurs s'il est un bon sculpteur, c'est au sang noble de sa famille qu'il le doit. Ces essais naïfs d'innocenter son art ne valent bien entendu pas grand-chose. Ils ne sont peut-être destinés qu'aux siens.

À ses propres yeux, Michel-Ange reste profondément pécheur.

« *Non è più bassa o vil cosa terrena  
Che quel che senza Te mi sento e sono* » (CLXXXIX)

« Il n'est rien de plus  
bas et vil sur terre  
que ce que sans Toi  
je suis et me sens »

écrit-il ; – et il faut ajouter qu'il a bien rarement le sentiment d'être élevé par la Grâce divine au-dessus de cette condition de chose « basse ou vile ». Il ne semble connaître la joie de la beauté, à laquelle il est, comme il le répète à Donato Giannotti, par exemple, exceptionnellement sensible, qu'accompagné de remords :

« Aussi la crainte,  
qui tant à la beauté  
se mêle, d'étrange  
aliment repaît  
mon désir »

« *Onde la tema, molto  
Con la beltà congiunta  
Di stranio cibo pasce il gran [il mio] desire* » (Frey, CIX, 50)

Et l'art est, – c'est le moins que l'on puisse en dire –, un danger pour l'âme :

« En tant de servage,  
et tant de dégoût,  
empli de faux  
pensers, au grand  
péril de l'âme, ici  
sculptant choses  
divines »

« *Con tanta servitù, con tanto tedio  
E con falsi concetti e gran periglio  
Dell'alma, a sculpir qui cose divine* »

« espérance contre  
l'espérance »

Les derniers sonnets, et certains qui sont plus anciens, répètent qu'il est trop tard, que le temps est perdu, que le seul espoir possible est une *spes contra spem*, un acte de Grâce que rien ne justifierait. (Frey, XXV, XLVIII, CXLV, CXLVII-VIII, CL, CLII, CLV-VI, etc.). Et quand il s'agit de nommer les péchés qu'il abjure et auxquels il attribue sa perte, la seule précision que l'on reçoit est : l'amour et l'art<sup>38</sup>. Sous cet aspect, la piété des dernières années de Michel-Ange [n'apparaît pas comme un couronnement de son spiritualisme néoplatonicien, mais comme sa négation : c'était un faux chemin, il faut chercher ailleurs.

La *Conversion de saint Paul* de la chapelle Pauline porte peut-être témoignage de ce tournant. Dans cette fresque dépourvue de tout soupçon d'équilibre, où chaque centre ou ligne de force exerce son action sans égard au reste, il n'y a qu'un seul objet qui paraisse sciemment offert et présenté au regard : c'est la tête du saint, isolée et encadrée par trois bras. Pénétré de douleur, de repentir, de désir, mais plein de cette dignité que donnent des souffrances passées et des élans sincères, – qui seront pourtant désormais reniés et réprouvés –, ce visage ressemble incontestablement à celui de Michel-Ange lui-même, et il a certainement dû être peint dans un état d'esprit analogue à celui qui a inspiré le sonnet *Giunto è già 'l corso della vita mita* (CXLVII)<sup>39</sup>.

L'art et la beauté sont réprouvés parce que viciés à la base. La religion lui paraît si fortement opposée à l'art, – à *son art* –, qu'aucun des essais de conciliation n'aboutit, ni le néoplatonisme qui spiri-

tualise le désir, ni l'exigence artistique, le scrupule technique et la splendeur des œuvres qui forcent l'admiration du monde. La volonté d'échec, qui ne désarme pas jusqu'à la fin, montre bien qu'aucune autopunition et aucune « fuite en avant », dans la réussite artistique, n'a pu faire taire le sentiment d'avoir tout faussé dès le début. Il est vraisemblable que la source de cette haine de soi est d'ordre érotique – ne serait-ce qu'à cause de la très grande ressemblance de son cas avec celui du colonel Lawrence<sup>40</sup>. Mais ce n'est pas là une « explication » et moins encore une condition nécessaire ou suffisante de ce déchirement : il suffit de songer à saint Bernard, pour qui aucun service rendu à l'Église ne pouvait ni effacer le remords ni la faute d'être un mauvais moine, parce qu'il la sert ainsi au lieu de mener une vie contemplative. Ni l'inversion sexuelle, ni sa laideur, ni l'ambiguïté de sa position sociale ne permettent donc de « déduire » le cas de Michel-Ange. Il a donné lui-même à sa situation l'aspect d'un dualisme foncier ou plutôt d'une conjonction de deux appels, différents par leur nature, mais ayant tous les deux l'autorité d'un devoir ; l'un est celui de sa vocation « naturelle », l'art, le travail, la dépense sans compter d'une énergie exceptionnelle soutenue par une volonté farouche ; l'autre, la nuit et la contemplation, apaisant tantôt sa soif de repos, tantôt son ascétisme ; et tous les deux sont sans fin, parce qu'ils s'incorporent le désir de perfection.

Ce qu'on appelle la tragédie de Michel-Ange n'a pas été de ne pas pouvoir choisir, ni même de ne pas pouvoir satisfaire les exigences contradictoires de ces deux idéaux, mais d'avoir volontairement renié l'un et de ne pas avoir été récompensé par le second, où il n'a pas cru rencontrer la Grâce sanctifiant son travail, mais, comme dans ses dernières Piétas, une nuit ensevelissant un cadavre<sup>41</sup>.

## Notes

1. Voir notamment Eugenio Garin, *Der italienische Humanismus*, Bern, 1947.
2. Giorgio Petrocchi, « L'esperienza ascetica di Ugo da Prato », dans *Medioevo e Rinascimento. Studi in onore di Bruno Nardi*, Florence, 1955, II, p. 525-541. Voir p. 531-532, avec l'idée, rendue célèbre par Maître Eckart, que si un frère réclame notre aide, il vaut mieux abandonner toute prière ou contemplation et lui apporter ce dont il a besoin. L'article ne précise malheureusement pas si cet éloge de la vie active représente la conclusion de l'auteur ou l'argumentation de l'adversaire.
3. Alessandro Guarini, *Il Farnetico savio ovvero il Tasso*, Ferrara, 1610, p. 9.
4. *De duplici hominis, felicitate, duplicique eius, vita, activa, et contemplativa*, préf. (sans num.) de Aristotelis Stagiritae *Moralia Nicomachia, cum [...] explanationibus*, Paris, 1543, voir fol. limin.
5. Sperone Speroni, *Dialoghi*, Venise, 1596, p. 184-215.
6. Speroni retourne ici contre Aristote un argument de l'Éthique à Nicomaque.
7. Voir surtout, Speroni, *Dialoghi*, 1596, p. 201-204, le résumé des vues du partisan de la vie active. Cette caractérisation de la conduite politique comme art supérieur prouve, malgré le dédain traditionnel pour la voie « factive », que l'éloge de la vie active est bien celui de l'homme *artifex*.
8. Voir Speroni, *Dialoghi*, 1596, p. 208-215. Je ne crois d'ailleurs pas qu'il faut chercher les opinions réelles de Speroni dans ce discours final, dont l'argumentation est bien grossière et, en outre, d'un ton curieusement proche du luthéranisme (doutes sur la valeur des œuvres) ; de cœur, l'auteur était très évidemment avec le défenseur de la vie active.
9. Charles de Tolnay, *The Sistine Ceiling*, Princeton, 1945, p. 48 et 164.
10. Henry Thode, *Michelangelo und das Ende der Renaissance*, Berlin, 1902-1912, III, *Der Künstler und seine Werke*, p. 314 et suiv.
11. Erwin Panofsky, *Studies in Iconology*, New York, 1939 ; il est significatif que Steinmann a eu la même idée, mais en distribuant différemment les rôles.
12. Karl A. Laux, *Michelangelos Juliusmonument*, Berlin, 1943. L'auteur parle très justement d'un « ununterdrückbares Kontrastbedürfnis » [« besoin de contraste irrépressible »] chez Michel-Ange.
13. Voir Charles de Tolnay, *Werk und Weltbild Michelangelos*, Zurich, 1949.
14. Charles de Tolnay, *The Youth of Michelangelo*, Princeton, 1947, p. 75 : « Throughout his youth, Michelangelo remained faithful to this method of creating contrasting pairs » [« Tout au long de sa jeunesse, Michel-Ange est resté fidèle à sa méthode de création fondée sur des paires opposées »], montrant « the death-aspect » [« l'aspect-mort »] et « the life-aspect of existence » [« l'aspect-vie de l'existence »] : la Vierge à l'escalier et la Bataille des centaures, Bacchus et la Pietà de Rome, etc. Plus tard viendront les œuvres encyclopédiques.
15. Une fois averti, on n'a qu'à appliquer à d'autres statues de Michel-Ange l'expérience de Laux sur le Moïse ; elle réussit souvent.
16. Voir sur le thème du réveil les rapprochements, d'ailleurs incomplets, et l'interprétation trop exclusive de Walter Pater, *La Poésie de Michel-Ange*, trad. fr. dans *La Renaissance*, Paris, 1917.
17. H. Thode, *Michelangelo*, 1902-1912, IV, p. 194, remarque que la figuration plastique de ces deux concepts est une innovation iconographique de Michel-Ange.
18. Gaye, *Carteggio*, II, p. 228-230.
19. Don Miniato Pitti à Vasari, dans Karl Frey, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, Munich, 1923-1930, II, 9.
20. Voir la célèbre description de Blaise de Vigenère (*Suite de Philostrate*, f. 105 v<sup>o</sup>, citée entre autres chez Denyse Métral, *Blaise de Vigenère, archéologue et critique d'art*, Paris, 1939, p. 90-95, avec les autres endroits de Vigenère sur Michel-Ange) : « Je puis dire avoir vu Michel l'Ange bien qu'aagé de plus de soixante ans, et encore non des plus robustes, abattre plus d'escalles d'un très dur marbre en un quart d'heure que trois jeunes tailleurs de pierre n'eussent peu faire en trois ou quatre, chose presque incroyable, qui ne le veroit : et y alloit d'une telle impétuosité que je pensois que tout l'ouvrage deust aller en pièces, abattant par terre d'un seul coup de gros morceaux de trois ou quatre doigts d'espoisseur, si ric à rac de sa marque que s'il eust passé outre tant soit peu qu'il

ne falloit il y avoit danger de perdre tout. » Ce souvenir de Vigenère date de 1550.

21. Voir, de Bologne justement, une lettre à son frère Buonarroti, du 17 octobre 1509 : « *Io sto qua in grande affanno e chon grandissima faticha di corpo, e non ho amici di nessuna sorte, e non ne voglio* » [« Je vis ici avec une grande angoisse, avec une très grande fatigue physique ; je n'ai aucune sorte d'ami et je n'en veux pas »]. C'est un exemple entre cent.

22. Francisco de Hollanda, *Quatre dialogues*, 1911, I, p. 29. Malgré la suspicion qui plane sur tout ce que rapporte Francisco de Hollanda, – et l'expression seule de « dévotion des esprits éclairés » suffit à mettre en garde –, le passage n'est peut-être pas inauthentique. Ammanati, dans sa lettre aux Académiciens de Florence (Bottari, *Raccolta*, III, p. 539) répète « ce mot que me disait jadis Michel-Ange Buonarroti, à savoir que les bons chrétiens faisaient toujours les bonnes et belles figures », – absurdité manifeste dont le sens originel, mal compris par Ammanati pouvait bien être celui que donne le Portugais, c'est-à-dire l'affirmation inverse : que bien travailler, c'est faire œuvre de bon chrétien. On peut sacrifier sans risque de se tromper la motivation qu'ajoute Hollanda, et qui est une variante d'un lieu commun de la critique tridentine : que les belles œuvres suscitent plus de dévotion. Michel-Ange pouvait plutôt s'être fait l'écho d'une idée d'Hermès Trismégiste, dont on sait la vogue dans le néoplatonisme florentin : « *si quidem, eum Dei opera sit mundus, eius pulchritudinem qui diligentia servat atque auget, operam suam cum Dei voluntate coniugit, cum speciem, quam ille divina intentione formavit, adminiculo sui corporis divino opere curaque componit* » [« car, comme le monde est l'œuvre de Dieu, celui qui en conserve avec diligence et qui en augmente la beauté coopère à la volonté de Dieu, puisqu'il emploie son corps et chaque jour consacre son labeur et ses soins à orner la beauté que Dieu créa par un divin propos »] (ici : orne). *Asclepius*, § 11, dans *Corpus hermeticum*, trad. Nock, éd. Festugière, 1945, II, p. 310 ; voir aussi *ibid.*, § 9, p. 307. Vu la diffusion des moindres propos de Michel-Ange, la vénération dont on les entourait, et le parti qu'on s'efforçait d'en tirer (ce serait le sujet de toute une petite étude à faire), il n'est pas exclu que Francisco de Hollanda et Ammanati aient recueilli et orné à leur goût deux variantes d'un mot authentique du maître.

23. C'est là, selon Tolnay (*The Youth...*, *op. cit.*, 1947, p. 39-40), la conception michelangelesque de la destinée.

24. « *L'arte pregiata, ov' alcun tempo fui / di tant' opinion, mi rec'a questo / povero vecchio, e servo in forz' altrui* » [« L'art si prisé, qui me valut naguère tant de renom, m'a conduit à ceci : pauvre, sénile, esclave aux mains d'autrui »] (Frey, LXXXI). Voir lettre à Luigi del Riccio (s. d., 1542), Michelangelo, *Lettere*, éd. G. Papini, Lanciano, 1910-1913, II, p. 8.

25. Voir le sonnet *Chondocto da' molt' anni all' ultim' ore* (Frey, CIX, 34).

26. Elles sont acceptées par Frey, Steinmann, Ridolfi, et par l'éditeur Redig de Campos. Hans Tietze fait des réserves, A. Bertini en conteste l'historicité.

27. À défaut des *Dialoghi* de Donato Giannotti que je n'ai pas pu trouver, j'ai consulté l'article de son éditeur moderne, Deoclecio Redig de Campos, « Una fonte michelangelesca », *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, XV, 1939, p. 135-143 (extrait), ainsi que H. Tietze, « Francisco de Hollandas und Donato Giannottis Dialoge und Michelangelo », *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXVII, 1905, p. 295-320, et Tolnay, *Werk und Weltbild*, 1949, p. 60.

28. Cette dualité n'est pas le seul thème de son art qui puisse passer pour un chiffre de sa personnalité. Il faut ajouter au moins celui de l'ascension, – aspiration vers le haut, purification, spiritualisation –, dont il marque presque toujours, consciemment ou non, les œuvres et les ensembles qu'il aborde.

29. Panofsky, *Studies in Iconology*, 1939, p. 171 et suiv., 178, n. 18.

30. Voir l'analyse exhaustive de Rudolf Wittkower, « Michelangelo's Biblioteca Laurenziana », *The Art Bulletin*, 16, 1934, p. 123-218 ; l'article contient aussi une étude approfondie des principes architecturaux du maniérisme.

31. Par exemple Friedrich Kriegaum, préface à *Michelangelo Buonarroti. Die Bildwerke*, Berlin, 1940 ; Charles de Tolnay, *The Medici Chapel*, Princeton, 1948, p. 116-117, et ailleurs (avec une réserve, due au fait que l'auteur se refuse à dissocier la notion de maniérisme de celle d'un décorativisme vide et d'un art qui n'a rien à dire). De même Pinder, W. Friedlaender, etc.

32. Sur le rôle de Michel-Ange dans la formation du style maniériste, voir Walter Friedlaender, « Die Entstehung des anticlassischen Stiles in der italienischen Malerei um 1520 », *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 46, 1925, p. 49 et suiv.

33. Ernst Steinmann, « Das Madonnenideal des Michelangelo », *Zeitschrift für bildende Kunst*, N. F. VII, 1896, p. 169-178 et 201-211, a montré que ce thème remonte à Duccio di Buoninsegna et qu'il avait été repris, avant Michel-Ange, par Fra Bartolomeo dans un panneau de sa dernière période. La filiation est extrêmement significative entre l'art médiéval siennois, l'art savonarolien et l'art du vieux Michel-Ange.

34. Sa correspondance dément en effet leurs allégations sur ce point.

35. Tolnay, *The Youth of Michelangelo*, 1947, p. 29-30.

36. « *A che più vita per gioir s'aspetta / Se sol nella miseria Iddio s'adora ? / Lieta fortuna e con lungo dimora / Tanto più nuoce quante più dilecta* » [« Pourquoi espérer jouir d'une plus longue vie, si dans le seul malheur l'homme adore Dieu ? / Un heureux sort, une longue existence nous nuisent d'autant plus qu'ils nous délectent »] (Frey CLVIII). Voir aussi dans Donato Giannotti, son refus d'une invitation à un dîner, sous prétexte qu'il s'y sentirait trop bien et qu'il ne veut pas se réjouir.

37. NdÉ. Et pour cause, cela se passe après sa mort en 1564-1565 ! Klein semble se méprendre sur la date d'apposition des fameuses *braghe* par Daniele da Volterra. L'épisode intervient après la mort de Michel-Ange.

38. Varchi a voulu, dans un sonnet à Cellini, imiter ce renoncement de Michel-Ange. Mais il passe naturellement à côté de l'essentiel : l'idée d'art ne lui suggère nullement celle de remords : « *A me, dotto Cellini, prose nè carmi / Per far del Regno glorioso acquisto / A voi non gioveran bronzi nè marmi. / Pigliar la croce addosso e seguir Cristo / Bisogna, se volete, od io salvarmi : / Pigliam dunque la croce e seguiam Cristo.* » [« À moi, docte Cellini, ni prose ni vers / ne me feront accéder au Règne glorieux. / À vous, ni bronzes ni marbres seront utiles. / Il est nécessaire de porter la Croix et de suivre le Christ, / si vous voulez, comme moi, [vous] sauver : / Prenons donc la croix et suivons le Christ »]. La réponse polie de Cellini ne prend aucune note de cette invitation à la pénitence.

39. On a beaucoup fait la chasse aux autoportraits de Michel-Ange : voir Ernst Heimeran, *Michelangelo und das Porträt*, thèse Erlangen, Munich, 1925. (Depuis, Fred Bérence a ajouté l'ébauche de l'apôtre Matthieu). Il est curieux que la tête du saint Paul n'ait pas encore attiré l'attention. Toutes ces demi-ressemblances sont assez peu significatives, – le saint

Barthélmy et le Nicodème de Florence exceptés –, puisque le « type » d'un artiste lui ressemble presque toujours, comme le savait déjà Léonard. Dans le cas du saint Paul, il faut pourtant prendre en considération l'analogie de la situation spirituelle, « la conversion » de Michel-Ange.

40. Le parallélisme est frappant : Lawrence choisit, lui aussi, le service de deux maîtres, dont l'un, l'Angleterre, lui fut donné par naissance, comme le baptême à Michel-Ange, et l'autre choisi de façon à permettre la fuite en avant, dans le succès, la honte de ce succès et de la victoire, la mise à l'épreuve du corps et de la volonté jusqu'au delà du possible, l'autopunition et le remords uni à l'action même. La lucidité, l'honnêteté rigoureuse, le scrupule poussé à ses dernières limites, le refus intransigeant de se tromper sur soi-même sont communs aux deux hommes, et presque dans des détails (l'humour, la conduite lors d'une fracture, etc.) l'analogie ne se dément pas. Voir l'essai de Roger Stéphane, *Portrait de l'aventurier : T.E. Lawrence, Malraux, Von Salomon*, Paris, 1950, avec une interprétation de Lawrence qui impose ce parallèle.

41. H. W. Beyer, *Die Religion Michelangelos*, Bonn, 1926, a mis remarquablement en lumière l'importance centrale du problème religieux chez Michel-Ange, – dans son art aussi bien que dans ses vers et dans sa vie –, et l'a relié, entre autres, à l'échec de la « vie active » et de l'art. Il y a seulement deux reproches de méthode à faire à son essai : la tendance à systématiser « l'évolution » de Michel-Ange, en s'appuyant sur des séries artificiellement introduites dans les poèmes (on sait combien leur chronologie est incertaine et comment leur groupement chez Frey obéit souvent à des critères thématiques, favorisant l'illusion chez qui en tirerait des schèmes), et d'autre part le désir de rapprocher Michel-Ange de Luther. De là, chez l'auteur, une conclusion peu convaincante qui revient à peu près à dire qu'après avoir constaté l'inanité de toutes ses tentatives pour se justifier et se sauver par ses propres moyens (art, amour, action, morale), l'artiste trouva une sorte de paix dans le sentiment que l'absolu devant lequel il échoua est un Dieu vivant qu'il peut aimer et non l'aveugle Fatum.





# LA PRATIQUE

## 1. THÉORIE ET PRATIQUE

La revalorisation du côté artisanal dans les beaux-arts et dans l'esthétique avait, de même que la nouvelle préférence pour la vie active contre la vie contemplative, l'accent d'une véritable rébellion : les artistes, qui avaient tant réclamé un statut « libéral », semblaient ne plus vouloir des valeurs de cette libéralité, bien qu'ils aient continué, naturellement, d'exiger les bénéfices sociaux qu'elle entraîne ; les moralistes, à leur tour, remettent en doute la valeur de la « contemplation », par laquelle la philosophie se sentait apparentée à la béatitude des élus.

Ce mouvement de protestation a été bien étudié, mais jugé de façon très différente par les historiens modernes. C'est, selon Hiram Haydn, la Contre-Renaissance, ou encore, à peu près, la fin du Logos humaniste d'après Toffanin ; Cassirer, cependant, regardant les mêmes phénomènes, ou peu s'en faut, sous un angle de vue encore burckhardtien, y reconnaît la lignée qui va de Nicolas de Cues à Giordano Bruno, l'opposition dialectique du cosmos à l'individu, à la fois englobé et rival créateur de son englobant<sup>1</sup>. Si on voit dans la Renaissance une prolongation et un achèvement du Moyen Âge, et dans l'humanisme une forme du catholicisme établi, si on ne s'attache, dans le néoplatonisme florentin, par exemple, qu'à sa cosmologie bien ordonnée, alors Machiavel et Montaigne, l'empirisme scientifique et l'occultisme magique, la découverte de l'infini par les savants et les philosophes et la découverte de la fiction gratuite et pure par L'Arioste ou par les peintres vénitiens sont des aspects ou des conséquences du pessimisme « contre-renaissant ». Mais si on part de la conception prométhéenne de l'homme, vue comme la tradition philosophique par excellence de la Renaissance, le néoplatonisme devient une anthropologie créationniste, Machiavel le protagoniste de la *virtù* active, Montaigne un artisan de la vie, les empiristes et les magiciens des rivaux de la nature, l'infini une idée

exaltante parce que l'esprit humain l'embrasse et le « mesure », et tout cela respire l'optimisme et l'activisme burckhardtiens.

Il serait vain de vouloir prendre parti, et la question de savoir si le retour à la pratique opérée au XVI<sup>e</sup> siècle, est ou n'est pas renaissant a d'ailleurs peu d'importance, – surtout si on se rappelle que dès le second quart du siècle ce n'est plus de Renaissance, mais de maniérisme qu'il s'agit. Le créateur prométhéen à la mode du Quattrocento est, à cette époque, aussi dépaysé que l'esprit baroque, qui réintègre la raison humaine à la Nature. Or pour le maniérisme, la fonction de la « pratique » est conçue d'une façon qui n'est ni prométhéenne ni passivement empiriste ; c'est une faculté qui a pour tâche d'opérer le raccord entre le savoir, dont l'objet est l'universel, et l'expérience, qui se meut dans le singulier. Cette définition de la *pratica* n'est pas nouvelle et d'ailleurs théoriquement irréductible à l'art, conçu comme fabrication : Zabarella, par exemple, définit la logique comme un habitus « instrumental » mais ajoute qu'elle est essentiellement distincte d'un art, parce qu'elle ne fabrique pas d'objets ; et la question du rang des habitus « factifs » ou arts et « actifs » ou pratiques a, comme toute dispute de préséance, agité quelques esprits<sup>2</sup>. Mais malgré la tradition, on est généralement d'accord à ne pas réserver *pratica* à l'opération « active », mais de l'étendre à toutes les disciplines dans la mesure où elles sont opérantes ou « appliquées ».

L'infranchissable écart entre la notion et le concret a été une des obsessions de l'époque maniériste. Classifier à tout prix ce qui était ou semblait inclassifiable, les péchés ou les plantes, les situations politiques ou les aptitudes humaines, était devenu un besoin : maîtriser l'individuel par des divisions descendantes. Poétiques, topiques, *artes universales* codifiaient l'impossible, la création artistique ou l'invention intellectuelle. La théorie essayait de rendre superflue la « pratique » ou « prudence », parce que celle-ci, justement, imposait son irréductibilité. Juan Huarte, essayant un *Examen des esprits pour les sciences*<sup>3</sup>, fait son entrée en matière par un acte de capitulation : l'individuel est ineffable et l'art a comme objet l'individuel ; l'artiste, l'artisan ou le savant sont donc caractérisés par des dons non-intellectuels, prudence, corroborée par la pratique, et imagination, c'est-à-dire connaissance du singulier.

La pratique se dresse ainsi contre la théorie, d'égal à égal. On sait comment se déroulait le dialogue de ces deux principes chez Palissy, qui fut, il est vrai, travaillé par le ressentiment de l'artisan méprisé par les professeurs. Mais nous sommes à une époque où cette revanche des esclaves est courante. Dans deux disciplines, au

moins, l'opération manuelle devenait elle-même, et *par* elle-même, « savante » et siège du don : l'art et l'alchimie (et peut-être faut-il ajouter la médecine). La manipulation alchimique est chargée de symboles, elle vaut comme un rite, elle exige un état de grâce chez l'opérant. On découvrit là, avec une ferveur mémorable, la spiritualité du faire. C'est exactement, ou peu s'en faut, ce qui se passait en même temps pour l'art.

Dans la conception classique, l'art, en tant qu'opération, était simple *exécution*, – entièrement déterminé par l'idée conçue et, sauf déficience de la matière, toujours conforme à cette idée. L'exécution est mécanique, prévue, prescrite : l'art, disait Isidore dans une phrase souvent citée, s'appelle ainsi parce qu'il consiste en règles strictes, – *artis regulis constat*. Nicolas de Cues a vu que la réalisation d'un concept est plus qu'une copie : « explication » et développement de l'intellect. Par la découverte que les « instruments » de la pensée sont de vraies créations, les logiciens du XIII<sup>e</sup> siècle ont préparé la voie à la conception de l'homme-Prométhée : fabriquer signifiait, au XV<sup>e</sup> siècle, créer, à l'imitation de la nature, un être naturel qui cependant sort de l'ornière et « comprend » ce dont il fait partie. L'art n'est plus exécution ni simple fabrication, mais *représentation* et monument. En même temps, l'idée de *symbole* garantissait des liens entre la pensée de l'artiste et l'œuvre, entre l'œuvre et l'esprit, par où l'écart entre le concept et sa réalisation se trouvait atténué. Plus tard, lorsque l'idée d'exécution fut presque complètement abandonnée en faveur de l'*expression*, les deux termes séparés par Aristote et surtout par le haut Moyen Âge furent réunis : comme chez Plotin, la contemplation est quasi implicitement *praxis*, – l'art « coule de source », et la source est la nature. Mais avant d'arriver là, un pas restait à franchir : il fallait, après avoir lié le *conchetto* de l'artiste à l'œuvre où il vit, le lier à la main qui exécute. Ce fut, en face de l'art, la découverte de l'authenticité, de la *maniera*, de la grâce-facilité ou « naturel » ; en théorie, ce fut la reconnaissance du fait que le lien entre le *conchetto* et l'œuvre est à la fois spirituel, comme le concept, et singulier, comme l'œuvre. La *pratica* devient ainsi une science du particulier.

La réhabilitation de la pratique et de la technique remonte, comme on sait, à Léonard, précurseur sur ce point, comme sur tant d'autres, du maniérisme anti-humaniste. Les passages si bien connus où il défend l'invention contre la science livresque, l'expérience contre la déduction, et l'exercice manuel des arts contre le dédain des doctes trouveront tous ou presque tous leur écho à l'époque de Galilée. Mais on peut, au lieu de retracer ou de recommencer le

débat sur le sens et la fonction exacte de l'expérience scientifique et l'intuition néoplatonicienne chez Léonard, considérer le rapport particulier qui existe entre sa théorie et sa peinture.

Lionello Venturi<sup>4</sup> a relevé plusieurs contradictions d'une portée non négligeable entre les remarques du *Trattato* et le propre style pictural de Léonard. Alors qu'Alberti préconisait déjà la sélection et typisation des figures, Léonard, créateur d'un type particulier si bien défini, exige l'imitation stricte de la nature, souligne l'importance du caractéristique et ne tarit pas en avertissements contre la manière personnelle en peinture et contre la ressemblance entre les figures d'un peintre. Souvent, ses remarques semblent devancer sa propre peinture dans le sens du colorisme<sup>5</sup> : il observe la luminosité des couleurs, étudie les ombres colorées, recommande au peintre de faire sentir sa touche. L'impression qu'on en a est que la théorie de la peinture n'est pas, pour Léonard, le fondement ou le commentaire de son art, – et encore moins une science naturelle du type habituel –, mais comme une continuation de la peinture avec d'autres moyens. L'idéal du « miroir » impersonnel, proposé au peintre, ne peut en réalité être atteint que par le théoricien observateur, qui ne risque pas, lui, de rendre un tableau confus s'il relève l'existence d'ombres colorées. L'universel, lorsqu'il apparaît chez le théoricien, ne dénature pas la réalité, mais la révèle. Beaucoup de notes de Léonard, notamment sur les ombres, sont de petits problèmes scientifiques totalement dépourvus d'intérêt pratique pour le peintre, même léonardesque, qui possède les fondements de l'art. Léonard sait bien que sa théorie n'est pas de la physique pure, et qu'elle s'arrête à la surface des corps, alors que la science pénètre dans l'« intérieur » et considère les « vertus » spécifiques des choses. Il est vrai que la perspective, l'optique géométrique, la science des proportions humaines, la physiognomonie sont quand même des disciplines rigoureuses, – mais ce sont des disciplines du « miroir », non explicatives. Or même ce miroir scientifique s'oppose au miroir de la peinture, aussi bien sur des points particuliers qu'en théorie générale, – tout comme l'universel-loi s'oppose à l'universel-type. La « pratique » ne suit pas la théorie, et n'est même pas une simple théorie imparfaite (Léonard *a des raisons* pour ne pas peindre les ombres colorées) ; elle est autre chose, elle a d'autres exigences, – elle est, en un mot, parallèle à la théorie, ni son application ni sa source.

L'âge maniériste en déduira que la pratique est, en art, une théorie *sui generis*. Doni écrit, contre tout usage raisonnable du vocabulaire reçu, qu'elle comprend une « *difficile speculatione di*

« difficile spéculation de l'esprit »

*mente*<sup>6</sup> ». Serlio l'oppose à *arte* comme une autre voie pour résoudre une question esthétique à côté d'un travail manuel<sup>7</sup>. Scamozzi appelle *pratica* la connaissance des antiquités architecturales par visite des ruines, opposée à ce qu'on apprend par les livres<sup>8</sup>. Dans les ateliers et dans les académies d'artistes, – à peu près les seuls endroits où on les enseignait –, optique, géométrie, mécanique étaient considérées comme des parties de la « pratique ». Tout l'essor des sciences naturelles, et surtout de la mécanique, s'accompagnera d'une fronde continue d'empiristes « praticiens » qui pourtant ne rejettent aucune opération de la théorie pure<sup>9</sup>. C'est encore une partie de la théorie que Lomazzo baptise, d'une façon apparemment arbitraire, « *pratica* » de l'art. Selon *l'Idea*, il y a cinq parties théoriques de la peinture (proportion, mouvement, couleur, lumière, perspective) et deux parties « pratiques » : la « *forma* » (l'iconographie) et la « *compositio* » : invention, ajustement des parties du tableau, mise en scène. Selon le *Trattato*, dont le livre VI concerne la « *prattica* », celle-ci se définit comme « *compositio* » ; elle « n'est autre que cette raison selon laquelle sont composées les parties dans les œuvres de peinture<sup>10</sup> ». Des canons de beauté du corps humain, des préceptes concernant l'harmonie formelle et la convenance, des remarques techniques, liste des mouvements possibles ou impossibles pour l'homme, liste des couleurs dont le mélange produit des réactions qui altèrent le ton, etc., et même des règles de bienséance tombent sous cette désignation commune de « *prattica* », dont le sens général paraît comprendre tout ce qui concerne la mise en œuvre du savoir, l'application au cas particulier, alors que la théorie traite des règles de l'imitation ; l'aspect esthétique appartient principalement à la pratique, sans doute à cause de l'impossibilité d'une séparation entre *pulchrum* et *aptum*. Même si on restreint le domaine propre de la pratique, on lui réserve toujours un facteur essentiel et constitutif de l'attitude esthétique, le jugement de goût ; ainsi Scamozzi : « Tant que l'architecte discourt, et considère en son intellect les choses [...] dans leur essence et dans l'abstrait, et en dehors de la matière corporelle, il est sans doute spéculatif [...] et de même quand il cherche avec son esprit les inventions et les formes [...] ; mais quand ensuite il dispose, et commande, et *juge selon l'Art* les choses qui viennent d'être faites, [...] par là il peut être dit actif<sup>11</sup>. »

Devenue ainsi autonome, soit comme une seconde théorie *sui generis*, soit comme un facteur à opposer à la théorie, mais du même rang qu'elle, – vue qui se réclame notamment de Vitruve<sup>12</sup> –, la pratique est de plus en plus reconnue comme constituant le caractère spécifique de l'art et comme source d'une esthétique virtuelle.

L'opposition très ancienne des deux sources du habitus artistique, la théorie et la pratique, acquiert un sens nouveau : l'exercice n'est plus un simple complément du savoir, une condition de sa concrétisation, mais un principe générateur de qualités propres, irremplaçables par d'autres moyens. La thèse, à vrai dire, n'est pas nouvelle ; elle se trouve chez Aristote, qui donne comme exemples la musique, la peinture et la médecine (*Éth. Nicom.*, X, 9, 18-22) et chez Vitruve (I, 1) ; mais ces passages sont équivoques, et aux beaux jours de l'humanisme, un Alberti et un Gauricus ont pu soutenir, l'un, que même celui qui n'est pas peintre peut enseigner la peinture, l'autre, que l'« *artificium* » du sculpteur consiste essentiellement dans la lecture des classiques<sup>13</sup>. On mesure l'écart de cette conception à celle de Léonard<sup>14</sup> : seuls les arts mécaniques peuvent être enseignés verbalement, et l'excellence de la peinture se reconnaît précisément au fait qu'elle ne s'y prête pas. Il devient courant de reprocher à un artiste l'absence des qualités particulières que seuls l'exercice et la pratique peuvent donner, quel que soit son savoir acquis (par exemple Vasari sur Alberti<sup>15</sup>) ; et on apprend à définir ces qualités : ce sont l'*ornamento* et la *vaghezza*<sup>16</sup>. La théorie pure et seule s'oppose donc à la pratique de la même façon dont elle s'oppose traditionnellement au génie naturel et inné ; elle a déjà le rôle ingrat, selon certains critiques (Vasari à propos de Mantegna, par exemple) et surtout selon les collectionneurs, toujours hédonistes. La pratique, source de facilité, s'apparente par cet aspect à la grâce et à la liberté.

## 2. IL GIUDIZIO

La vieille vérité des philosophes que « l'individuel est ineffable » n'avait jamais été mise en doute ; mais il devait être presque douloureux, pour les amateurs et les honnêtes hommes de l'époque maniériste, de se la voir toujours rappelée par l'exemple de l'art, alors qu'on déployait tant de bonne volonté pour le réduire au discours et pour expliquer qu'il est discours. Entre l'universel ou le *concetto* et son expression, il y avait l'irréductible *maniera* ; entre la règle et sa mise en œuvre, il y avait l'adaptation à la situation donnée, la *pratica*, – et naissant de cette « prudence », le *non so che*, précisément, la grâce. Devant ce cumul d'obstacles, l'amateur devait céder : en pratique, il devint dilettante, se mit à apprendre l'art ; en théorie, il modifia sa conception du jugement pour en faire le goût.

C'est au nom des conditions particulières de chaque œuvre ou de chaque détail qu'on a élevé les protestations contre les règles : les proportions des colonnes doivent varier selon leurs intervalles,

selon le poids qu'elles portent, selon leur distance d'un mur<sup>17</sup> ; les mesures des corps peints dépendent de leur attitude et exigent des rectifications suivant l'emplacement de la figure<sup>18</sup> ; les raccourcis et les perspectives n'ont pas à être mathématiquement corrects, mais à convaincre l'œil : il se peut bien que ce soit la *graticola* qui a tort<sup>19</sup>. Et presque chaque fois, ces déclarations sont suivies d'une mention de la *grazia* : c'est en son nom qu'il faut enfreindre les règles, afin de plaire dans des conditions que les règles ne pouvaient prévoir, et que seule l'expérience et l'œil du maître savent utiliser. Ainsi la grâce, l'individuel ineffable, la pratique, le *non so che* et l'hostilité aux règles restent nécessairement liés ; et c'est ensemble avec la *grazia* que tout ce complexe de notions s'achemine vers l'esthétique naturaliste de l'expression.

Le « jugement » de l'expert devait suivre. Le terme *giudizio* se prêtait d'ailleurs comme de lui-même à l'évolution : car s'il était naturel que la valeur d'une œuvre d'art ou d'une beauté naturelle soit appréciée par un « juge », il se fait heureusement que l'énoncé, le « jugement », avait une position intermédiaire entre un acte de la raison et une réaction de la sensibilité. Dans l'ordre des facultés de connaissance, *iudicium* occupait, selon l'échelle que les philosophes occidentaux avait acceptée d'Avicenne, une place à côté de l'imagination, ou subordonnée à elle, parmi les puissances qui, travaillant sur les impressions sensibles préparent l'intervention de l'intellect. Le jugement est une réaction immédiate qui choisit ou rejette, sans attendre une motivation ; il s'apparente par là à l'instinct animal. Mais il est naturellement rationalisable et contient, en réalité, un acte de raison complet bien que implicite.

Le fait que *giudizio*, le jugement tout court, s'identifiait avec l'appréciation ou le jugement esthétique, s'explique peut-être par la tradition des exercices d'école sur les textes classiques, où le *judicium* venait résumer et conclure les analyses et les commentaires grammaticaux, métriques, philologiques et historiques obligatoires. Mais ce qui est surprenant, c'est la rapidité avec laquelle on s'aperçoit que la faculté de juger, bien que rationnelle, est innée et spécifique. Un texte connu de Leon-Battista Alberti établit le fait : « *Ut vero de pulchritudine iudices, non opinio, verum animis innata quaedam ratio efficiet*<sup>20</sup>. » « Inné » ne veut pas encore dire : don individuel, et moins encore subjectif, – il s'agit d'une *ratio*, non d'une *opinio* –, mais la reconnaissance du goût comme faculté est un pas considérable ; et Alberti l'appelle, un peu plus loin, par une expression qui limite singulièrement son caractère rationnel, *sensus animae*<sup>21</sup>. Léonard franchit la prochaine étape : le « jugement » de l'artiste peut être

« Pour juger de la beauté, ce n'est pas l'opinion qui est en cause, mais une certaine faculté innée à l'âme »

« [l'âme] détermine  
aussi notre  
jugement, avant  
même que nous  
l'ayons fait nôtre »

supérieur ou (dans le cas de la routine aveugle) inférieur à ce qu'il fait ; il est donc variable selon les sujets, et il propose même, dans les meilleurs cas, un idéal de perfection inatteignable<sup>22</sup>. Selon le célèbre passage (Ludw., 108), où Léonard explique la *maniera* individuelle par un choix initial de l'âme, l'individualité elle-même est due à cette forme de l'âme « *che fa il nostro giuditio inanti sia il proprio giuditio nostro* » ; et ce « jugement » guide, inconsciemment la main du peintre, détermine l'affinité élective de l'amour et façonne même l'aspect de notre corps.

Dès ce moment, l'essentiel est dit. Serlio nous apprend que l'on discute beaucoup<sup>23</sup> sur la question de savoir si le *giudicio* est acquis ou inné, et propose une solution de compromis ; Pino confond presque le jugement avec le don artistique<sup>24</sup>, confusion significative, bien que particulière à Pino, car Juan de Valdès, par exemple, savait très bien les séparer<sup>25</sup>.

« avec le jugement  
inné ou naturel »  
  
« le jugement de  
l'artifice »

C'est vers la fin du siècle qu'apparaît, subitement, un élément nouveau : l'association avec l'imprescriptible écart des règles, la licence corrigeant la mesure, la pratique et la prudence ; Raffaello Borghini affirmait que cette liberté ne s'enseigne pas, mais doit être prise par l'artiste « *con giudicio del naturale* » ; Lomazzo fait de *giudizio* et *prudenza* les deux conditions de la pratique ; le Tasse définit le *giudicio de l'artifice* comme *piegamento* de la règle selon les contingences de sa matière<sup>26</sup>.

Il devient alors évident que la faculté d'appréciation esthétique en général n'est plus identique à ce « jugement ». On lui a trouvé, à cette époque, un autre parrain, *gusto*, – terme dont l'évolution pourrait servir à illustrer, une fois de plus, la découverte de la liberté subjective dans le cadre d'un artificialisme peu assuré<sup>27</sup>.

## Notes

1. Hiram Haydn, *The Counter-Renaissance*, New York, 1950 ; Giuseppe Toffanin, *La fine del Logos*, Bologne, 1948 (ce livre traite, il est vrai, des dernières formes européennes de l'humanisme, et non des forces qui le définissent ; mais sa définition du *logos* est telle que la revalorisation cinquecentiste de la « pratique » apparaît comme l'antihumanisme par excellence). Ernst Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Leipzig-Berlin, 1927.
2. Zuccaro (dans Romano Alberti, *Origine*, 1604, p. 46) emploie entre autres l'argument que Dieu a créé le monde par une opération « active », c'est-à-dire par sa seule volonté et par le mot *fiat* ; mais l'homme, le couronnement de l'œuvre, a été « fabriqué », – avec du limon, et après la prononciation d'un non-équivoque *faciamus*. Vieri (*Pratolino*, 1587, p. 142-143) tranche à l'ancienne manière : les arts factifs requièrent plus de perfections (de l'opérant, de l'opérateur, de l'œuvre produite), mais l'action exige une perfection intérieure, plus difficile et plus louable. On pourrait reconstituer l'opinion de Vincenzo Borghini par un passage de son *Carteggio (Carteggio artistico inedito)*, 1912, I, note aux p. 11-13) où les arts « naturels », ceux que tout le monde peut juger (l'art du cuisinier, par exemple) s'opposent à l'art technique, dans lequel l'homme est rival ou partenaire de la nature, plutôt qu'un serviteur de ses actions ; les connaisseurs seuls peuvent apprécier les mérites de ces arts certainement plus proches de la fabrication que de l'apprêt.
3. Juan Huarte, *L'examen des esprits pour les sciences*, Paris, 1645. L'ouvrage, écrit en espagnol, a trois éditions italiennes du XVI<sup>e</sup> siècle, 1586, 1588 et 1590. NdÉ : la première édition italienne date de 1582.
4. Lionello Venturi, *La critica e l'arte di Leonardo da Vinci*, Bologne, 1919, p. 24 et suiv., et ailleurs.
5. Lionello Venturi, *Histoire de la critique d'art*, Bruxelles, 1938, p. 105 et suiv.
6. Doni, *Disegno*, p. 33-34. Le nom de *theoria* est réservé par Doni aux éléments théoriques communs à la peinture et à la sculpture ; ce qu'elles ont en particulier, d'ordre conceptuel ou non, est dit *pratica*.
7. Serlio, *Tutte l'opere d'architettura*, 1619, f. 159 v<sup>o</sup>. Il s'agit de déterminer la juste grosseur de l'arête d'une volute ionique et de la faire diminuer progressivement vers son origine. « *Questa cosa*, dit Serlio, *consiste più nella pratica, che nell'arte* » ; on ne peut rien prescrire.
8. Scamozzi, *L'Idea*, 1615, V, 22.
9. Sur la réhabilitation générale de la pratique artisanale, le dédain de la théorie pure, et le quasi-pragmatisme qui accompagne ce mouvement à la veille de l'essor des sciences expérimentales en Europe, voir Haydn, 1950, p. 205-209, 211-212 et 240-248. L'enquête de l'auteur est centrée sur la science, non sur l'art, et néglige assez le matériel italien ; parmi les Français, il omet Palissy. Les textes qu'il rapporte, surtout d'auteurs anglais, concordent très exactement avec ceux qui sont cités ici.
10. Lomazzo, *Trattato*, 1584, p. 281.
11. Scamozzi, *L'Idea*, 1615, I, 24, p. 70. Scamozzi oppose ici action et spéculation dans le sens donné habituellement à théorie et pratique dans l'art.
12. Vitruve, I, 1 ; voir le commentaire *ad loc.* de Daniele Barbaro (1567) : *discorso e fabbrica*, c'est-à-dire théorie et pratique, sont père et mère de cette « *artificiosa generatione* » [« production artistique »] qu'est l'œuvre de l'architecte.
13. Leon Battista Alberti, *Elementa picturae*, cité par Paul-Henri Michel, *La pensée de Leon Battista Alberti : un idéal humain au xv<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1930, p. 339-340 ; Gauricus, *De sculptura*, (1886), p. 120.
14. Léonard, *Trattato*, éd. Ludwig, n<sup>o</sup> 89 ; et Pino, *Dialogo*, p. 21.
15. Vasari, *Vite*, II, p. 535-548.
16. Lomazzo, *Idea*, 1590, p. 32.
17. Serlio, *Tutte l'opere d'architettura*, 1619, f. 187 et livre VI, *passim* ; ces libertés sont en partie autorisées par Vitruve et donc reprises par les autres auteurs.
18. Cette remarque, qui est déjà dans Érasme (*Ecclesiastes*, II, p. 188 et suiv.) dans un contexte où figure le précepte *expedit artem contemnere* [« il est utile de mépriser l'art »] et l'appel à la « prudence » de l'artiste, – « *ut res exprimat non quales sunt, sed quales apparent intuitibus* » [« pour exprimer aux yeux du spectateur non ce que sont les choses mais ce qu'elles semblent être »] (l'image *fantastique* et non *eikastique*). Érasme recommande ici ce que Platon avait expressément condamné ; il s'est souvenu, sans doute, d'un texte de Pline sur Apelle et Lysippe). L'autorité toujours citée à ce propos est naturellement Michel-Ange, dont la phrase sur le compas qu'il faut avoir dans l'œil est repris en chœur par les « trattatistes », – avec parfois d'étranges malentendus (Lomazzo,

*Trattato*, 1584, p. 332, comprend : puisque les modernes ne possèdent plus les vraies mesures, ils sont contraints de travailler au jugé ; Armenini, 1587, p. 96, croit qu'il s'agit d'une question de virtuosité : avoir si bien appris les mesures, et posséder un œil si sûr, qu'on puisse se dispenser de contrôler l'œuvre au compas) ; seul Vincenzo Danti ajoute une note intéressante : il appelle le jugement de l'œil *misura intellettuale* [« mesure intellectuelle »] pour souligner que la juste mesure a quelque chose de rationnel, l'« *attezza* » (passage cité par Tolnay, « Die Handzeichnungen Michelangelos im Codex Vaticanus », *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 48, 1927, p. 157-205). Les protestations contre les canons de Dürer, trop minutieux et inapplicables à des corps en mouvement, ont été souvent répétées, surtout depuis que Michel-Ange en avait donné l'exemple.

19. Lomazzo, *Trattato*, 1584, p. 251-252 ; voir aussi *ibid.*, p. 255 et surtout p. 262.

20. Alberti, *De re aedificatoria*, IX, 5, cité par P.-H. Michel, 1930, p. 336, n. 2.

21. *Ibid.*, IX, 5 et IX, 7.

22. Ludw. 62 : « [...] *quando il giuditio supera l'opera, essa opera mai finisce di migliorare* » [« quand le jugement surpasse l'œuvre, l'œuvre ne cesse de s'améliorer »].

23. Serlio, *Tutte l'opere d'architettura*, 1619, VII, p. 120. Ce témoignage sur la formation, dans les réunions libres d'honnêtes hommes, des doctrines soudain apparues dans les livres après 1546, est à ajouter à tant d'autres.

24. Pino, *Dialogo*, 1548, p. 15.

25. Curtius, *Europäische Literatur*, 1948, p. 298, note que pour Valdès l'*ingenium* est l'inventeur, et le *judicium* dispose et critique.

26. Sur Borghini, voir Panofsky, *Idea*, p. 101, n. 179 ; Lomazzo, *Trattato*, 1584, *proemio*, p. 15-16 ; Tasso, *La cavaletta o vero della poesia toscana*, *op. cit.*, p. 101 ; voir aussi p. 94-95 : « l'art concerne l'universel, le jugement le particulier ; donc ils n'ont pas le même objet ; la poésie est art, et par suite en principe étrangère au jugement, mais la contingence de la matière l'oblige à lui laisser, ainsi d'ailleurs qu'à *fortuna* et *caso*, une certaine place. »

27. À vrai dire, c'est moins d'une évolution qu'il faudrait parler dans le cas de *gusto*, mais d'une échelle des significations. Au départ, il y a l'acception

d'appétit, qui d'un côté se lie à l'idée de norme (*gusto* devenant synonyme de *buon gusto*), et subit, de l'autre, une intériorisation (*gusto* faculté) s'achevant en personnalisation (goût individuel). Cette double extension du terme a donné aux antinomies kantienne du goût leur fondement sémantique. D'autre part, l'ancienne acception d'appétit laisse au « goût » esthétique son aspect affectif et l'immédiateté que le terme *giudizio* ne traduisait pas. L'antique étymologie de *sapiens* et surtout l'usage transitif de *sapio* (?), – avoir le goût de –, employé déjà par Alberti dans un sens figuré (*De re aedificatoria*, VII, 10 : « *Sed velim in templis [...] nihil adsit, quod meram philosophiam non sapiet* » [« Pour ma part, j'aimerais que le mur et même le sol des temples n'aient pas la saveur de la pure philosophie »]), a dû contribuer à l'évolution, – que l'on retrouve d'ailleurs, abrégée et amputée, dans l'élisabéthain *humour* (Haydn, 1950, p. 385-387) qui, ayant à l'origine le sens d'une inclination aveugle et irrationnelle, finit par désigner un style personnel. Au terme se trouve la fameuse équation de Poussin, rapportée par Bellori : *stile, maniera o gusto* [« style, manière ou goût »]. [NdÉ : Klein a publié un article spécifiquement consacré à la relation *giudizio-gusto* : Klein, « *Giudizio et gusto* dans la théorie de l'art au Cinquecento », *Rinascimento*, XII, 1961, p. 105-106, repris dans *La Forme et l'Intelligible*, *op. cit.*, p. 341-352.]

1) Chastel, Ficin et l'art, manuscrit ff. 34-5 (d'ail. l'op. de G. M.A., à G. Philobon)  
2) G. Schlorer, Präludien, Berl. 1927, recueil, p. 496-500  
ajoute aussi la fortune de ce dialogue, dont s'est en  
1770 Jouy a pris pour sujet d'un tableau.

3) Vasari I, 93 opp.; 215-6; Pino, Dial. p. 24-2; Ver  
u. Lizoni, p. 640 et 644; Lomazzo, Idea, del. I et VI (et p. 177)  
figurent, parmi les artifici più illustri: Platon  
filosofo, e pittor; Mercurio Trismegistro (sic), Theolo  
matico Egittio, et, sous I, Iddio primo pittor  
resticatore); Zuccaro, L'idea II, 9, p. 134 opp., ajoute  
un manca originale: Dieu a fait, .. avec le pince  
à Tout-Puissance; son auto-portrait, le Verbe. -  
Ficino, p. 116, croit pouvoir se référer, pour le car  
deu "modèle" d'Adam, au 6<sup>e</sup> deuxième synod  
écclé; vérification faite, il ne faut s'agir que d'un  
le lettre du pape à l'empereur et à l'impératrice  
grâce, lue au début du dans le Siècle d'or  
de nos très et qui est qu'on qu'on n'ajoute pas  
un texte de la Genèse. (Mansi, Amplissima coll  
.XII, col. 1069).

4) Francisco Giorgi, De harmonia mundi, Ven. 1525  
ai utilisé, sans pour les passages importants, le  
édition française de Paris 1579, 878 pp. + ff. l'omn. et au

5) Cette conception très superficielle des Idées comme  
symbolisations ou représentations symboliques des divers est a été reprise  
le plus tard, dans le opuscule de Christoforo Giard  
uclius, disciplinamentum Icones Symbolicae Biblioth  
alexandrinae, Milan 1626 (éd. consulté: Grævii Thes  
op. et Hist. Hal. t. 9, p. 6, 74 col. + index; Louvain, s.d.),  
édité par E. Zombroch (Icones symbolicae) dans le Journal  
de Warburg and Courtauld Inst. XI, (1948), 162-92.

thème du ~~deux~~ <sup>flex</sup> est un des plus beaux  
transformations multiples qui peut subir un  
~~qui sont~~ <sup>répétés</sup> successivement les ~~caractères~~ <sup>plusieurs</sup>  
arts et doctrines artistiques de ~~la~~ <sup>plusieurs</sup>  
~~travaux~~ sans que pour cela non ~~du~~ <sup>en</sup> ~~soient~~ <sup>très</sup>  
modification. ~~Et~~ <sup>est</sup> l'histoire ~~serait~~ <sup>longue</sup>  
es; ~~au~~ <sup>il</sup> ~~moment~~ <sup>suffit</sup> ~~on~~ <sup>de</sup> ~~début~~ <sup>noter</sup> du 16<sup>e</sup> ~~siècle~~  
es au début du 16<sup>e</sup> siècle, un pas nou  
d'été franchi: le dieu artisan s'est tran  
gou à Ficin notamment, un dieu artiste, - en  
perceptions mêmes dont le quattrocento dotait  
le désir de



Corrigé partout  
d'après chap. VIII

son rien en l'ave  
matériau qui f  
auteur, et c  
siècle")  
16<sup>e</sup> siècle  
l'image puéril  
ix, par ex. + l  
était amur  
~~sur le nou~~  
à Adam en c  
i on/ajoute  
sument quelq

texts  
~~parag.~~  
à la libe

non artificiel de

# LE « SECOND DIEU »

## 1. *DEUS ARTIFEX*

Le thème du *Deus artifex* est un des plus beaux exemples des transformations multiples que peut subir un lieu commun reflétant successivement les conceptions et doctrines artistiques de plusieurs siècles, sans que son énoncé souffre pour cela la moindre modification. L'histoire en serait trop longue à retracer ; il suffit de retenir ici qu'au début du xvi<sup>e</sup> siècle, un pas nouveau venait d'être franchi : le Dieu artisan s'est transformé, grâce à Ficin notamment, en Dieu artiste, – avec les caractères mêmes dont le Quattrocento dotait les artistes et qu'il découvrait en eux : le désir de créer une œuvre parfaite, « où l'on ne puisse rien enlever ni rien ajouter », cette espèce de pouvoir animateur qui fait que l'œuvre vit et « ressemble à son auteur », et enfin l'utilisation du symbole comme véhicule<sup>1</sup>.

Les manuels et les traités du xvi<sup>e</sup> siècle se bornaient cependant, en partie, à reproduire l'image puérile de Dieu peintre, telle que l'avait présentée par exemple le faux dialogue de Lucien qu'Alberti s'était amusé, dans sa jeunesse, à composer<sup>2</sup> ; ou à vanter la sculpture, parce que Dieu a modelé Adam en argile. Ces passages, assez nombreux, surtout si on y ajoute le traditionnel Dieu architecte, ont rarement quelque intérêt<sup>3</sup>.

Il faut faire une place à part aux textes où, la notion de Dieu *artifex* étant prise à la lettre, on essaie de distinguer sa « conception intérieure » de l'« exécution » selon le schéma aristotélicien. Francesco Giorgio a beaucoup insisté sur la question<sup>4</sup> : les « concepts » de Dieu sont, comme le dit d'ailleurs la tradition issue d'Augustin, les archétypes ou Idées dans le Verbe, où toute chose est représentée selon son nombre, poids et mesure (*De harmonia mundi*, I, 7, 1 et II, 1, 5) ; mais ces Idées ne sont, d'autre part, que les significations morales, anagogiques ou tropologiques contenues dans les créatures terrestres comme dans des symboles (I, 7, *passim*)<sup>5</sup>. Il faut surtout

retenir la discussion des rapports entre conception et œuvre produite dans les différentes couches du cosmos (I, 1, 4), puisque la création artistique y est expressément mise en jeu. Dans la nature inorganique, l'effet, d'abord conçu et porté par sa cause (la pluie dans le nuage), ne ressemble pas à ce qui le fait être ; sur le plan biologique il y a ressemblance formelle de père à fils ; sur le plan sensitif ou de l'action volontaire un *simulacrum*, et *intentio faciendorum* est conçu par l'esprit, puis fidèlement exécuté par le mouvement des membres ; à un degré plus élevé, la *phantastica virtus*, source des œuvres de l'art, présente mieux encore la similitude avec la *Création divine* ; l'âme rationnelle, créant le discours immatériel se rapproche déjà de l'identité parfaite entre la cause et l'effet, ou entre la conception et l'exécution, – identité réalisée ensuite dans le monde angélique : l'ange, créé pour louer Dieu, *n'est que* louange de Dieu. L'idéal de la création s'éloigne, comme on voit, du type aristotélicien : le mécanisme producteur efface la distinction de ses étapes à mesure qu'il devient plus réfléchi et plus spiritualisé ; il tend à rejoindre, peut-on dire, par la voie de la métaphysique spiritualiste, ce qui se trouve aux antipodes de cette conception, le naturalisme ou l'idée d'une création-expression presque involontaire. Giorgi trahit ce naturalisme malgré lui notamment lorsqu'il parle des degrés supérieurs : cette espèce de *retour* du créé au Créateur, cette réassimilation qu'illustre le mythe, cher plus tard à Bacon, du Grand Pan (Dieu) aimant Écho. Le modèle du monde dans le Verbe n'est pas un concept, mais Vie : « *Quod factum erat, in ipso vita erat* », dit-il d'après une leçon in-officielle de l'Évangile de Jean<sup>6</sup>. Il y a derrière cette conception une évidente tendance émanatiste (voir I, 1, 7, avec ensuite, naturellement, une longue et tapageuse démonstration que le monde a bien été créé par la Volonté divine), qu'adoucit opportunément l'idée de symbole (I, 1, 13 : les choses sont vestiges de dieu « par correspondance et symbole »).

L'intérêt de ces démonstrations est qu'elles montrent l'affinité du néoplatonisme avec une conception naturaliste, presque immanentiste, de la création artistique. Francesco Giorgi n'en parle encore qu'à propos de Dieu et de son « art » ; mais il est évident que ce type idéal de création implique une esthétique, – s'il n'est pas, plutôt, dicté par elle –, du type naturaliste et centré sur l'idée d'expression. Giordano Bruno a tiré, bien plus tard, en partant des mêmes prémisses, cette conclusion<sup>7</sup>.

Au pôle opposé à Giorgi se situe Zuccaro, le représentant type de l'artificialisme intellectualiste. L'Idée dans le Verbe est assimilée le plus étroitement possible à celle de l'artiste artisan : Dieu forme

en soi-même « *un vivo universale, e meraviglioso disegno, o vogliamo dire verbo, o concetto*<sup>8</sup> ». L'âme créant l'image intérieure de son œuvre se rend semblable à Dieu produisant son « concept ou verbe » ; c'est pourquoi le *disegno* en nous est bien une scintille de la Divinité, *segno di Dio*<sup>9</sup>. Zuccaro ne nie pas qu'il y ait une hiérarchie des modes de création, et il compare, de ce point de vue, Dieu et l'ange : en Dieu, l'image idéale du monde n'est pas distincte de sa substance, comme chez l'ange ; l'Idée ou représentation interne préside chez lui à la fois à la connaissance et à l'action, alors que chez l'ange l'Idée est différenciée selon ces deux rôles. La théologie traditionnelle obligeait Zuccaro à admettre cette distinction, mais elle revient chez lui, très exactement, à signifier que Dieu est semblable à l'artiste qui travaille de chic, modelant son propre esprit à l'image de ce qu'il connaît et exécute à la fois, alors que l'ange travaillerait d'après modèle. L'insistance continuelle sur le *disegno interno* comme principe de l'art chez Dieu et chez l'homme, – sans aucune allusion à une assimilation ou à un « retour » de l'œuvre au créateur –, écarte toute interprétation émanatiste ou naturaliste à la manière du Vénitien Giorgi.

À l'occasion, le Dieu créateur se voit attribuer aussi un autre caractère de l'artiste figuratif, le choix zeuxien<sup>10</sup> ; et un auteur (du xvii<sup>e</sup> siècle, comme il fallait s'y attendre) pense même à quelque chose comme le style personnel de Dieu<sup>11</sup>.

Parfois, la bipartition aristotélicienne est remplacée, sans doute en honneur de la Trinité, par une division en trois. Ainsi Francesco Giorgi fait du Père la source, du Fils le « bassin » où nagent les Idées, du Saint-Esprit le réalisateur et distributeur<sup>12</sup>. Zuccaro, toujours plus près de l'artiste, établit une anthropologie analogue : il y a dans l'homme *anima*, l'étincelle de lumière ou l'image de Dieu en nous ; *spirito*, le jugement et le goût ; *corpo*, la « *so stanza fattiva* ». C'est évidemment la triade idée-jugement-exécution dans la création artistique<sup>13</sup>. Sur un autre plan encore, Pierio Valeriano avait trouvé cette triade dans la mythologie : Jupiter-Minerve-Vénus, (ou l'Origine – le Verbe – le principe fécond), à quoi répondent *Nox, caelum, aether* et bien d'autres trinités dans la cabbale ou dans la mythologie et la philosophie antiques<sup>14</sup>.

Il arrive de temps en temps que la spéculation métaphysique sur l'archétype de l'art se tourne, devant l'impossibilité de s'exprimer par l'image du Dieu *artifex*, même en tenant compte de la possibilité d'« occuper » trois Personnes divines, vers la mythologie. Vulcain et Minerve se prêtaient bien à ce jeu : Vulcain, le *faber*, « héros civilisateur » selon un mythe qu'avait peint Piero di Cosimo, fut

« un dessin vivant, universel et merveilleux, autrement dit un verbe ou concept »

aussi le fabricant de la « grande machine » du Cosmos<sup>15</sup> ; Minerve, la Sagesse, est l'inventrice des arts, analogue au soleil et à l'intellect<sup>16</sup>. Et Piero Valeriano avait imaginé des noces Vulcain-Minerve (l'art actif et l'intellect contemplatif), avec à l'arrière-plan l'idée de l'androgynie divine ou de la contemplation qui serait implicitement action, comme chez Plotin, – ou de la vierge féconde comme la Sagesse chez Philon.

Mais le patron des artistes, dans la mythologie était naturellement Prométhée, héros civilisateur, – qui avait servi de cible, comme tel, aux exercices verbaux des anciens cyniques –, apporteur de la lumière et du feu (des sciences et des arts, disait Bruno<sup>17</sup>), et « sculpteur », créateur de figures humaines. Une vieille version évhémériste affirmait en effet que Prométhée avait façonné des hommes en argile et que la légende, amplifiant ce trait, en aurait fait une création d'êtres humains<sup>18</sup>. Les artistes étaient donc doublement autorisés à se réclamer de Prométhée et ils devaient n'en être que plus contents lorsque, entre autres, Natalis Comes, suivant d'ailleurs Tzétzès, identifie Prométhée à *mens*, lui accorde le don de prophétie (forme suprême de la « prudence » qui caractérise les arts) et interprète sa légende comme symbole de vérités historiques et morales qui concernent l'art. Chez les poètes, la comparaison d'un artiste à célébrer avec Prométhée était devenue un lieu commun absolument inévitable.

## 2. LES « TROIS CAUSES » : *DEUS, NATURA, HOMO*

Le parallèle entre Dieu, la Nature et l'homme *artifex*, les trois causes absolues, est très ancien. Le Moyen Âge en avait conçu le schème, que suivait encore Ficin dans un essai strictement thomiste de sa jeunesse<sup>19</sup>. Mais l'humanisme a voulu remonter à la source qui est, dans l'espèce, l'*Asclépius* d'Hermès Trismégiste, écrit traduit en latin par Ficin et dont la vogue, partagée avec les autres traités du *Corpus hermeticum*, fut énorme<sup>20</sup>. La tradition hermétique a toujours été favorable à la théorie de l'art et souvent utilisée par elle ; tous les néoplatonisants plus ou moins esthéticiens du xvi<sup>e</sup> siècle, de Francesco Giorgi en passant par Giulio Camillo jusqu'à Giordano Bruno, ont lu et utilisé Hermès<sup>21</sup>. Même en dehors du thème des « trois causes », le Trismégiste est utilisé par Lomazzo pour sa théorie des sept « gouverneurs » ou maîtres-archétypes des sept perfections de la peinture, liées naturellement aux sept planètes<sup>22</sup>.

Au sens aristotélien strict, on pouvait appeler n'importe quel artisan fils (imitateur) de la Nature et petit-fils de Dieu. C'est ainsi

que le prit Dante (*Inf.* XI, 97-105, et ailleurs) et Léonard, dans un nombre de textes connus du *Paragone* (Ludw. 9, 12, 14), n'a guère d'autre prétention que ce que lui inspire l'échelle des « imitations ». De simples mentions du thème chez Barbaro (*Comm. Vitr.*, p. 6), ou chez le Tasse (*Il Ficcino*, dans *Dialoghi*, III, p. 453) ne permettent pas d'y faire la part de l'aristotélisme et de l'hermétisme<sup>23</sup>. Dans un fragment de Léonard (Ludw. 58) le « miroir vivant » et la « seconde Nature » sont confondues, sinon identifiés ; et dans un vers de Lanciotti (1509), qui parle de « *Un altro Iddio e un' altra natura*<sup>24</sup> », c'est la peinture et non le peintre qui a droit à ce titre, – différence capitale, puisque la doctrine du « second Dieu » est ainsi exclue. Mais la version hermétiste, qui est la version originale, triomphe lorsque l'on fonde le parallèle sur l'idée de création. Dès avant 1553, l'écrivain Pietro Lauro célèbre la peinture, cet « admirable artifice » par lequel en quelque sorte l'homme se fait semblable à Dieu<sup>25</sup>. Pino (*Dial.*, p. 10) et Paleotti (*Disc. imag.*, f. 70) exaltent, après Léonard (Ludw. 68, 28), l'arbitraire de l'artiste comme image de la Toute-Puissance, en terme de comparaison qui cadre mal avec la mention traditionnelle de la nature comme échelon intermédiaire. Vieri parle d'une imitation de Dieu chez les princes qui font bâtir<sup>26</sup>. Marino insiste sur cette création quasi-divine à propos de Caravaggio<sup>27</sup>. Pierleone Casella, bien qu'il ne parle que d'un second Deucalion, n'en est pas moins partisan d'une assimilation de l'artiste à Dieu<sup>28</sup>. Et ceux qui, sans aller jusqu'à Dieu, ne substituent l'artiste qu'à la Nature, sont souvent les plus hardis : L'Arétin, dans la belle expression d'une de ses lettres à Michel-Ange<sup>29</sup>, ou Vasari, à propos de l'Adam de la Sixtine (VII, 180 : « il paraît fait pour la seconde fois par son suprême et premier Créateur, plutôt qu'issu du pinceau et du dessin d'un tel homme »). Michel-Ange lui-même, inversant la comparaison habituelle, imagine que la Nature ne produit son chef-d'œuvre, Vittoria Colonna, que lorsqu'elle est, comme l'artiste, en fin de carrière et à bout de forces<sup>30</sup>. Eurialo d'Ascoli reprend et varie le thème : quand la Nature s'est fatiguée, elle crée sur terre une seconde Nature, dont les mains sont plus savantes encore, l'artiste<sup>31</sup>.

« Un autre dieu et  
une autre nature »

Malgré la doctrine dominante et traditionnelle de l'artiste-imitateur, l'idée de l'*opifex* ne cesse ainsi de se proposer, avec une remarquable insistance, à l'attention des hommes du Cinquecento. Les arts plastiques ne se groupent pas, avec poésie et musique, dans un chœur des beaux-arts, mais avec les arts mineurs et même avec quelques métiers, dans l'unité des *arti del disegno*. La hiérarchie et la dignité des arts obéissent, en dernière instance, malgré toutes

les prétentions de « libéralité », au critère de l'artifice. Le public idéal n'est pas le lettré, mais l'expert et le technicien-amateur, à moins que ce ne soit le confrère. Et comme pour faire bien comprendre que cette attitude n'implique pas un alignement au niveau inférieur, le plus haut titre de gloire de l'artiste, cette parenté avec la Nature et avec Dieu qui justifie sur le plan métaphysique sa présence « inutile » dans une société humaine, ne se fonde plus guère, comme dans la tradition scolastique et dantesque, sur une échelle d'imitations en chaîne, mais, selon l'idée de Hermès, sur le caractère commun de la fécondité et de la création.

## Notes

1. André Chastel, *Ficin et l'art*, Genève, 1954, p. 34-35. L'idée que le créateur non seulement aime son œuvre, mais voudrait en être aimé, remonte d'ailleurs loin dans le Moyen Âge, à la théologie de la Création. Elle fut appliquée à l'*artifex* par Bonaventure, *De reductione artium ad theologiam*.
2. Julius von Schlosser, *Präludien*, Berlin, 1927 p. 296 et suiv., raconte aussi la fortune de ce dialogue, que Dossi a pris pour sujet d'un tableau.
3. Vasari, *Vite*, I, p. 93 et suiv., 215-216 ; Pino, *Dialogo*, 1548, p. 21-22 ; Varchi, *Della maggioranza*, 1858-1859, p. 640 et 644 ; Lomazzo, *Idea*, 1590, chap. 1 et 6 (et l'index, où figurent, parmi les *artefici più illustri* : Platone, filosofo e pittore ; Mercurio Trismegistro (sic), Theologo, e matematico Egittio ; et sous I : Iddio primo pittore, e plastificatore) ; Zuccaro, *L'Idea*, 1768, II, 9, p. 134 et suiv., ajoute une nuance originale : Dieu a fait, « avec le pinceau de sa Toute-Puissance », son autoportrait, le Verbe. Comanini, *Il Figino*, 1591, p. 116, croit pouvoir se référer, pour le *concetto* de Dieu « modeleur » d'Adam, au deuxième synode de Nicée ; vérification faite, il ne peut s'agir que d'un passage de la lettre du pape à l'empereur et à l'impératrice de Byzance, lue dans la séance d'ouverture, et qui n'ajoute pas beaucoup au texte de la Genèse (Giovanni Domenico Mansi, *Sacrorum conciliorum, nova et amplissima collectio*, XII, col. 1069).
4. Francesco Giorgio, *De harmonia mundi*, Venise, 1525. J'ai utilisé, sauf pour les passages importants, la traduction française de Paris, 1579.
5. Cette conception bien superficielle des Idées comme significations ou représentations symboliques des choses a été reprise, un siècle plus tard, dans l'opuscule de Cristoforo Giarda, [*Bibliothecae Alexandrinae Icones Symbolicae*, Milan, 1626], *Liberalium disciplinarum icones symbolicae Alexandrinae*, dans Graevius, *Thesaurus antiquitatum Italiae*, Louvain, P. Van der Aa, 1723, t. 9, l. 6, col. 74), étudié par Ernst Gombrich, « Icones symbolicae », *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, XI, 1948, p. 163-192.
6. Le texte actuel est « [...] et sine ipso factum erat nihil, quod factum erat. In ipso vita erat [...] » [« rien de ce qui a été fait ne l'a été sans Lui. En Lui était la vie... »]. Giorgi déplace le point et lit : « Quod factum erat, in ipso vita erat ». Cette ponctuation, qui est en effet celle des premiers manuscrits, a donné naissance à un tel nombre d'interprétations hérétiques ou gnostiques, qu'on lui substitua celle qui est aujourd'hui en usage. Voir Alfred Loisy, *Le Quatrième Évangile*, Paris, 1903, p. 156-160. Les néoplatoniciens reprirent cependant l'ancienne leçon, comme le signale avec indignation un contemporain, Lefèvre d'Étapes, dans ses *Commentarii initiatori in quatuor Evangelia*, Meaux, 1522, *ad loc.*
7. Il est impossible d'examiner ici l'esthétique de Bruno et son arrière-plan métaphysique, car il n'y est qu'incidemment question des arts du dessin.
8. Romano Alberti, *Origine*, 1604, p. 20, d'après un discours académique tenu par Zuccaro. Le passage correspondant dans *L'Idea* de Zuccaro (1768, VI, p. 13) mentionne à propos de cette même Idée intérieure, le « Dieu peintre, sculpteur et architecte ».
9. R. Alberti, *Origine*, 1604, p. 20 ; Zuccaro, *L'Idea*, 1768, p. 14, 19 et alii.
10. Michel-Ange, *Madrigal*, Frey IV : « Colui, che 'l tutto fe, fece ogni parte / E poi del tutto la più bella scelse / Per mostrar quivi le suo cose eccelse / Com' a facto or cholla sua divin' arte » [« Celui qui fit le tout, fit chaque partie, et puis du tout choisit la plus belle, pour manifester par là ses hauts faits, comme l'a fait ici son art divin »].
11. Nicolaus Caussin [Nicolas Caussin], *Polyhistor symbolicus*, Paris, 1618 (avec *De symbolica Aegyptiorum sapientia*), voir p. 3-4 : c'est une « moralisation » de l'anecdote plinienne sur Apelle et Protogène, qui rivalisaient à tracer des lignes « subtiles ». De même que Protogène reconnut Apelle à sa ligne, l'homme reconnaît Dieu à son art.
12. Giorgio, *De harmonia mundi*, 1525, I, 5, 12 : « per spiritum vero explicantur (omnia) ; et propriis gradibus unumquodque distribuitur » [« Toutes choses se déploient véritablement par l'esprit ; et chaque élément est distribué selon sa propre échelle »].
13. Zuccaro, *L'Idea*, 1768, p. 70.
14. Pierio Valeriano, *Hieroglyphica seu De sacris Aegyptiorum aliarumque gentium literis commentarii* [1556], Venise, 1604, l. 18, § *Ars et ingenium*, p. 184-186.
15. Eurialo d'Ascoli (Morani), *Stanze sopra la statua di Laocoonte*, 1539, str. 168 : « Vulcan tra l'opre tue tante, e si belle / La suso nel palazzo alto del Sole / V' fabricasti 'l ciel con le sue stelle / La terra, e 'l mar con l'humida sua prole [...] » [« Vulcain, parmi tes œuvres si nombreuses et belles, là au sommet du grand palais du Soleil, tu fabriquas le ciel avec ses

étoiles, la terre et la mer avec sa descendance humide... »].

16. Voir Natalis Comitis [Natale Conti], *Mythologiae libri decem* [1567], Padoue, 1616, LV, c. 5 *passim*.

17. Giordano Bruno, *De imaginum compositione*, dans *Opera latine*, éd. Felice Tocco, II, 3, Florence, 1879-1891, p. 102 ; voir Valeriano, *op. cit.*, I. ann. I, p. 625 (§ *Prometheus*).

18. Vincenzo Cartari, *Le imagini de i dei degli antichi* [1556], Venise, 1571, p. 11, donne cette interprétation d'après Lactance. Lomazzo (*Trattato, proemio*, p. 10) l'a reprise sur son compte, sans donner sa référence.

19. Publié par Paul Oskar Kristeller, « The Scholastic background of Marsilio Ficino », *Traditio*, II, 1944, p. 257-319 ; le petit ouvrage de Ficino, *Tractatus de Deo, natura et arte*, est aux p. 283-286.

20. Voir Lynn Thorndyke, *A History of Magic and Experimental Science*, New York, V-VI, *The Sixteenth Century*, 1941, p. 447-448, note 49 et p. 460, la liste des éditions et des traductions du *Corpus hermeticum* depuis les publications de Ficino. On constate nettement trois moments de vogue : la fin du xv<sup>e</sup> siècle (on connaît sept ou huit incunables des traductions de Hermès par Ficino), les années 1535-1555, et la fin du xv<sup>e</sup> siècle.

21. Pour l'hermétisme de Giorgio, voir *Testi umanistici su l'ermetismo*, éd. Eugenio Garin, Minella Brini, Cesare Vasoli, Paola Zambelli, Rome, Fratelli Bocca, 1955, p. 79-104 ; Giulio Camillo ne parle pas trop souvent de Trismégiste, mais il lui arrive de réfuter une fois Aristote, sans la moindre argumentation, par la seule autorité d'un texte hermétique (*Idea del teatro* [1550], dans *L'Opere di G. C.*, Venise, 1584, p. 72).

22. Cette idée des sept gouverneurs fournit l'essentiel du schème de l'*Idea* ; dans *Trattato*, 1584, p. 120, Lomazzo indique sa source. Voir aujourd'hui *Corpus hermeticum*, éd. Nock-Festugière, Paris, 1945, t. 1, I, 9 et I, 13, et p. 20, n. 27. [NdÉ : cf. Klein, « Les Sept Gouverneurs de l'Art » selon Lomazzo », *Arte Lombarda*, IV, 2, 1959, p. 277-287, repris dans *id.*, *La Forme et l'Intelligible*, *op. cit.*, p. 174-192.]

23. Mais plus loin (*Il Figino*, p. 260-262), une comparaison entre l'art de Dieu, de la Nature et de l'artiste semble insister sur des analogies de structure et non sur un rapport d'imitation médiate, ce qui implique une position inspirée d'Hermès ou de ses admirateurs.

24. Lancilotti, *Trattato della pittura*, 1885, p. 3 ; voir Bottari-Ticozzi, *Raccolta*, I, p. 17, réponse de Francesco da Sangallo à Varchi (1546), que la sculpture « n'est qu'une seconde nature ».

25. *Ibid.*, V, p. 162-163.

26. Vieri, *Pratolino*, 1587, chap. 2.

27. Marino, *La Galeria...*, Venise, 1647, p. 231-240.

28. Pierleone Casella, *Elogia illustrium artificum*, Lyon, 1606, p. 164, à propos de Giambologna [NdÉ : puis de l'orfèvre Matteo del Nassaro] : « *Novus Deucalion, sed qui aeterno intellectus lumine assidua opera [...] ad mobilitatem animet. [...] / [à propos de M. del Nassaro] Haematide omne quod velis / Productis enatum tibi. / O providentiae manus / In numerari manu, ô / Manus theatri popula.* » [« Un nouveau Deucalion, mais qui grâce à la lumière éternelle de son esprit [...] donne vie et mouvement [aux produits de son industrie] / » [Matteo del Nassaro] « Tout ce que tu souhaites, / tu le produis dans le jaspe sanguin comme ta progéniture / Ô main de la providence / dans la main du frappeur de monnaie / Ô mains des spectateurs qui [applaudissent] au théâtre. »] Sur ce thème chez Giorgio et chez Zuccaro, voir plus haut.

29. « *Perciò ne le man vostra vive occulta l'idea d'una nuova natura* » [« c'est pourquoi, cachée entre vos mains, vit l'idée d'une nouvelle nature »]. Pietro Aretino, *Il primo libro di lettere*, éd. F. Nicolini, Bari, 1913, p. 229-232. La suite du passage est une traduction obscure d'un passage pas plus clair de Pline.

30. Frey, CIX, 50 ; même démarche dans le fragment de jeunesse, Frey, XV : la Nature doit faire, comme l'artiste, des coups d'essai avant de réussir son coup de maître.

31. Eurialo [d'Ascoli] Morani, *Stanze*, 1539, str. 24 ; voir également str. 25 : le sculpteur est, bien plutôt que l'Océan, le père de la Vénus Anadyomène qu'il crée.





# REMARQUES FINALES

L'esthétique du maniérisme n'est pas tout entière artificialiste ; mais l'idéalisme, ou la théorie de l'art-discours, est également loin d'en donner la clef. Les deux conceptions qui paraissent si opposées quand on s'en tient à leur définition, sont en réalité l'avvers et le revers d'une construction unique.

L'idéalisme acceptait tout le schème aristotélicien et artificialiste de la création par concept suivi d'exécution. Ce préjugé l'arrangeait même, dans la mesure où il lui permettait de séparer par un fossé l'impression sensible et la formation de l'idée intérieure. Il ne tenait qu'à cette rupture, et tout lui était bon pour l'affirmer : une épistémologie un peu augustinienne et ficinienne, un peu fantaisiste aussi, où les sens ne devaient jouer que le rôle de causes occasionnelles d'une anamnèse des idées ; une psychologie qui identifiait les images intérieures à des universaux ou concepts ; une logique où ces concepts étaient des outils ou créations de l'esprit ; une métaphysique néoplatonicienne qui faisait servir la lumière émanant de Dieu à la connaissance intellectuelle et en même temps à la perception et à l'interprétation du beau. Jusque dans les détails de l'art allégorique ou des *impresse*, avec les explications qu'on donne à leur propos, se proclame et se manifeste cet anti-empirisme radical.

Ces prétentions ne contredisent pas ouvertement l'artificialisme, qui n'a, en théorie, rien à dire sur l'origine du *conchetto*, puisque son domaine est ce qui suit l'idée, non ce qui précède. Mais cette séparation n'est possible qu'aussi longtemps que l'art est mécanique et n'ajoute ni n'emprunte rien à ce qu'il traduit. Or depuis que l'idée apparut comme une création unique et imprévisible de l'esprit, – c'est-à-dire dès les apologistes, au xv<sup>e</sup> siècle, de l'homme-Prométhée –, l'exécution ne pouvait plus être une simple mise en œuvre des méthodes apprises ; l'« invention » intérieure se prolonge nécessairement en « invention » manuelle. L'exigence de la mimésis

scientifique mais fidèle, c'est-à-dire adaptée à l'unicité de l'objet comme à celle de l'idée, jouait dans le même sens. Dès 1500, la peinture est une science non seulement libérale, mais « inimitable ». La situation était assez paradoxale : l'idée conçue par l'artiste était universelle, parce qu'idée, mais singulière, parce que création d'un esprit déterminé dans un moment déterminé ; l'exécution était universelle, parce que tout art était méthode ou science, mais singulière, parce qu'elle « imitait » un objet singulier et une idée unique. À cela s'ajoutait, vers la même époque peut-être, le « saut » capital de la prise de conscience esthétique : la beauté est phénoménale, indépendante du *quid* (Ficin) ; l'art est science de l'apparence, et non « philosophie naturelle », parce qu'il ne renonce pas à la *qualité*, dans laquelle consiste, selon Léonard, toute la beauté du monde. Cette constellation implique inévitablement la découverte essentielle que ce qui fait la valeur de l'œuvre d'art est la *maniera* de l'artiste (Léonard, Dürer, Francisco de Hollanda).

L'exécution et l'idéation étaient désormais liées autrement que par une succession méthodique. L'exécution était création, parce qu'elle continuait l'invention en l'adaptant. Elle était la beauté et l'essence de l'art, parce que l'art était forme et apparence. Elle était libre, parce qu'au lieu de la nécessité objective ou technique, déterminée par un « but », il n'existait plus que la nécessité idéale du *conchetto* incarné « le mieux possible » : la seule contrainte subie par l'acte de l'artiste comme tel, était désormais identique à sa source. Un même terme, *disegno*, signifiait à la fois le concept initial et le résultat de l'acte.

Cette intériorisation de l'exécution devait être, bien entendu, fatale à l'idéalisme. Car tout ce qui constituait la valeur propre de l'artifice, – la *maniera*, la prudence, la grâce, la « pratique » –, appartenait à l'acte d'individualisation du concept, à ce qui lui conférait une existence *hic et nunc*. À mesure que ces qualités étaient reconnues comme participant de la source spirituelle de l'œuvre, cette source perdait son caractère intellectuel et universel. On reconnaissait, toujours mieux, que la grâce, la manière, la pratique sont « personnelles » ; mais on était obligé d'en déduire que l'art est en soi une « expression de la personnalité » et non une idée artificieusement réalisée.

Ainsi, sous la pression conjuguée de deux découvertes simultanées : que l'œuvre d'art était *essentiellement* unique et qu'elle existait dans la qualité, dans l'apparence, l'esthétique du maniérisme devait capituler. Elle n'avait pu se maintenir qu'aussi longtemps que subsistait la séparation concept-exécution : *l'empire des règles*

marquait alors l'autonomie, – mais aussi un fort aspect encore « mécanique » – de l'exécution ; la prétention de l'*art-discours* garantissait au concept une universalité extra-artistique, et la *bizarria* substituait, au besoin, une fausse originalité à l'individualité authentique de l'artiste. Ce sont les trois barrières de l'existence desquels dépend le maniérisme ; elles sont détruites ensembles par la petite phrase de Giordano Bruno au début des *Eroici furori*, qu'il y a autant de vraies règles que de vrais poètes.

Il va de soi que cette évolution ne s'est pas faite dans le vide. Elle consiste dans une série de prises de conscience, de réflexions sur soi, qui supposent un choc ou du moins le sentiment d'un manque. Savoir que la valeur de l'art réside dans la manière, c'est-à-dire dans un *comment* deux fois détaché de son *quoi*, que sa nécessité est idéale, édifiée sur une gratuité, que son but n'est plus, en réalité, l'utile ou l'agréable, mais le choc de l'« émerveillement », – savoir, au fond, que l'art n'a d'autre critère et d'autre système de référence que l'acte par lequel il se crée, c'est se résigner à un isolement complet : l'art ne s'intègre à rien, ne sert à rien sauf par accident, par la décision arbitraire du propagandiste ou du courtisan ; d'autre part, l'art comme tel ne dit rien à personne, sauf à ceux qui veulent bien se mettre à son école : l'artiste n'a plus de public en dehors des snobs ou des béotiens, dont il accepte avec une égale mauvaise conscience les critères et les prétentions. Et inversement, c'est parce qu'il y a trop d'artistes, sans débouché, s'entredévorant dans une concurrence qui multiplie au-delà du raisonnable les exigences techniques et les « difficultés » ; parce que les gravures de reproduction et les moulages, les voyages des apprentis et l'éveil de l'intérêt historique tuent la tranquille assurance de l'artiste, et lui donnent, avec le sentiment de la relativité de sa « manière », une fausse liberté dont il ne sait que faire – c'est à cause de toute cela que la réflexion sur l'art naît et qu'elle donne des résultats provisoirement si désolants pour l'artiste. L'« inutilité » de fait et l'autotélie de droit se conditionnent et se compensent réciproquement. Le style artistique n'a qu'à exprimer la situation : déchirement maniériste, pastiche éclectique, protestation « naturaliste », traduisent la même rupture. Et l'art ainsi fait aggrave et rend irrémédiable l'isolement, le faux prestige et l'« inutilité » de son auteur.

Le cercle vicieux n'a rien d'étonnant. Toute prise de conscience d'une réalité spirituelle se rattache de la même façon paradoxale à une situation réelle qui est toujours à la fois sa condition et sa conséquence.



## AUTEURS DES TRADUCTIONS

(les numéros de page renvoient au présent ouvrage)

### Allemand

Renaut, Alain, Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Flammarion, 2008 : p. 185.

### Anglais

Bonnefoy, Yves, William Shakespeare, *Hamlet*, Paris, Mercure de France, 1957 : p. 131.

### Italien

Chamonard, Joseph, Ovide, *Les Métamorphoses*, Paris, Garnier frères, 1936 : p. 222 ; Chastel, André, Giorgio Vasari, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Paris, Berger-Levrault, 1989, vol. 1, 4, 5, 9 et 10, (3<sup>e</sup> édition revue et corrigée) : p. 11, 74, 145, 166, 169, 170, 172 ; Chastel, André et Blamoutier, Nadine, *Lettres de L'Arétin (1492-1556)*, Paris, Éditions Scala, 1988 : p. 117, 185, 224, 225 ; Chastel, André et Klein, Robert, Léonard de Vinci, *La Peinture*, Paris, Hermann (Savoir sur l'art), [1964] 2004 : p. 28, 103, 165, 167 ; Déroche, Colette, Cennino Cennini, *Le Livre de l'art/Il libro dell'arte*, Paris, Berger-Levrault, 1991 : p. 104, 169 ; Dubus, Pascale, Paolo Pino, *Dialogo di pittura/Dialogue sur la peinture [1548]*, Paris, Honoré Champion, 2011 : p. 109, 225 ; Fallay d'Este, Lauriane et Bauer, Nathalie, Ludovico Dolce, *Dialogue de la peinture intitulé L'Arétin*, Paris, Klincksieck, 1996 : p. 114, 172 ; *ibid.*, *Le Paragone. Le Parallèle des arts*, Paris, Klincksieck, 2009 : p. 93, 113, 114 ; Fiorato, Adelin Charles, Michel-Ange, *Poésies/Rime*, Paris, Les Belles Lettres, 2004 : p. 60, 173, 237, 238, 247, 248 ; *ibid.*, Michel-Ange, *Correspondance / Carteggio*, Paris, Les Belles Lettres, 2010 : p. 243, 244, 247 ; Golsenne, Thomas et Prévost, Bertrand, Leon Battista Alberti, *La Peinture*, 56, Paris, Seuil, 2003 : p. 115 ; Klein, Robert, Giovan Paolo Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, édition commentée et traduction, Florence, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, 1974 : p. 168 et 223 ; Lebrun, Charles-François, Le Tasse, *La Jérusalem délivrée*, Paris, GF Flammarion, 1997 : p. 222 ; Michel, Paul-Henri, Giordano Bruno, *Des fureurs héroïques*, dans *Œuvres Complètes*, VII, Paris, Les Belles Lettres, 1999 : p. 135 ; Sérís, Émilie, Politien, *Stances/Stanze et Fable d'Orphée/Fabula di Orfeo*, Paris, Les Belles Lettres, 2006 : p. 112 ; Servicen, Louise, *Les Carnets de Léonard de Vinci*, Paris, Tel-Gallimard, 1987, vol 2 : p. 130 ; toutes les autres traductions sont de Jérémie Koering.

## Latin

Aneau, Barthelemy, *Emblèmes d'Alciat de nouveau translatez en français, vers pour vers, juxte les latins, ordonnez en lieux communs avec briefves expositions et figures nouvelles appropriées aux derniers emblèmes*, Lyon, G. Roville/M. Bonhomme, 1558 : p. 138 ; Balavoine, Claudie, « La Poétique de J.-C. Scaliger : pour une *mimesis* de l'imaginaire », dans Claudie Balavoine, Pierre Laurens (éd.), *La Statue et l'Empreinte. La poétique de Scaliger*, Paris, Vrin, 1986 : p. 111 ; Bernier, Réginald et Corvez, Maurice (e.a.), Thomas d'Aquin, *Somme contre les Gentils*, vol. 1, Paris, Les Éditions du Cerf, 1993 : p. 111 ; Chastel, André et Klein, Robert, Pomponius Gauricus, *De Sculptura* [1504], (Centre de Recherches d'histoire et de philologie de la IV<sup>e</sup> Section de l'École pratique des hautes études), Genève-Paris, Libraire Droz, 1969 : p. 78, 114 ; *ibid.*, *L'Humanisme : l'Europe de la Renaissance*, Genève, Skira, 1995 : p. 129 ; Caye, Pierre et Choay, Françoise, Leon Battista Alberti, *L'Art d'édifier*, Paris, Seuil, 2004, IX, 5 : p. 257, 260 ; Cousin, Jean, Quintilien, *Institution oratoire*, livre IX, Paris, les Belles Lettres (Collection des universités de France), 1978, t. V : p. 96 ; Croisille, Jean-Michel, Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, XXXV. *La Peinture*, Paris, Les Belles Lettres 1997 : p. 22, 117 ; Festugière, André-Jean, Asclepius, *Corpus hermeticum*, Traités XIII-XVII, Paris, Les Belles Lettres (Collection des Universités de France), 1992, t. 2 : p. 247 ; abbé Joyeux, Saint Augustin, *La Vraie Religion*, traduction de l'abbé Joyeux [1864], d'après l'édition de Jean-Joseph-François Poujoulat et Jean-Baptiste Raulx, Versailles, Via Romana, 2010 : p. 165 ; Le Dœuff, Michèle, Francis Bacon, *Du progrès et de la promotion des savoirs* [1605] Paris, Gallimard, 1991 : p. 121, 219 ; Lejeune, François, Jean de Salisbury, *Le Metalogicon*, Laval, Presses de l'université de Laval / Paris, Vrin, 2009 : p. 54 ; Laurens, Pierre, Marsile Ficin, *De Amore (De l'amour) ou Commentarium in Convivium Platonis (Commentaire au Banquet de Platon)* [1469], Paris, Les Belles Lettres, 2002 : p. 60, 100 ; Le Blanc, Richard, *Les Livres de Hiérome Cardanus... intitulés de la subtilité et subtiles inventions, ensemble les causes occultes et raisons d'icelles*, Paris, G. Le Noir, 1556 : p. 107 ; Le Fevre de la Boderie, Guy, Francesco Giorgio / Pic de la Mirandole, *L'Harmonie du monde divisée en trois cantiques. Œuvre singulier et plein d'admirable érudition*, Paris, Jean Macé, 1578 : p. 269 ; Montlyard, Jean de, *Les Hiéroglyphes de Jan Pierre Valerian*, livre XIV, chap. XXIII, Lyon, P. Frellon, 1615 : p. 138 ; Richard, François, Horace, *Œuvres*, Paris, Garnier, Flammarion, 1967 : p. 82 ; Roguet, Aimon-Marie, Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1993, t. 2 : p. 123 ; Zehnacker, Hubert, Pline le

Jeune, *Lettres, Livres I-III*, Paris, Les Belles Lettres, 2009 : p. 99 ; les autres traductions sont d'Anne-Laure Brisac-Chraïbi et Jérémie Koering.

#### LÉGENDES ET CRÉDITS

p. 1 : Portrait de Robert Klein, anonyme, sans date ; p. 9 : *Curriculum vitae* de Robert Klein (détail) ; p. 14, 36, 46, 64, 118, 140, 142, 174, 176, 186, 190, 228, 248, 250, 260, 262, 270, 272 : feuillets de la thèse de Robert Klein.

Tous ces documents sont conservés à la Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collection Jacques-Doucet, fonds Chastel.

© Institut national d'histoire de l'art.

## INDEX

### A

- Abélard 168
- Abgar d'Édesse (roi) 108
- Ackermann, James 103
- Adriani, Giovanni Battista 145, 168
- Agathon 138
- Agostini, Ludovico 109
- Agostino da Bologna 136
- Agucchi, Giovanni Battista 98, 99, 154, 157, 169, 171
- Albert le Grand 60, 137
- Alberti, Leon Battista 24, 54, 56, 61, 74, 76, 77, 79, 91, 94, 97, 99, 102, 104, 107-116, 124, 138, 144, 150, 161, 169, 171-174, 194, 195, 199, 220, 221, 224, 254, 256-260, 263, 269
- Alberti, Romano 102, 106-114, 161, 173, 224, 259, 269
- Alciati, Andrea (Alciat, André) 138, 161, 173
- Aldrovandi, Ulisse 154, 169
- Alexandre de Halès 60, 137
- Alexandre le Grand 76, 99, 107
- Allori, Alessandro 98, 108, 109, 147
- Alphonse d'Aragon 80
- Altdorfer, Albrecht 137
- Ammannati, Bartolomeo 98, 247
- Andrea del Gabbo 167
- Andrea del Sarto 115, 140, 149, 166, 167, 200
- Aneau, Barthelemy 278
- Antal, Frederick 102
- Apelle 76, 79, 96, 99, 105, 145, 158, 222, 259, 269
- Apulée 106
- Arasse, Daniel 39
- Arcimboldo, Guiseppe 137, 147, 178
- Aretino, Pietro (L'Arétin) 61, 69, 73, 87, 98, 99, 103-105, 110-113, 116, 117, 131, 148, 163, 167, 171, 174, 185, 200, 211, 225-229, 267, 270
- Arioste (L') 109, 200, 251
- Aristote 5, 18, 20-23, 27-29, 33, 34, 38, 40, 45, 48-55, 58, 60, 66, 73-75, 80, 87, 95, 96, 105, 106, 11, 115, 119-124, 130, 131, 135, 138, 150, 153, 169, 186, 191-198, 206-209, 212, 214, 216, 220, 224, 230, 231, 246, 253, 256, 270
- Armenini, Giovanni Battista 24, 57, 72, 81, 86, 97, 103, 106, 108, 110, 139, 147, 154, 163-174, 211, 217, 221, 224-226, 260
- Aru, Carlo 111
- Asclépiodore 105
- Aubenque, Pierre 41
- Augustin (saint) 54, 61, 125, 143, 165, 196, 203, 206, 263
- Aulu-Gelle 86, 110
- Averroès 48, 104, 135
- Avicenne 257
- Avila y Zúñiga, Luis de 105

### B

- Bacon, Francis 51, 120-122, 219, 227, 264
- Bacon, Roger 230
- Balavoine, Claudie 278
- Baldi, Giovanni 104
- Baldinucci, Filippo 220
- Baltrušaitis, Jurgis 180, 185
- Bandello, Matteo 171
- Bandinelli, Baccio 24, 70, 103, 110, 113, 115, 149, 169, 166, 173
- Barbaro, Daniele 26, 38, 78, 81, 94, 107, 112, 113, 127, 128, 136-138, 140, 185, 192-194, 202-205, 216, 220, 223, 226, 259, 267
- Bardi, Girolamo 174
- Bargagli, Girolamo 103
- Bargagli, Scipione 103
- Barocchi, Paola 41, 60, 101, 103, 104, 106, 107, 110-117, 220, 224
- Barocci, Federico 186
- Barthélemy (saint) 248

- Bartolomeo di Paolo, Fra (Baccio della Porta) 144, 149, 248
- Bassi, Martino 24, 182, 186
- Bataillon, Marcel 10, 11
- Battiferra degli Ammannati, Laura 69, 225
- Battisti, Eugenio 39, 40, 117
- Bauer, Nathalie 277
- Bayer, Raymond 172, 173
- Beauvais, Vincent de 137
- Bellincioni, Bernardo 222
- Bellini, Gaspare 138, 174
- Bellini, Gentile 110, 174
- Bellini, Giovanni 174
- Bellori, Giovanni Pietro 154, 169, 174, 200, 222, 226, 260
- Bembo, Pietro 72, 98
- Benedetto da Maiano 166
- Bérence, Fred 248
- Bernard (saint) 168, 245
- Bernard de Chartres 54
- Berni, Francesco 98, 114
- Bernier, Réginald 278
- Bertani, Giovan Battista 136, 165, 182
- Bertini, Aldo 247
- Bessarion, Basilius 73, 74, 103, 104
- Betussi, Giuseppe 172, 173, 179, 185
- Beyer, Hermann Wolfgang 248
- Biondo, Michelangelo 61, 106, 108, 136, 165, 199, 220, 222
- Blamoutier, Nadine 277
- Bloy, Léon 108
- Blunt, Anthony 107, 221
- Boas, George 222
- Boccace (Giovanni Boccaccio) 96, 105, 114, 195, 208
- Boccamazzo, Domenico 116
- Bocchi, Achille 47, 49, 60, 106
- Bocchi, Francesco 80, 82, 99, 107, 108, 115, 117, 140, 161, 166-174, 200, 210, 216-218, 222, 225, 226
- Bombe, Walter 104
- Bonaventure (saint) 60, 61, 137, 269
- Bonnefoy, Yves 277
- Bonvicino, Alessandro (Moretto da Brescia) 109
- Borghini, Raffaele 57, 94, 97, 98, 110, 113, 135, 136, 154, 169, 173, 178, 192, 193, 198, 199, 220, 258
- Borghini, Vincenzo 67, 68, 84, 102, 111, 117, 174, 259, 260
- Borgogni, Gherardo 116
- Borinski, Karl 108, 172, 221, 222
- Borromeo, Federico 108
- Bottari, Giovanni Gaetano 101, 102, 106, 110, 138, 166, 168-171, 174, 185, 224-227, 247, 270
- Botticelli, Sandro 79, 116
- Bramante, Donato 97, 115, 136
- Bramantino (Bartolomeo Suardi, dit) 136
- Bratke, Eduard 108
- Brinkschulte, Eduard 224
- Brisac-Chraïbi, Anne-Laure 279
- Bronzino (Agnolo di Cosimo Torri, dit) 24, 42, 69, 94, 112, 113, 115, 132, 149, 160, 239
- Brueghel, Pieter l'Ancien 106
- Brunelleschi, Filippo 107
- Brunet, Jacques Charles (fils) 171
- Bruno, Giordano 10, 26, 51, 58, 60, 101, 120, 135, 137, 148, 162, 177, 209, 225, 251, 264-270, 275
- Brunon, Hervé 35, 39, 41
- Brunus, Conrad 221
- Bruyne, Edgar de 60, 61, 108, 137, 226
- Buck, August 226
- Buffalmacco, Buonamico 110, 167
- Bundy, Murray Wright 226
- Buonarroti, Giovan Simone 243
- Buonarroti, Lionardo 109
- Buonarroti, Michelangelo : voir Michel-Ange
- Buontalenti, Pratolino 24, 98, 160, 178

Burleigh, Walter 139  
 Butinone, Bernardino 136

C

Calamandrei, Piero 111, 174  
 Calli, Antonio 24, 217, 227  
 Callistrate 199  
 Calmo, Andrea 109  
 Cambiaso, Luca 110, 137, 164  
 Camillo, Giulio 116, 266, 270  
 Campanella, Tommaso 74  
 Campi, Bernardino 98, 103, 167  
 Campori, Giuseppe 116  
 Caravage (Michelangelo Merisi da Caravaggio, dit le)  
     112, 132, 227, 269  
 Cardan, Jérôme (Girolamo Cardano) 28, 107, 113, 114,  
     120, 122, 135-137, 214  
 Cardi da Cigoli, Lodovico 113, 222  
 Caroto, Giovanni Francesco 167  
 Carracci, Agostino (Augustin Carrache) 171  
 Carracci, Annibale (Annibal Carrache) 109, 178  
 Carracci, Lodovico (Ludovic Carrache) 101, 225, 227  
 Cartari, Vincenzo 270  
 Casella, Pietro Leone (Pierleone) 24, 107, 161, 174,  
     267, 270  
 Cassirer, Ernst 24, 107, 161, 174, 267, 270  
 Castelvetro, Lodovico 114  
 Castiglione, Baldassare 57, 77-79, 92, 96, 98, 100, 105,  
     106, 110, 112, 161, 173  
 Cataneo, Baldo 110  
 Cataneo, Paolo 165, 168  
 Cataneo, Pietro 107, 136  
 Cattaneo, Danese 68  
 Cattaneo, Simonetta 172  
 Caussin, Nicolaus (Nicolas Caussin) 269  
 Cavalieri, Emilio de' 105  
 Cavazzone, Francesco 109

Caye, Pierre 278  
 Caylus, Anne Claude de 113, 167  
 Cellini, Benvenuto 26, 66, 69, 70, 72, 86, 89, 93, 97, 100,  
     102, 103, 110-113, 115, 117, 123, 133, 136, 139, 172, 174,  
     201, 222, 227, 243, 248  
 Cennini, Cennino 24, 104, 126, 139, 154-158, 169, 170,  
     172, 220, 225  
 Cervini, Marcello 102  
 César, Jules (empereur) 80, 107  
 Cesarini, Giuliano 227  
 Chamonard, Joseph 277  
 Chantelou, Paul Fréart de 166, 226  
 Chastel, André 10-12, 16-20, 27, 29, 31-43, 102, 110, 138,  
     170, 269, 277  
 Chigi, Agostino 66  
 Choay, Françoise 278  
 Cicéron 76, 80, 126, 160, 161, 215  
 Cimabue (Cenni di Pepi, dit) 115, 139, 172, 196  
 Claretta, Gaudenzio 108, 170, 227  
 Cocteau, Jean 51  
 Colasanti, Arduino 113, 116  
 Coletti, Luigi 168  
 Colonna, Vittoria 116, 234  
 Comanini, Gregorio 80, 104, 107-111, 136, 140, 160, 167,  
     173, 185, 197, 200, 221, 222, 269  
 Comes, Natalis 266  
 Condivi, Ascanio 169  
 Contile, Luca 220  
 Cornaro, Alvise 101, 107, 165, 213, 225, 229  
 Corneille, Pierre 215  
 Corsano, Antonio 135  
 Cortese, Paolo 72  
 Corvez, Maurice 278  
 Cousin, Jean 278  
 Crasso, Nicolò 23, 200, 201, 227  
 Crespi, Luigi 109  
 Cristofano dell'Altissimo 167

- Croce, Benedetto 172, 225
- Croisille, Jean-Michel 278
- Cues, Nicolas de 53, 208, 251, 253
- Curtius, Ernst Robert 105, 108, 260
- Cusanus, Johannes 121
- D
- Daniele da Volterra (Daniele di Ricciarelli, dit) 109, 113, 243, 248
- Dante, Alighieri 48, 49, 85, 105, 109, 110, 114, 123, 168, 195, 224, 230, 234, 241, 267
- Danti, Vincenzo 29, 41, 72, 73, 103, 104, 111, 112, 136, 143, 165, 170, 198, 199, 202, 205, 206, 221-224, 260
- De Fantis, Antonio 24, 110
- De Giovanni, Ettore 116
- Del Riccio, Luigi 247
- Del Rossi, Paolo 23, 227
- Delacroix, Eugène 243
- Della Porta, Giovanni Battista 229
- Della Robbia, Luca 87
- Della Rovere, Giuliano : voir Jules II
- Démosthène 161
- Déroche, Colette 277
- Descartes, René 39, 180, 215, 226
- Desiderio da Settignano 169
- Diogène Laërce 106
- Dion Chrysostome 91, 92, 112
- Dobschütz, Ernst von 108
- Dolce, Lodovico 24, 61, 82, 97, 98, 100, 104, 107, 110, 115, 117, 129, 130, 136, 139, 160, 167, 170-174, 225
- Donatello (Donato di Niccolò di Betto Bardi, dit) 115, 200
- Doni, Francesco 23, 82, 92, 93, 97, 99, 106, 108, 112-116, 131, 136, 139, 154, 157, 169-174, 200, 201, 213, 216, 218, 222, 225-227, 231, 254, 259
- Dosso Dossi (Giovanni di Luteri, dit) 98, 269
- Dubus, Pascale 277
- Duccio di Buoninsegna 248
- Duhem, Pierre 135
- Dürer, Albrecht 81, 102, 132, 136, 139, 143, 144, 147, 158, 162, 164, 166-168, 170-172, 206, 212, 260, 274
- E
- Élien 117
- Ephrem le Syrien 108
- Equicola, Mario 98, 116
- Érasme 130, 138, 144, 148, 161, 166, 173, 259
- Este, Alphonse Ier d' (duc de Ferrare) 242
- Este, Isabelle d' 116
- Euclide 68
- Eurialo d'Ascoli 173, 212, 222, 224, 227, 267, 269, 270
- Eustratius (Eustrate de Nicée) 92, 94, 113
- F
- Fabius Pictor, Quintus 107
- Fabri, Valentino 174
- Falguières, Patricia 29, 31, 39-43
- Fallay d'Este, Lauriane 277
- Farnese, Alessandro 174
- Fazio, Bartholomeo 107
- Federici, Renzo 16, 17, 29 37
- Feliciano, Giovanni Bernardo 113, 231
- Ferrari, Gaudenzio 136
- Festugière, André-Jean 278
- Ficin, Marsile 48, 51, 60, 87, 110, 116, 117, 125, 126, 135, 136, 138, 172, 208, 218, 227, 229, 263, 266, 270, 274
- Figino, Ambrogio 116, 200
- Filarete, Antonio Averlino 77, 92, 101, 104, 105, 110-112, 117, 144, 153-155, 165, 169
- Fiocco, Giuseppe 101, 165
- Fiorato, Adelin Charles 277
- Firenzuola, Agnolo 136, 172, 173
- Fischart, Johann 106, 227
- Fischel, Oskar 185

Florimi, Matteo 114, 173  
 Foppa, Vincenzo 136, 137  
 Foucault, Michel 43  
 Franceschini, Ezio 172  
 Francesco da Urbino 70  
 Francia (Francesco Rebolini, dit) 102, 226, 242  
 François I<sup>er</sup> 70  
 Frédéric le Sage 76  
 Freeman, John Grace 168  
 Frey, Karl 60, 108-110, 116, 136, 170, 173, 174, 236-238, 241, 244, 246-248, 269, 270  
 Friedländer, Walter F. 168

G

Gafari, Franchino 137  
 Galilée (Galileo Galilei, dit) 38, 68, 93, 94, 104, 110, 113, 114, 120, 122, 199, 253  
 Gallerani, Cecilia 222  
 Gamucci, Bernardo 225  
 Garin, Eugenio 27, 39, 60, 104, 246, 270  
 Gauricus, Pomponius 10, 24, 39, 56, 78, 79, 87, 104, 106, 111, 114, 129, 133, 136, 138, 143, 165, 198, 199, 220, 222, 256, 259  
 Gauthiez, Pierre 222  
 Gaye, Giovanni 102, 105, 110, 167, 185, 246  
 Gelli, Giovanni Battista 107, 168, 196, 221  
 Gembloux, Sigebert de 226  
 Gengaro, Maria Luisa 114  
 Gherardi da Prato, Giovanni 105  
 Ghiberti, Lorenzo 71, 88, 105, 135, 136, 153  
 Giambologna (Giovanni da Bologna, dit) 105, 113, 116, 178, 270  
 Giannotti, Donato 81, 107, 237, 244, 247, 248  
 Giarda, Cristoforo 269  
 Gigli, Giulio Cesare 61  
 Gilbert, Creighton 116

Gilio da Fabriano, Giovanni Andrea 80, 97, 101, 106, 115, 173, 179, 185  
 Giocondo, Giovanni (dit Fra Giocondo) 103, 221  
 Giorgi, Francesco 103, 137, 221, 264-266, 269  
 Giorgio, Francesco 136, 224, 263, 269, 270  
 Giorgione (Giorgio da Castelfranco, dit) 113, 200  
 Giotto di Bondone 105, 115, 144, 161, 166, 195, 196  
 Giovan Battista di Paolo 236  
 Giovanni Antonia da Brescia 167  
 Giovanni da Udine (Giovanni Nanni, dit) 90, 167, 178  
 Giovio, Paolo 70, 87, 99, 111, 117, 145, 174  
 Goedeke, Karl 227  
 Golsenne, Thomas 277  
 Gombrich, Ernst 90, 112, 269  
 Grazzini, Anton Francesco (dit Lasca) 111, 113  
 Greco (Domínikos Theotokópoulos, dit le) 132, 136, 237  
 Gris, Juan 133, 140  
 Grosseteste, Robert 137  
 Gualandi, Michelangelo 104  
 Guarini, Alessandro 163, 171, 174, 231, 246  
 Guerchin (Giovanni Francesco Barbieri, dit le) 98, 104

H

Hadeln, Detlev von 109  
 Hardouin-Mansart, Jules 105  
 Hauser, Arnold 25, 101  
 Haydn, Hiram 251, 259, 260  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 42, 213, 225  
 Heidegger, Martin 134  
 Heimeran, Ernst 248  
 Henszlmann, Imre 103, 221  
 Hermann l'Allemand 220  
 Hermogène 87  
 Hoefnagel, Georg 26  
 Hoerner, Margarete 139

- Holbein, Hans 137, 139
- Holderbaum, James 113
- Hollanda, Francisco de 24, 61, 93, 102, 106, 112, 138, 157, 158, 162, 164, 171-174, 179, 198, 236, 247, 274
- Homère 91
- Horace (Quintus Horatius Flaccus) 52, 73, 104, 131
- Horapollon 222
- Huarte, Juan 74, 122, 135, 252, 259
- Huizinga, Johan 27
- I
- India, Bernardino 104
- Isidore de Séville 54, 253
- J
- Jacob, Max 51
- Jacopo da Pistoia 110
- Jacopo de' Barbari 76, 77, 105
- Janson, Horst Woldemar 12, 19, 38
- Jeanne d'Autriche 144
- Jedin, Hubert 109
- Joyeux (abbé) 278
- Jules II 117, 234, 236, 241, 242
- Justin le Martyr 108
- K
- Kaiser, Georg 133, 140
- Kalkmann, August 117
- Kallab, Wolfgang 108
- Kant, Immanuel 179, 185
- Kierkegaard, Søren 134
- Kirn, Paul 105
- Klein, Robert 11-13, 16, 17-35, 37-43, 60, 61, 104, 106, 135, 174, 185, 223, 224, 248, 260, 270, 277, 278
- Kleiner, Gerhard 166
- Koering, Jérémie 277, 279
- Körte, Werner 102
- Kriegbaum, Friedrich 247
- Kris, Ernst 26, 39
- Kristeller, Paul Oskar 27, 40, 60, 109, 270
- Kurz, Otto 60, 101
- L
- Lamo, Alessandro 79, 83, 89, 98, 103, 106, 107, 167
- Lampsonius, Domenicus 165
- Lancilotti, Francesco 24, 61, 157, 170, 225, 267, 270
- Landsberger, Franz 220
- Lapi Ballerini, Isabella 41
- Lappoli, Giovanni Antonio 163
- Laurens, Pierre 278
- Lauro, Pietro 267
- Laux, Karl A. 234, 246
- Lawrence, Thomas Edward 245, 248
- Le Bernin (Gian Lorenzo Bernini, dit) 166, 226
- Le Blanc, Richard 278
- Le Brun, Charles 105
- Le Dœuff, Michèle 278
- Le Fevre de la Boderie, Guy 278
- Le Nôtre, André 105
- Lebrun, Charles-François 277
- Lee, Rensselaer W. 104, 138, 165
- Lefèvre d'Étaples, Jacques 269
- Leisegang, Hans 108
- Lejeune, François 278
- Léon X 149, 170
- Léonard de Vinci 10, 24, 56, 60, 72-83, 87, 88, 91-99, 103-108, 112-117, 121, 123, 126, 130, 135-139, 143, 145, 148, 150, 153, 155-157, 165-168, 170, 172, 194, 199-206, 213-218, 222, 226, 248, 253-259, 267, 274
- Leoni, Leone 104, 112, 116, 185
- Leto, Pomponio 229
- Lévi-Strauss, Claude 31, 39, 42, 43
- Liebermann, Max 112
- Liebeschütz, Hans 226

Lille, Alain deb 91, 112, 220  
 Lippi, Filippo 139, 222  
 Loisy, Alfred 269  
 Lollo, Alberto 116, 227  
 Lomazzo, Giovanni Paolo 10, 18, 24, 37, 39, 41, 57, 58,  
 60, 73, 74, 79-81, 87, 88, 93, 97, 100, 104-108, 111-117,  
 124, 130, 136-139, 147, 156, 157, 159, 161, 167-174, 179,  
 182, 185, 196-202, 206, 211, 220-225, 258-260, 266,  
 269, 270  
 Lombard, Lambert 136  
 Lorini, Niccolo 110  
 Lotto, Lorenzo 132  
 Louis XIV 68, 105  
 Lucien de Samosate 91, 263  
 Lulle, Raymond 128  
 Luther, Martin 248  
 Luzzo, Alessandro 116  
 Lysippe 259

**M**  
 Machiavel (Niccolò Machiavelli, dit Nicolas) 122, 251  
 Maffei, Bernardo 102  
 Mahon, Denis 98, 109, 169, 171, 174  
 Maître Eckart (Eckhart von Hochheim, dit) 246  
 Mallarmé, Stéphane 133  
 Malraux, André 220  
 Malvasia, Carlo Cesare 109, 166  
 Mancini, Girolamo 107  
 Mancini, Giulio 98, 104, 107, 111, 112, 117  
 Mandowsky, Erna 103  
 Manegold, Cornelia 41  
 Manetti, Antonio 153  
 Mansi, Giovanni Domenico 269  
 Mantegna, Andrea 18, 69, 160, 256  
 Marc Antoine 160  
 Marcolini, Francesco 69  
 Marino, Giambattista (le Cavalier Marin) 59, 83, 107,  
 110, 116, 200, 215, 217, 225, 227, 267, 270  
 Maritain, Jacques 51  
 Marsuppini, Carlo 125  
 Martial (Marcus Valerius Martialis) 200  
 Mascardi, Agostino 24, 171  
 Maturino, Fiorentino 171  
 Médicis (famille) 67, 87, 97, 100, 166, 234, 239, 242  
 Médicis, Cosme de 144  
 Médicis, Ferdinand de 56  
 Médicis, Francesco de 105, 114  
 Médicis, Laurent de (dit le Magnifique) 144, 166  
 Medrilitta, Maria 41  
 Mégabyze 117  
 Melozzo da Forli (Ambrosi Melozzo, dit) 116  
 Mendelsohn, Leatrice 41  
 Métral, Denyse 246  
 Meung, Jean de 121, 199, 200  
 Michel, Paul-Henri 259, 277  
 Michel-Ange (Buonarroti, Michelangelo, dit) 23, 29,  
 58, 60, 67-70, 81-94, 101-120, 131, 132, 144-149, 161,  
 166, 167, 170-174, 178, 181, 182, 196, 200, 211, 212-218,  
 224, 226, 229, 233-245, 246-248, 259, 260, 267, 269  
 Michiel, Marcantonio 117  
 Michieli, Andrea 110  
 Milanese, Gaetano 103, 119, 136, 165, 166  
 Minerbetti, Bernardetto 84, 115  
 Minio, Tiziano (Aspetti, dit) 99  
 Mino da Fiesole 156, 169, 170  
 Missirini, Melchiorre 102  
 Moïse 109, 234, 246  
 Molanus, Jean 108, 113  
 Monk, Samuel Holt 60  
 Montaigne, Michel de 109, 232, 251  
 Montano, Giovanni Battista 171  
 Montlyard, Jean de 278  
 Montorsoli, Giovanni Angelo (Fra) 67, 109

- Morel, Philippe 41
- Morigia, Paolo 85, 105, 109, 185
- Mortet, Victor 61
- Mosini, Giovanni Atanasio 109
- Mosser, Monique 41
- Mulertt, Werner 136
- Müntz, Eugène 107
- Mussato, Albertino 208
- Muziano, Girolamo 68, 69
- N
- Naldini, Giovanni Battista 169
- Néri (famille) 166
- Neusser, Maria 168
- Niccolò dell'Abbate 171
- Nichols, Stephen G. 39
- Nicodème de Florence 108, 248
- Norchiati, Giovanni 98, 115
- O
- Oettingen, Wolfgang von 101, 105, 110, 162
- Olschki, Leonardo 60, 102, 110
- Olympiodore 106
- Ortolani, Sergio 116
- Ovide (Publius Ovidius Naso) 81, 200, 222
- P
- Pacioli, Luca 136, 172
- Paggi, Giovanni Battista 66, 75, 81, 157, 168, 171
- Paggi, Girolamo 101, 106, 108
- Paleotti, Gabriele 24, 81, 82, 97, 106-108, 109, 122, 123, 138, 179, 185, 196, 210, 220-224, 267
- Palissy, Bernard 26, 180, 252, 259
- Palladio, Andrea 103, 107, 137, 138, 168, 182, 183, 221
- Pallucchini, Rodolfo 117
- Palmieri, Mattia 74
- Pamphile d'Amphipolis 75, 105
- Panofsky, Erwin 19, 27, 38, 40, 42, 61, 110-113, 136, 166-171, 174, 224-227, 238, 246, 247, 260
- Parent, Joseph-Marie 61
- Parmesan (Girolamo Francesco Maria Mazzola, dit Parmigianino, dit le) 147
- Parrhasios 105
- Pascal, Blaise 134, 232
- Passavant, Guillaume de 61
- Pater, Walter 246
- Patrizi, Francesco 106, 197, 221
- Paul (saint) 42, 221, 234, 248
- Paul III 101
- Perino del Vaga 70, 145, 201
- Pérugin (Pietro di Cristoforo Vannucci, dit Perugino, dit le) 111, 170
- Peruzzi, Baldassare 107
- Pétrarque (Francesco Petrarca, dit) 61, 69, 96, 114, 160, 208
- Petrocchi, Giorgio 246
- Pevsner, Nikolaus 102, 139
- Phidias 83, 91
- Philippe II 105
- Philon d'Alexandrie 266
- Philostrate 54, 75, 91, 138, 139, 199
- Pic de la Mirandole, Jean (Giovanni Pico della Mirandola) 196, 205
- Pic de la Mirandole, Jean-François (Giovanni Francesco Pico della Mirandola) 137, 148
- Pic, Jean-François 72
- Piccolomini, Enea Silvio 110
- Pieper, Jan 41
- Piero della Francesca 56
- Piero di Cosimo 265
- Pierre (saint) 42
- Pilate, Ponce 108
- Pinder, Wilhelm 132, 139, 247

- Pino, Paolo 61, 81, 90, 101, 104, 109, 112-117, 136, 164, 165, 170, 171, 212-225, 258, 259, 260, 267, 269
- Pinzio, Paolo 136
- Pitti, Miniato 246
- Platon 10, 26, 53, 58, 60, 79, 86, 107, 111, 117, 137, 182, 192, 196, 205, 208, 221, 224, 259
- Pline l'Ancien 61, 66, 75, 78, 79, 105-107, 117, 145, 199, 259, 270
- Pline le Jeune 99, 112, 225
- Plotin 112, 253, 266
- Polidoro da Caravaggio 109, 171, 173
- Politien, Ange (Angelo Poliziano) 72, 112, 148, 166
- Pomponazzi, Pietro 231
- Pontano, Giovanni 117, 226
- Pontormo (Jacopo Carucci, dit Il) 69, 70, 112, 115, 132, 145-149, 167, 169, 218, 239
- Pordenone (Giovanni Antonio de' Sachis da Pordenone, dit le) 200, 222
- Possevino, Antonio 168
- Poussin, Nicolas 152, 171, 216, 260
- Prado, Jerónimo de 112
- Prantl, Carl von 110, 139
- Prévost, Bertrand 277
- Protogène 79, 83, 105, 138, 158, 269
- Pulzone, Scipione 82
- Q
- Quintilien (Marcus Fabius Quintilianus) 49, 76, 80, 87, 96, 110, 112, 160, 215
- Quintus Fabius Maximus dit Cunctator 107
- R
- Rabreau, Daniel 41
- Ragghianti, Carlo Ludovico 222
- Raimondi, Marcantonio 167
- Randall, J.H. 40
- Raphaël (Raffaello Sanzio, dit) 66, 70, 73, 98, 106, 109, 110, 117, 129, 144-147, 156, 166, 170, 171, 173, 178, 200, 212, 226
- Rassem, Mohammed 101
- Ratti, Carlo Giuseppe 101
- Remi d'Auxerre 55
- Renaut, Alain 277
- Rhodiginus, Caelius (Ludovico Ricchieri) 106
- Ricchieri, Ludovico 106
- Richard, François 278
- Richter, Irma Anne 112
- Richter, Jean-Paul 103
- Ricœur, Paul 42, 43
- Ridolfi, Carlo 109, 222, 227, 247
- Riegl, Alois 11
- Ripa, Cesare 103, 114, 138, 173, 185, 199, 226
- Robinson, Franklin W. 39
- Roguet, Aimon-Marie 278
- Romano, Giulio 167
- Rosci, Marco 61
- Rossi, Vittorio 23, 110
- Rosso (Giovanni Battista di Jacopo, dit le) 146, 178, 239, 240
- Rouchette, Jean 116
- Rousset, Jean 180
- Rubens, Peter Paul 101
- Rusconi, Giovan Antonio 136
- S
- Sabba da Castiglione 79, 116, 229
- Sacchetti, Franco 110
- Saint-Victor, Hugues de 83
- Saint-Victor, Richard de 226
- Salerno, Luigi 107
- Salisbury, Jean de 53, 54, 61
- Salluste (Gaius Sallustius Crispus) 107
- Salviati, Giuseppe (Giuseppe della Porta, dit) 68, 163

- Sangallo le Jeune, Antonio da 70
- Sangallo Pierantonino da 101
- Sangallo, Francesco da 112, 113, 117, 225, 270
- Sansovino, Andrea 161
- Sansovino, Francesco 108, 136, 154, 163, 174, 221
- Sansovino, Jacopo 68, 69, 70, 103, 225
- Santi di Tito 83, 84
- Sarto, Andrea del 115, 132, 140, 147, 149, 166, 200
- Scaliger, Jules César 111, 126, 135, 192, 193, 194, 201, 205, 206, 220-224
- Scamozzi, Giovanni Domenico 107, 221
- Scamozzi, Vincenzo 81, 86, 101, 103, 108, 111, 112, 136-138, 182, 186, 192, 194, 203-205, 210, 213, 216, 220-225, 255, 259
- Scardeone, Bernardino 102
- Schlosser, Julius von 26, 39, 40, 86, 101, 103, 110, 111, 115, 136, 165, 170, 171, 216, 221, 224, 269
- Schön, Erhard 137
- Schuhl, Pierre-Maxime 106, 221
- Scipion l'Africain 103, 107
- Sebastiano del Piombo 114, 117, 146, 167, 171
- Sénèque le Jeune 79, 106
- Séris, Émilie 277
- Serlio, Sebastiano 165
- Servicen, Louise 277
- Shakespeare, William 201
- Shearman, John 25, 38
- Sigebert de Gembloux 226
- Signorelli, Luca 147, 166
- Simeoni, Gabriele 138
- Simone, Giovan 243
- Simonetta 172
- Simonide de Céos 104
- Socrate 53, 79, 106, 112
- Soldati, Giorgio 137
- Soprani, Raffaele 101
- Sorte, Cristoforo 90, 104
- Souriau, Étienne 18, 19, 26, 136
- Spencer, John R. 104, 110
- Speroni, Sperone 231-233, 246
- Squarcione, Francesco 69, 102, 110
- Stace (Publius Papinius Statius) 78
- Steinmann, Ernst 246-248
- Steinschneider, Moritz 112
- Stéphane, Roger 248
- Strazzola (Andrea Mecheli, dit Squarzola ou Strazzola) 87
- Stridbeck, Carl Gustaf 106
- Strozzi, Roberto 117, 229
- Suger (abbé) 56
- Sypher, Wylie 186
- T
- Tarsia, Giovanni Maria 111
- Tasse (Torquato, Tasso, dit le) 112, 113, 172, 193, 194, 200, 210, 212, 220-227, 231, 258, 260, 267
- Tertullien 108
- Tesauro, Emanuele 59, 133
- Théophraste 97
- Thode, Henry 227, 234, 235, 246
- Thomas d'Aquin (saint) 52, 55, 107, 111-113, 119, 123, 135, 138, 195, 220, 230
- Thorndike, Lynn 104, 270
- Tibaldi, Pellegrino 182
- Ticozzi, Stefano 101, 102, 110, 138
- Tietze, Hans 247
- Tintoret (Jacopo Robusti, dit Tintoretto, dit le) 61, 68, 69, 132, 163-166
- Tiraboschi, Girolamo 116, 117
- Titian (Tiziano Vecellio, dit) 68, 90, 98, 100, 107-112, 117, 164, 167, 200, 201, 211, 212, 224, 227, 229
- Tittman, Julius 227
- Toffanin, Giuseppe 114, 251, 259
- Tolnay, Charles de 222, 224, 234, 246-248, 260

- Tolomei, Claudio 102
- Tönnemann, Andreas 39
- Torricelli, Evangelista 122
- Trabalza, Ciro 117
- Trébizonde, Georges de 73, 103
- Treves, Marco 168
- Trezzo, Jacopo da 105
- Tribolo, Niccolò 94, 112, 113
- Trissino, Gian Giorgio 102, 107, 200, 222
- Tzétzès, Isaac 266
- U
- Ugo da Carpi 110
- Ugucione da Pisa 168
- Ulric de Strasbourg 216, 226
- V
- Valdès, Juan de 258, 260
- Valère Maxime 80, 107
- Valeriano, Pierio 130, 138, 222, 265, 266, 269, 270
- Valéry, Paul 129, 133
- Valori, Baccio 178
- Van Ruysdael, Jacob 11
- Varchi, Benedetto 20, 21, 26, 28, 29, 40, 42, 47, 48, 55, 56, 59, 60, 69, 73, 74, 79, 85-88, 93, 94, 104, 106, 109-117, 120, 122, 135, 168, 172, 173, 192-194, 212, 213, 220, 225, 227, 248, 269, 270
- Vasari, Giorgio 24, 25, 40, 41, 68, 73, 81, 84-88, 90, 97-104, 108, 109-117, 124, 135, 136, 138, 144-149, 152-156, 160-178, 181, 182, 185, 198, 201, 212-217, 220-226, 236, 246, 256, 259, 267, 269
- Vecchietti, Bernardo 222
- Vecellio, Cesare 224
- Veneziano, Agostino 103
- Venturi, Lionello 117, 186, 254, 259
- Venturi, Ventura 224
- Vérin, Hélène 41
- Verino, Ugolino 200, 222
- Véronèse, Paul 68, 200, 201, 227
- Verrocchio, Andrea del 71
- Vescovini, Grazielle Federici 37
- Vico, Giambattista 122
- Vieri, Francesco de 22, 28, 29, 41, 80, 81, 92, 107, 113, 120, 122, 135, 191, 193, 215, 218, 220, 225, 226, 259, 267, 270
- Vigènère, Blaise de 246, 247
- Vignole (Giacomo Barozzi da Vignola, dit le) 182
- Villalpando, Juan Bautista 112
- Villani, Filippo 105, 135, 195
- Villard de Honnecourt 220
- Vincent de Beauvais 137
- Virgile (Publius Virgilius Maro) 106, 126
- Vitruve 26, 38, 57, 69, 80, 81, 103, 105, 107, 111, 112, 115, 127, 128, 136, 137, 138, 165, 178, 179, 197, 203, 221, 223, 255, 256, 259, 267
- Vittoria, Alessandro 68
- W
- Wackernagel, Martin 101
- Weise, Georg 25, 168, 169
- Whistler, James Abbott McNeill 201
- Wilde, Oscar 201
- Williams, Robert 41
- Witelo, Erasmus Ciolek (Vitellion, dit) 168
- Wittkower, Rudolf 27, 40, 103, 137, 221, 223, 247
- X
- Xénocrate 117
- Z
- Zabarella, Jacopo 194, 220, 252
- Zehnacker, Hubert 278
- Zenale, Bernardo 136
- Zeri, Federico 82, 108

## INDEX

Zerner, Henri 9-13, 17, 35, 39

Zesen, Philipp von 133, 138

Zeuxis 78, 83, 96, 106, 156, 170, 227

Zilsel, Edgar 103

Zonta, Giuseppe 172

Zorzi, Giangiorgio 102

Zuccaro, Federico 58, 61, 69, 75, 81, 92, 93, 99, 106-115,  
120, 136, 137, 154, 169, 170-177, 185, 197, 198, 199, 200,  
207, 221, 225, 227, 259, 264, 265, 269, 270

Zuccaro, Taddeo 163, 166

Zucchi, Jacopo 97

## TABLE DES MATIÈRES

9	Avant-propos, par Henri Zerner
15	Présentation, par Jérémie Koering
45	Robert Klein, <i>L'Esthétique de la technè</i>
47	Introduction
63	Première partie. <i>Technè</i>
65	Chapitre 1 Artisan et artiste
	1. Corporations et académies
70	2. Idées sur l'enseignement
74	3. La dignité libérale
82	4. L'art et le sacré
84	5. L'unité des arts visuels
89	6. <i>Le paragone</i>
95	7. L'art pour les artistes
119	Chapitre 2 La conception
	1. La technè
123	2. Les règles de l'art
126	3. La contingence de l'art
129	4. Hasard et liberté
143	Chapitre 3 L'exécution
	1. La dignité de la main et l'authenticité
149	2. <i>Maniera</i>
158	4. L'art de cacher l'art; la grâce
177	Chapitre 4 La singularité
	1. Le bizarre, le grotesque et le capricieux
180	2. Du mensonge à l'illusion

189	Seconde partie. <i>Anthropologie de l'artifex</i>
191	Chapitre 5 La contemplation
	1. Vertu, art et science
194	2. L'artifice contre l'imitation
202	3. Artifice et beauté
207	4. L'artifice et l'idéalisme esthétique
210	5. Le contenu positif de l'esthétique de l'artificialiste
214	6. La <i>maraviglia</i>
229	Chapitre 6 L'action
	1. Contre-Renaissance et vie active
233	2. Action et contemplation chez Michel-Ange
251	Chapitre 7 La pratique
	1. Théorie et pratique
256	2. <i>Il giudizio</i>
263	Chapitre 8 Le « second Dieu »
	1. <i>Deus artifex</i>
266	2. Les « trois causes » : <i>Deus, Natura, homo</i>
273	Remarques finales
277	Auteurs des traductions
279	Légendes et crédits
280	Index
292	Table des matières

*L'Esthétique de la technè* de Robert Klein est le premier volume de la collection « Inédits » de l'Institut national d'histoire de l'art, créée à l'initiative de Johanne Lamoureux, directrice du Département des Études et de la Recherche.

Édition scientifique et transcription du manuscrit : Jérémie Koering ; révision du texte : Catherine Gros ; responsable éditoriale : Anne-Laure Brisac-Chraïbi, assistée d'Aurélien Bedos et de Stéphanie Krämer ; assistante administrative : Joëlle Gurfinkiel.

Design de la couverture : Yoan De Roeck ; mise en page : Débora Bertol, d'après une maquette originale de Yoan De Roeck.

Les textes sont composés en Adobe Minion Pro.

Merci à Fabienne Queyroux, conservateur en chef, chef du service du Patrimoine, Jérôme Delatour, conservateur en chef, et Muriel Riochet, du service Photographique de la Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, pour l'accès aux documents et leur aide pour la numérisation. Merci à Anne Lamalle pour ses encouragements à ce projet.

Achévé d'imprimer sur les presses de l'imprimerie Chirat,  
à Saint-Just-La-Pendue, en mars 2017.

© Institut national d'histoire de l'art (INHA)

INSTITUT NATIONAL D'HISTOIRE DE L'ART

Directeur général  
Éric de Chassey

Directeur général des services  
Toni Legouda

Directrice du département de la Bibliothèque et de la Documentation  
Anne-Élisabeth Buxtorf

Directrice du département des Études et de la Recherche  
Johanne Lamoureux

Responsable du Service des éditions  
Marianne Dautrey

Institut  
national  
d'histoire  
de l'art

