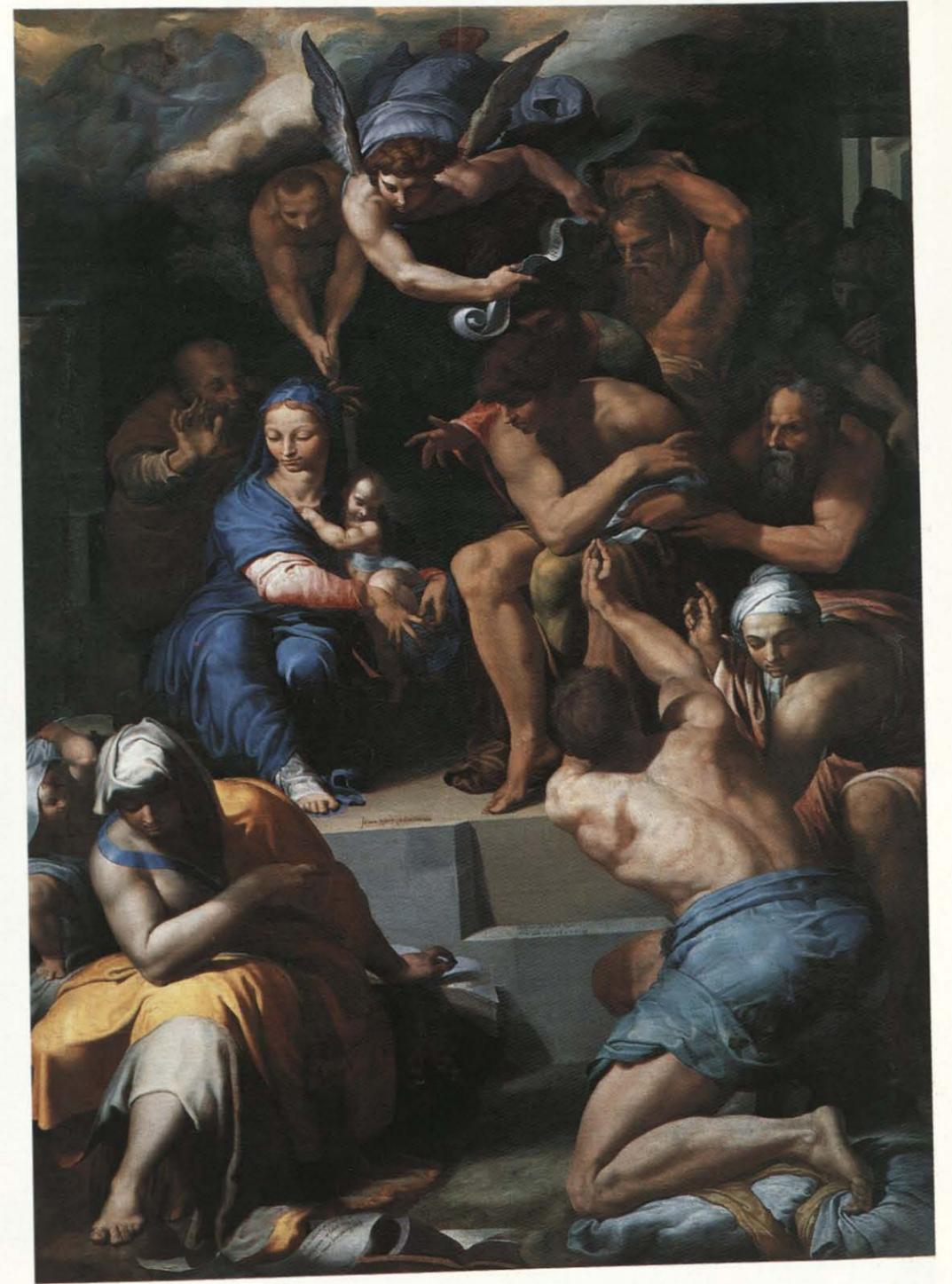
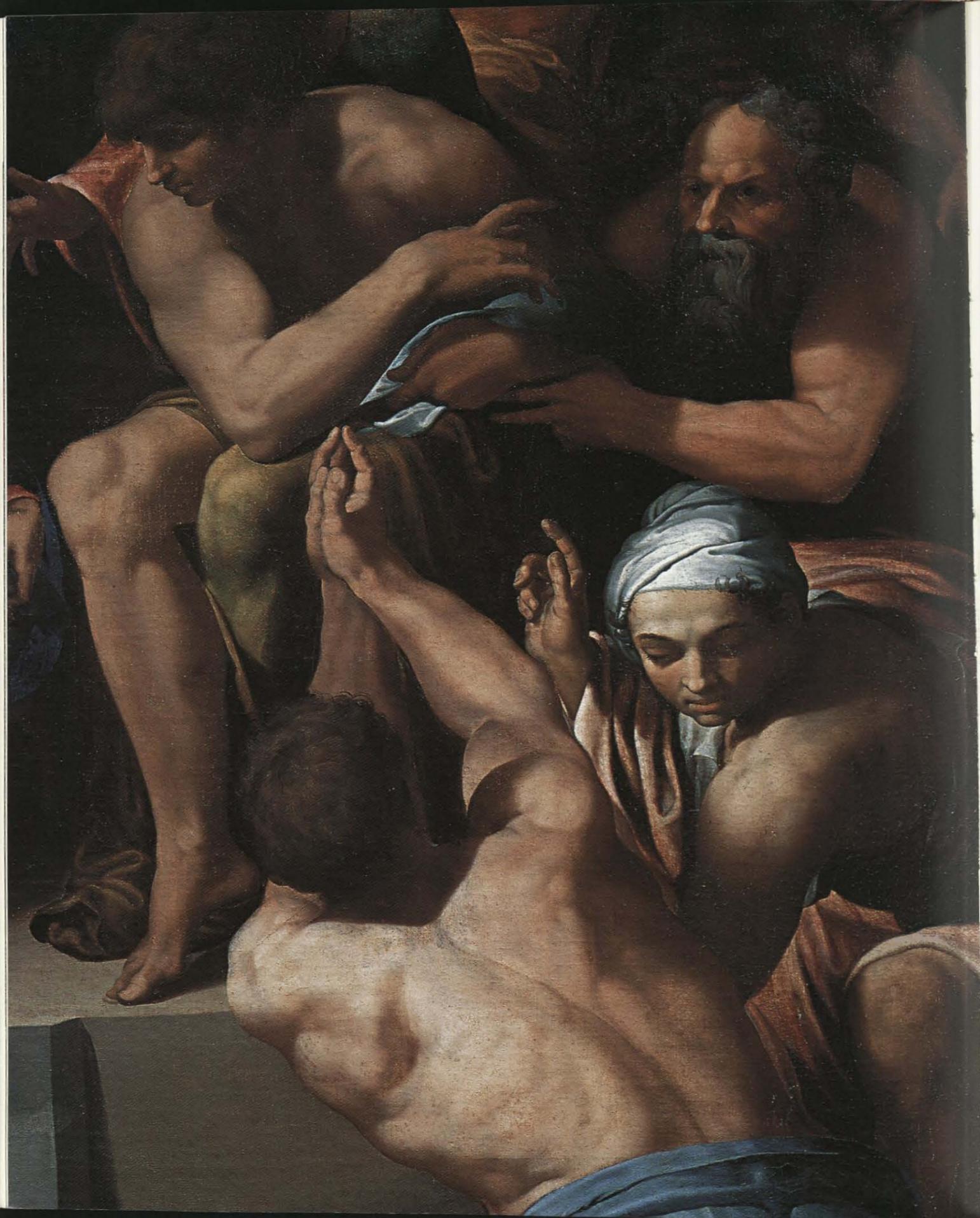


Pellegrino Tibaldi. 215 et 216, détail. *La Conception de saint Jean-Baptiste*, vers 1555.
Fresque. Bologne. San Giacomo Maggiore.





Pellegrino Tibaldi. 217, détail, et 218. *L'Adoration des Bergers*, 1569.
Huile sur toile, 157 × 105 cm. Rome. Galleria Borghese.



Bartolomeo Passarotti.
219. *Ecce Homo*, vers 1575.
Huile sur toile, 260 × 168 cm.
Bologne. Santa Maria del Borgo.

Lelio Orsi.
220. *Le Martyre de sainte Catherine*,
vers 1565. Huile sur toile, 88 × 66,5 cm.
Modène. Galleria Estense.

Lelio Orsi.
221. *Noli me tangere*, 1575-1580?
Huile sur toile, 91,4 × 74,9 cm.
Hartford (Connecticut).
Wadsworth Atheneum.





Romano) et de Parme (Corrège et Parmigianino), Lelio Orsi intègre ensuite, après un voyage à Rome en 1555, le michélangélisme bolonais de Tibaldi et il élabore ainsi, dans des œuvres de plus en plus dévotes, une synthèse très personnelle des différentes options émiliennes. Après avoir été l'élève de Lelio Orsi, Raffaellino Motta part en 1572 pour Rome où sa mort prématurée interdit de comprendre ce qu'aurait pu mettre au point la synthèse brillante qu'il esquisse entre maniérisme romain à la façon de Federico Zuccaro et tradition parmesane de Corrège.

Malgré cette remarquable fertilité, encouragée par la culture artistique propre à l'« art de l'art », on ne saurait parler d'« école émilienne » ou de « maniérisme émilien ». La diversité des villes et de leurs traditions l'empêche et il est plus juste d'évoquer, avec Giulio Carlo Argan, un « milieu émilien » — celui précisément qu'a progressivement élaboré la géographie régionale. À Venise en revanche, l'histoire de la peinture permet d'observer la rencontre d'une école de peinture, existant déjà avec ses problématiques propres, et de la manière.

Venise et le maniérisme

Si le maniérisme a entraîné une « crise » de la peinture vénitienne, c'est sous la forme d'une phase « critique » de son histoire, suscitant une mutation des conceptions qui caractérisent la Renaissance à Venise. Selon Rodolfo Palluchini, l'*ultima maniera* de Titien, cette peinture « par touches apparentes, largement brossées dans un style de taches » (Vasari), manifesterait même la réponse à long terme, intériorisée, à la crise maniériste que l'artiste connaît dans les années 1540 — et qu'attestent entre autres les toiles peintes pour Santo Spirito in Isola et commandées initialement à Vasari, alors à Venise. En désintégrant les formes par la lumière et les touches, en libérant donc complètement l'autonomie picturale du peintre, le dernier style de Titien répliquerait finalement au défi formel du michélangélisme.

On ne saurait rapporter au seul maniérisme l'ensemble des mutations, individuelles et collectives, qui se font jour à Venise. Il n'en reste pas moins que, dans les années 1540, le maniérisme a révélé conjointement aux Vénitiens la force de leur tradition picturale, et ses limites, son isolement par rapport à ce qui constituait la modernité de la peinture. La présence d'artistes d'Italie centrale a joué un rôle certain dans cette prise de conscience. En 1527, l'Arétin et Sansovino sont à Venise ; en 1539-

1541, Francesco Salviati, accompagné de Giuseppe Porta, est invité par le cardinal Grimani ; entre 1541 et 1543, c'est au tour de Vasari, et Giuseppe Porta restera longuement à Venise, démontrant qu'un compromis est possible entre la tradition lagunaire et la « nouvelle manière ». Or, non seulement les œuvres réalisées sur place introduisent de nouveaux modes décoratifs à Venise, mais la présence des Florentins suscite aussi un éveil critique et théorique : les écrivains vénitiens sont conduits à définir les mérites du *colorito alla veneziana* face au prestige du *disegno* et du michélangélisme. En 1548, Paolo Pino estime dans son *Dialogo della pittura* que le peintre idéal joindrait « le coloris de Titien et le dessin de Michel-Ange » et, après la publication en 1549 du *Disegno* du Florentin installé à Venise Anton Francesco Doni et du *Della nobilissima pittura* du Vénitien Michelangelo Biondo, après surtout la publication à Florence en 1550 des *Vite* où Vasari exalte la gloire de Michel-Ange, c'est en 1557 que Lodovico Dolce apporte, avec *L'Areino*, une réponse articulée à la prétendue supériorité de la manière originaire d'Italie centrale.

Cette présence (physique, artistique et intellectuelle) des Toscans ne suffit cependant pas pour expliquer l'ampleur des mutations qui se font jour dans la peinture vénitienne. La manière était déjà connue à Venise à travers les modulations qu'en proposait l'Émilie toute proche (Mantoue et Parme) et à travers la gravure, très pratiquée et étudiée à Venise. (Dans les années 1530, l'étude des gravures tirées de Raphaël, Salviati et de l'Europe du Nord a joué un rôle aussi important dans la formation de Jacopo Bassano que les leçons de Bonifazio de' Pitati et de Titien.) L'invitation qu'adresse le cardinal Grimani à Salviati et Giovanni da Udine en 1538 atteste en fait le besoin ressenti chez certains, à Venise même, de renouveler une culture picturale conservatrice en l'affrontant à la modernité artistique, en l'obligeant à élaborer, au sein de la tradition locale, une réponse à la *bella maniera*. Les réactions à ce défi sont rapides : entre 1540 et 1560, les œuvres réalisées dans un esprit maniériste sont plus nombreuses à Venise que celles qui lui restent étrangères. Elles sont cependant à ce point diverses et même disparates qu'il serait hasardeux, selon Sidney Freedberg, d'évoquer l'existence d'un « maniérisme vénitien ». Ce dernier existe pourtant et sa diversité tient à l'intensité plus ou moins forte avec laquelle les principes esthétiques de la manière font travailler les données constitutives de la tradition vénitienne.

Tout en jouant par exemple un rôle important d'intermédiaire entre Venise et Parmigianino, la conception du maniérisme que développe le peintre-graveur d'origine

dalmate Andrea Meldolla, dit Schiavone (vers 1510/15-1563), reste assez superficielle. Son œuvre la plus célèbre, l'*Adoration des Mages* de 1547, est une œuvre brillante et arbitraire qui inspirera en particulier Jacopo Bassano ; mais, tout en adoptant fidèlement les principes formels de Parmigianino, Schiavone se contente de concevoir la dissonance de son coloris et la vivacité de l'exécution comme un corollaire local du *disegno* maniériste. Schiavone marquera ponctuellement tel ou tel de ses contemporains, mais son œuvre ne met pas profondément en cause la structure de la peinture vénitienne. L'évolution de Pâris Bordone (1500-1571) montre au contraire la profondeur de l'interrogation artistique que pouvait susciter la rencontre de la manière et de la tradition vénitienne. En poussant à leurs extrêmes conséquences les tensions latentes entre les deux, Bordone aboutit à une réponse trop paradoxale pour faire école, malgré tout le succès dont il jouit personnellement. Formé par Titien et toujours fidèle au fond à ses conceptions classiques, il réagit passionnément à l'intrusion du maniérisme : il ne se contente pas de renoncer à la tradition tonale du *colorito* en faveur de la couleur locale ; sa couleur est agressive, brutale même, au point qu'il transforme en rougeurs presque disgracieuses la grâce de la *venustà* qui devrait faire deviner le sang courant sous la peau. De même, loin de renoncer à la conception organique des formes physiques, il la souligne mais c'est pour intellectualiser le modelé des anatomies et les rabattre en surface au travers d'une gestuelle rhétorique et arbitraire. Cette élaboration conduit Bordone à une manière très singulière, comme une parodie de *grazia* dont les connaisseurs apprécient la haute conscience artistique. Cette position originale correspond aussi à la situation sociale de sa peinture. En 1539, Pâris Bordone a accompagné Titien à Augsbourg où il a travaillé pour les Fugger et laissé des portraits très admirés ; peut-être en 1538 et certainement en 1559-1560, il s'est rendu à Fontainebleau où son goût pour les architectures quasi fantastiques a sans doute marqué Antoine Caron. Devenu, à Venise, spécialiste de portraits allégoriques, sa « manière » y porte un goût aristocratique et mondain, comme l'écho d'un monde courtois en porte à faux avec l'idéologie d'une cité qui se réclame toujours de valeurs républicaines et de l'idée humaniste de la *dignitas* humaine dans l'histoire¹¹. En démontrant le malaise que suscite l'osmose entre cette tradition vénitienne et les valeurs courtoises qui servent de base à la manière, Pâris Bordone donne la réponse *di maniera* la plus consciente et la plus sophistiquée, picturalement et politiquement, que l'individua-

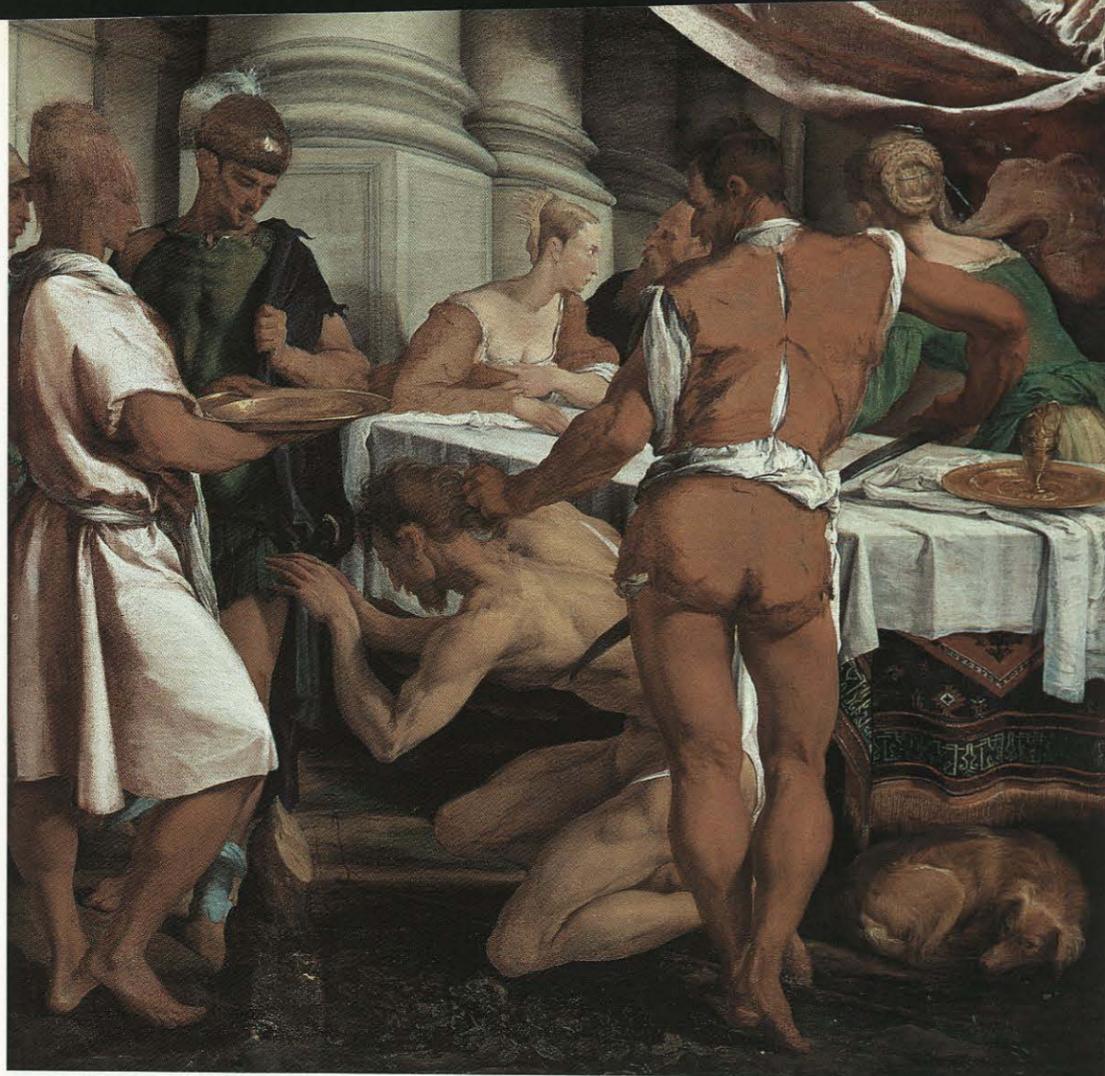


lisme et l'isolationnisme vénitiens pouvaient apporter à la diffusion internationale de l'art des princes. Les fausses gaucheries de Pâris Bordon sont celles d'un peintre de l'élite; il ne pouvait pas avoir de disciples — et son prestige tenait sans doute aussi à cet ultime raffinement.

C'est cependant du côté des trois grands ateliers de Véronèse, Bassano et Tintoret que se trouvent les réponses les plus significatives, les plus riches d'avenir que la tradition vénitienne apporte à l'impact du maniérisme.

La *Tentation de saint Antoine* est la seule œuvre proprement maniériste de Véronèse : commandée en 1552 par le cardinal Ercole Gonzague pour la cathédrale de Mantoue, la toile adopte le michélangélisme dont Titien avait fait montre, une dizaine d'années plus tôt, à Santo Spirito in Isola. Pour le reste et même s'il adopte la gestuelle élégante de la manière, à aucun moment Véronèse ne peut être considéré comme un maniériste. Quand il arrive à Venise en 1553, sa culture artistique est déjà constituée et associe la tradition véronaise de la couleur locale (et non tonale), le dynamisme et l'illusionnisme spatial de Giulio Romano et l'élégance formelle raffinée de Parmigianino. Il est ainsi porté à promouvoir la « belle manière » dans l'acception initiale, presque classique du terme — c'est-à-dire cette alliance de grâce élégante et de noble dignité où la « manière » (prise au sens de comportement social) tempère tout excès, formel ou expressif. Loin de travailler à accommoder la tradition vénitienne au maniérisme ambiant, sa modernité tient à ce qu'il renouvelle la relation aux précédents classiques de cette tradition (en particulier Carpaccio). Les grands programmes politiques et religieux de la Sérénissime lui donnent l'occasion, pour la plus grande gloire de la cité, d'exalter un « majestueux théâtre », un « style clair » qui montre l'affinité virtuelle de la « belle manière » tant avec le baroque qu'avec le classicisme du siècle suivant.

Comme Véronèse, Jacopo Bassano (1510-1592) n'est pas Vénitien à part entière; mais sa culture artistique, constituée dans une large mesure à partir de l'étude de gravures, recouvre les enseignements de Bonifacio de' Pitati par la leçon de Pordenone et du maniérisme d'Italie centrale. En adoptant pleinement cette esthétique, Jacopo Bassano devient, dans les années 1545-1565, le plus brillant des maniéristes vénitiens. Il l'est surtout par son goût de l'expérimentation incessante, et celui-ci conduit son *far di maniera* à une remarquable évolution. En 1548, la virtuosité paradoxale de la conception, la brillance arbitraire, presque grinçante du coloris et l'élégance raffinée



des poses rapprochent sa *Décollation de saint Jean-Baptiste* à la fois du Rosso des années 1520-1527 et de Parmigianino. En 1563-1564, son *Adoration des Mages* simplifie et structure solidement les arabesques démonstratives et un peu inconsistantes de Schiavone. Cet éclat maniériste ne caractérise toutefois que la phase centrale de la longue carrière de Bassano. Après 1565, l'attention portée à l'ultime manière de Titien le conduit à simplifier les formes tout en décomposant les couleurs, et il aboutit dans ses œuvres religieuses (*Mise au tombeau* de 1574) à une intensité tragique très éloignée de l'approche maniériste. Mais celle-ci se maintient, paradoxalement, dans ces scènes pastorales qui deviendront ensuite une spécialité de l'atelier familial. Loin d'être « réaliste », Bassano invente un « mode bucolique » dont la saveur tient à ce qu'il associe la représentation d'un registre inférieur de réalité et une présentation extrêmement artificielle des figures — stéréotypes manifestes où la configuration *di maniera* impose d'autant plus son effet raffiné que le mode pictural semble ne pas l'impliquer. Les scènes bucoliques de Jacopo Bassano manifestent à Venise le lien qui pouvait se trouver entre pratique *di maniera* et « peinture de la réalité », et qu'on retrouve ailleurs en Italie, dans le nord de l'Europe et, en particulier, à Prague.

C'est cependant Tintoret, le seul peintre parmi les « grands » à être né à Venise, qui élabore le maniérisme dans l'esprit pictural le plus profondément vénitien. Sa peinture se situe en effet au cœur des traditions locales — comme s'il avait, plus que ses contemporains, pris à bras-le-corps la question qui était d'actualité dans les années 1540, au moment où lui-même fait irruption dans le milieu vénitien : unir le coloris de Titien et le dessin de Michel-Ange. Dès les années 1550, sa peinture propose une véritable alternative à celle de Titien et c'est d'ailleurs contre lui que se concentreront les critiques des théoriciens toscans, partisans du *disegno* contre l'école du *colorito* : Vasari est « effaré » par ses œuvres « réalisées au hasard et sans dessin, comme pour montrer le peu de sérieux de la peinture [...], si peu dégrossies qu'on y voit les coups de pinceau lancés de chic et dans la fièvre plutôt qu'avec la logique du dessin » ; Armenini reprend ses arguments et, finalement, Federico Zuccaro voit en Tintoret le responsable de la « décadence » de l'école vénitienne à la fin du siècle. À elle seule, cette incompréhension radicale des enjeux picturaux qui animent l'impétuosité de Tintoret montre l'importance de ce qu'il invente. Ce n'est pas un hasard si, après être passé par l'atelier de Titien, Greco se montre le continueur et l'interprète le plus profond de Tintoret.

Jacopo Bassano. 224. *La Décollation de saint Jean-Baptiste*, vers 1551.
Huile sur toile, 131 × 126 cm. Copenhague. Statens Museum for Kunst.

Jacopo Bassano. 225. *Scène champêtre*, vers 1560. Détail.
Huile sur toile, 139 × 129 cm. Madrid. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.

C'est dans le traitement de ses figures que Tintoret se montre le plus manifestement maniériste. C'est là aussi qu'il est le moins original. Il recourt en fait à un répertoire de poses qui reprennent le vocabulaire le plus répandu de la gestuelle maniériste, utilisant sans hésiter les types qui lui permettent d'insérer rapidement dans ses compositions des poses connues et, donc, facilement « lisibles », des poses qui ne font pas obstacle par leur singularité ou leur recherche ponctuelle à l'effet d'ensemble de ses compositions. Car c'est sur ce dernier point que porte avant tout sa recherche, et l'originalité de son maniérisme tient à la façon dont il renouvelle en la bouleversant la tradition vénitienne de l'espace pictural et du *colorito*. Maître dans la construction d'espaces perspectifs accélérés, il s'en sert pour impliquer dramatiquement et émotivement le spectateur — déplaçant en quelque sorte sur l'espace le travail que le « protomaniérisme » de Pordenone avait réalisé sur les figures. Il s'oppose ainsi à la conception distanciée qui est celle des théoriciens toscans. Conjointement cependant, il restaure la force et, si l'on peut dire, la prégnance du plan de la représentation à la fois par l'arabesque entrelacée des figures (qui, de façon typiquement maniériste, unit le proche et le lointain et rabat ainsi la profondeur dans le plan) et, surtout, par la lumière et le *chiaroscuro* : leur artifice affiché contribue à structurer fortement l'image en surface au moyen de grandes et brusques répartitions qui, aidées et confortées par la géométrie perspective, découpent obliquement le plan d'inscription de la *storia*. Tout en affirmant l'autonomie picturale de la représentation (qui trouve sa cohérence à l'intérieur des limites du cadre), cette importance accordée à la surface est très éloignée de la conception ornementale qui caractérise le maniérisme de Salviati ou de Vasari. Chez Tintoret, l'« art de l'art » réélabore la tradition vénitienne pour laquelle, depuis les mosaïques jusqu'à Titien ou Véronèse en passant par Bellini et Carpaccio et comme l'a magistralement montré David Rosand, le plan d'inscription des figures joue un rôle constant et constitue un « lien entre les générations »²¹¹. Le paradoxe *di maniera* de Tintoret tient à ce qu'il annule et affirme avec autant de force ce plan traditionnel : il en fait un lieu chargé de tensions, parcouru d'énergies contradictoires qui y trouvent néanmoins leur équilibre.

Cette approche critique interne de la tradition vénitienne définit la *venezianità* du maniérisme de Tintoret. On la retrouve dans sa pratique du *colorito*. La force de scandale que constitue la peinture de Tintoret aux yeux de Vasari tient précisément à ce qu'il annule cette articulation entre *disegno* et *colorito* qui fait du dessin, pour un Toscan, le fondement de l'art de peindre. Tintoret réalise la synthèse en acte de ces

deux principes en pratiquant une « touche longue »²¹¹ qui pose en même temps le dessin et la couleur. S'il laisse voir, au grand scandale de Vasari, le travail du pinceau, c'est aussi qu'il pratique avec hardiesse, qu'il maîtrise ce *colpo sprezzante* qui exige la plus grande *sprezzatura*, cette affectation de nonchalance essentielle à la « belle manière ». Non seulement il prend ainsi à contre-pied sur son propre terrain le principe selon lequel l'art doit cacher l'art, mais il donne tout son sens actif à la notion vénitienne de *colorito*, cette « utilisation constructive de la couleur »²¹¹ fondamentalement opposée au concept toscan de la couleur (*colore*), utilisée pour son éclat mais entièrement soumise à la règle du dessin et à son *giudizio*.

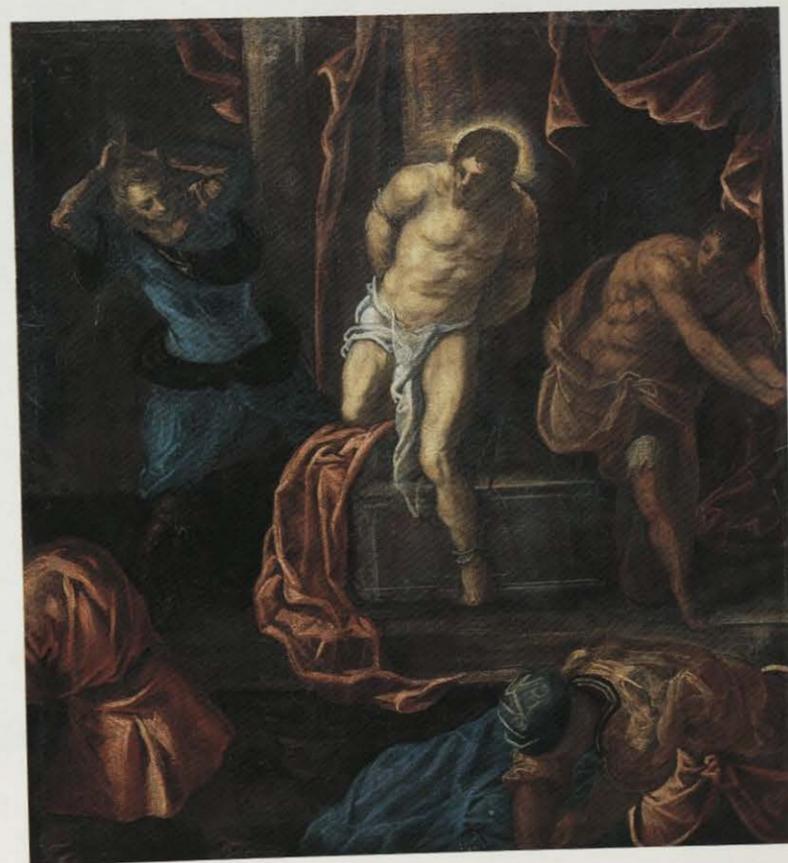
Le maniérisme de Tintoret associe une hyperconscience artistique manifeste et une impétuosité du faire qui va bien au-delà de la seule facilité et de la rapidité dont Vasari se vante pour la salle des Cent-Jours. On pourrait même penser qu'en laissant voir cette énergie impétueuse, Tintoret excède les limites du maniérisme. Mais ce serait négliger le fait que seules ses œuvres religieuses fondent leur effet sur cette manifestation d'énergie ; moins emportées, plus distantes et retenues, les peintures mythologiques font montre d'un maniérisme en quelque sorte plus « convenable ». L'impétuosité physiquement visible des grandes toiles religieuses est indissociable de l'enjeu spirituel chrétien qui constitue une inspiration fondamentale de Tintoret : sa fougue est indissociable de sa piété.

La profondeur de ce « maniérisme chrétien » (exprimé dans les termes de la peinture vénitienne) se marque d'ailleurs aussi au fait qu'il semble annoncer sur de nombreux points l'esthétique baroque et qu'il ouvre la voie au « maniérisme visionnaire » de Greco. Singulier à première vue et manifestement très personnel, le style de ce dernier s'élabore à Venise, en fonction de l'alternative Titien/Tintoret qui domine encore la scène locale quand Greco (1541-1614) arrive dans la cité en 1567. Originaire de l'île de Crète et formé à la tradition byzantine locale, Greco a connaissance des gravures italiennes et allemandes, bien diffusées dans ce qui est encore un territoire vénitien. (Il continuera d'ailleurs en Italie à former son style en copiant des gravures maniéristes, en particulier des Italiens Parmigianino, Schiavone, Caraglio, Bonasone, mais aussi des Nordiques Cort et Sadeler.) Greco est très vraisemblablement admis dans l'atelier de Titien — auquel il rend hommage en peignant son portrait à l'arrière-plan de la *Pietà* qu'il réalise après son séjour à Rome en 1570-1572. Mais c'est du maniérisme de Tintoret qu'il fait la base la plus sûre de l'occidentalisation de son



Tintoret. 226. *La Cène*, 1566. Huile sur toile, 221 × 413 cm. Venise. San Trovaso.
Tintoret. 227 et 228, détail. *Le Christ parmi les Docteurs*, 1542-1543. Huile sur toile, 197 × 319 cm. Milan. Museo del Duomo.





Tintoret. 229. *Vénus, Ariane et Bacchus*, 1576.
Huile sur toile, 146 × 167 cm. Venise. Palais ducal.
Tintoret. 230. *La Flagellation du Christ*, 1587-1588.
Huile sur toile, 118,3 × 106 cm.
Vienne. Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie.



propre style. En Espagne, où il part en 1576, dans l'atmosphère très marquée par la Contre-Réforme de l'ancienne capitale du royaume, Tolède, Greco approfondit la tendance spirituelle de Tintoret et, si son œuvre apporte, dans une certaine mesure, selon Rodolfo Palluchini une conclusion à « la grande aventure du maniérisme italien dans son acception vénitienne », il confirme aussi tout le potentiel de spiritualité d'un style dont Pontormo avait montré, dès l'origine, la capacité à donner figure — aussi diverses en soient les expressions individuelles — à une religiosité intense, inquiète, intellectuelle, celle-là même du XVI^e siècle.

Modalités de la diffusion européenne

C'est sous le règne de Philippe II (1556-1598) que la peinture espagnole acquiert une stature proprement européenne et son histoire confirme alors que le milieu de cour est, au XVI^e siècle, nécessaire au développement « moderne » de l'art. Mais les réserves qui entourent le prestige de la manière et, en particulier, l'échec de Federico Zuccaro à l'Escorial confirment aussi son incompatibilité avec l'esprit de la Contre-Réforme militante.

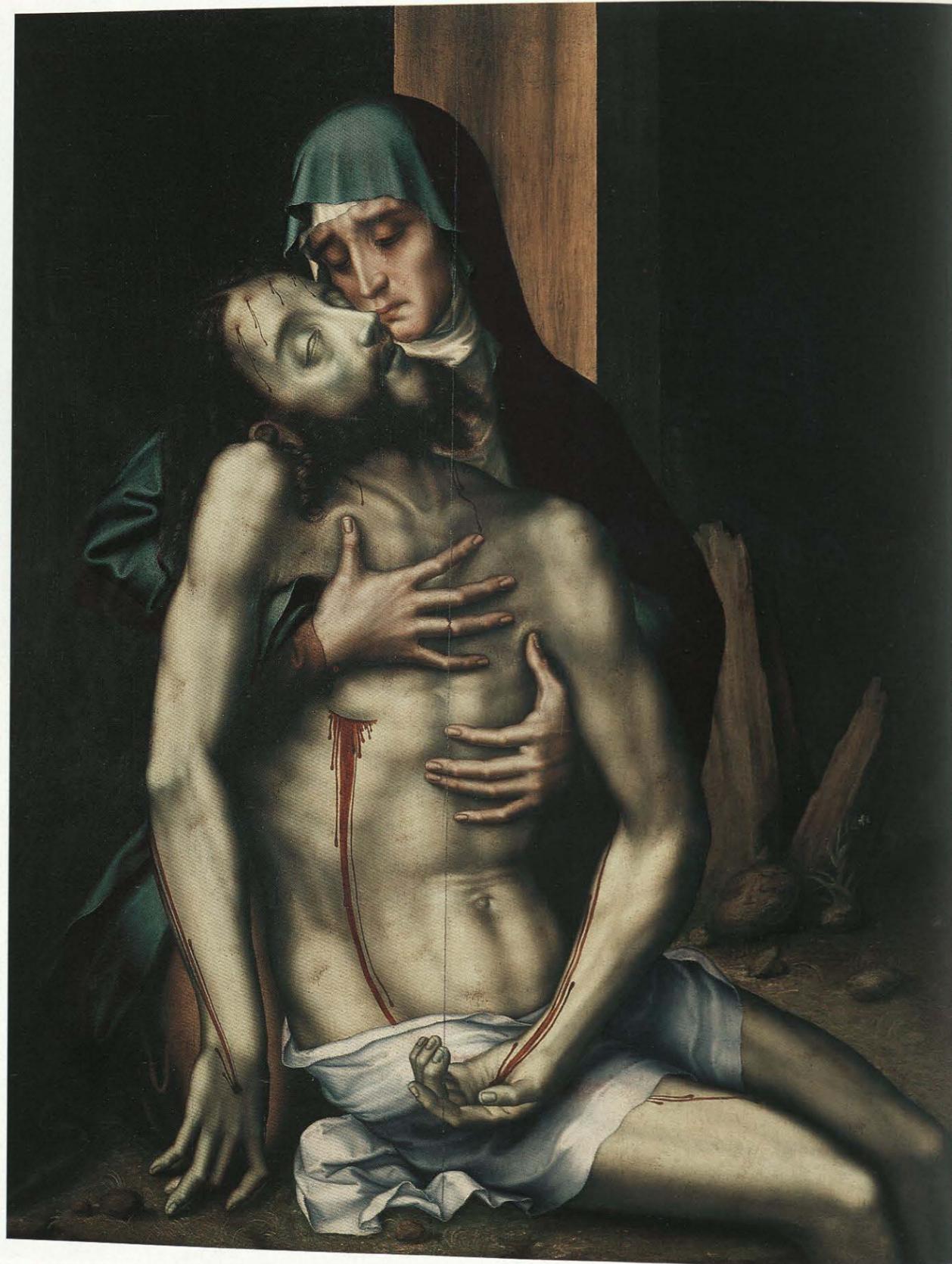
Au milieu du siècle, quand Philippe II accède au trône, la peinture espagnole est marquée par la diversité de ses écoles et la relative abondance de sa production — où l'italianisme a, dès les années 1520, fortement teinté la tradition hispano-flamande. Pourtant, pour les multiples travaux qu'il entreprend, le nouveau roi ne fait appel à aucun des peintres en vue de la péninsule Ibérique : la peinture nationale ne pouvait que lui paraître « provinciale » en regard des développements contemporains du maniérisme européen. Que ce soit à Tolède (où le style daté de Juan de Borgoña, mort en 1537, domine la production locale jusqu'au milieu du siècle) ou à Valence (où la dynastie familiale des Maçip maintient sans grands changements le style italianisé mais vieilli du fondateur, Vincenzo Maçip — vers 1475-1550), la production des peintres est répétitive et datée. À Séville, la culture picturale est plus moderne, mais elle révèle aussi, dans les années 1550, un « retard » par rapport aux créations européennes ou italiennes contemporaines. Luis de Varga (1505-1567) revient, en 1550, d'un séjour de neuf ans en Italie, à Rome où il a été profondément marqué par Vasari, Salviati et Perino del Vaga. Sa présence à Séville renouvelle même l'art du Flamand

Pedro Campaña (Pieter Kampeneer, 1503-1580) qui travaille dans la cité depuis 1537. Mais, contrecoup de cette assimilation italienne, son *Immaculée Conception* s'inspire tellement, en 1561, de celle réalisée par Vasari une vingtaine d'années plus tôt qu'elle est « datée » dans sa conception même. Seul Luis de Moralès (1509/19-1585), encouragé par le renouveau spirituel « illuministe » promu par les cardinaux Cristobal Sandoval y Roja puis Juan de Ribera, développe, à Badajoz, une proposition originale de peinture dévote qui aurait pu intéresser le roi. Mais, comme le montre son admirable *Pietà* des années 1560, Moralès reste stylistiquement plus proche de la tradition hispano-flamande que de la manière d'Italie centrale et son art ne pouvait donc satisfaire Philippe II, impatient de créer un art de cour digne de celui qui entourait les autres grands souverains d'Europe.

Ce « retard » de la peinture espagnole s'explique d'abord par le fait que les fréquents voyages de Charles Quint ont empêché la présence fixe d'une cour à Tolède. L'empereur privait ainsi les peintres des commandes propres à une cour (en particulier le portrait) et il ne suscitait pas non plus cette émulation cultivée propre au milieu courtois. Le renoncement quasi complet d'Alfonso Berruguete (vers 1490-1561) à la peinture sur la fin des années 1520 est exemplaire de ce point de vue. Revenu d'Italie en 1518 très marqué par Michel-Ange et le « premier maniérisme toscan », il est nommé peintre du roi dès la première visite de Charles Quint en Castille. Mais l'absence de cour et donc de commandes le conduit à se consacrer presque exclusivement à la sculpture puisque la majeure partie (et la plus prestigieuse) de la décoration des églises reposait, traditionnellement, sur la sculpture. Or, très profitable économiquement et socialement pour Berruguete, ce choix prive la jeune génération des peintres castillans d'un maître « moderne » et laisse le champ libre au style déjà archaïque de Juan de Borgoña.

Les pratiques conservatrices de la clientèle (publique ou privée) expliquent aussi le retard des peintres espagnols au milieu du siècle. Souhaitant le plus souvent que les sujets soient représentés « de la manière habituelle », le principal commanditaire, l'Église, encourage les artistes à reprendre des compositions traditionnelles ou à copier des gravures préalablement proposées pour accord comme modèles aux commanditaires. Par ailleurs, les contrats (déterminant méticuleusement l'iconographie, le nombre de personnages, le type et la qualité des couleurs, etc.) sont établis dans des conditions encore artisanales, profondément contraires à l'esprit de la Renaissance ;





l'adjudication des commandes est mise aux enchères entre les artistes candidats, et le prix de l'œuvre achevée est discuté au travers d'une évaluation, ou *tasación*, confiée à des experts désignés par les deux parties. Ces pratiques mettent les artistes dans une situation économique difficile et encouragent de leur part une attitude conservatrice et protectionniste à l'égard des étrangers. Quand il arrive à Tolède en 1576, c'est encore à ce système archaïque que se heurte Greco : réalisé pour la cathédrale de la ville, le commanditaire religieux le plus important d'Espagne, son *Espolio* (« Le Christ dépouillé de sa tunique ») est critiqué pour inconvenance iconographique (introduction des trois Marie dans le coin inférieur gauche), erreur dans la composition (la tête du Christ n'occupe pas le point le plus élevé de la composition), et son prix est estimé à moins du tiers de la valeur proposée par l'expert représentant les intérêts du peintre. Habitué aux pratiques de Rome et de Venise, Greco engage son premier procès — qui dure deux ans et demi et dont il sort « glorieux, mais vaincu »⁴⁰.

Même s'il refuse en 1582, pour les mêmes raisons d'inconvenance dans l'iconographie et la composition, le *Martyre de saint Maurice* de Greco et le fait remplacer par la version (tout aussi maniériste mais plus « convenable ») de Romulo Cincinnato, Philippe II bouleverse radicalement les conditions et l'histoire de la peinture en Espagne. Renonçant à la pratique itinérante de Charles Quint, il fixe sa cour au cœur du royaume et, décision politique significative, déplace dès 1561 la capitale de Tolède à Madrid. Il n'est évidemment pas indifférent, dans ce contexte, que le premier peintre qu'il engage, en 1559, soit un portraitiste. Titien ayant refusé de quitter Venise, il recrute dans les Flandres Anthonis Moor (1516-1575/76). Celui-ci avait travaillé pour la cour de Marie de Hongrie, mais aussi à Lisbonne et Charles Quint l'avait envoyé en Angleterre faire le portrait de Marie Tudor. Son succès international tient à ce qu'il avait mis au point une formule qui réussit, en quelque sorte, le tour de force paradoxal d'associer brillamment Bronzino et Titien, la distance élégante propre à l'esprit de cour et l'énergie secrète d'une figure monumentalisée. Anthonis Moor ne reste qu'un an en Espagne mais laisse derrière lui un disciple espagnol qu'il avait formé dans les années 1550, Alonso Sanchez Coello (1531-1588), lequel garantit à Philippe II des portraits de niveau international.

Le portrait de cour n'est que la première pièce d'un dispositif artistique à la mise en place duquel Philippe II veille personnellement tout au long de son règne. Outre l'enrichissement considérable de la collection de tableaux héritée de Charles Quint et



Greco. 234. *Le Martyre de saint Maurice*, 1580. Huile sur toile, 445 × 294 cm. Escorial. Palais.

Romulo Cincinnato. 235. *Le Martyre de saint Maurice*, 1586. Huile sur toile, 586 × 334 cm. Escorial. San Lorenzo.



Marie de Hongrie (plus de mille œuvres achetées durant le règne), le mécénat de Philippe II constitue une véritable politique qui implique la restructuration et la décoration des palais royaux existants (l'Alcazar, la Casa de Campo, le Pardo et le palais d'Aranjuez) ainsi que la construction de l'Escorial, pièce centrale et maîtresse de ce programme. La cohérence et la continuité des choix de Philippe II instaurent une rupture radicale entre le style de cour et ceux des diverses écoles espagnoles. Non seulement il nomme peintre du roi, en 1562, l'Espagnol très italianisé Gaspar Beccera (1520-1568) qui décore à fresque, dans un style maniériste romain, les appartements du roi au Pardo, mais, dès 1567, l'ampleur des travaux prévus conduit Philippe II à recruter une équipe d'artistes italiens, parmi lesquels l'architecte peintre génois Giovanni Battista Castello, dit le Bergamasque, et l'élève de Francesco Salviati, Romulo Cincinnato. Les Italiens vont monopoliser les commandes royales de peinture à fresque.

Les enjeux politiques majeurs qui entourent la conception et la décoration de l'Escorial révèlent cependant l'incompatibilité entre maniérisme et Contre-Réforme. Conçu comme le site impérial du tombeau de Charles Quint, accompagné d'un monastère, l'édifice doit symboliser architecturalement et picturalement l'esprit et la défense de la foi catholique dont Philippe II s'estime, après son père, d'autant plus le garant que la révolte des Pays-Bas menace l'unité spirituelle et politique du royaume des Habsbourg. En stipulant que les tableaux ne doivent comporter « ni chat ni chien ni quelque figure indécente ; [que] tout doit y être en sainteté et inspirer la dévotion », le contrat passé en 1568 avec Juan Fernández de Navarrete (1540-1579) pour les trente-deux tableaux destinés aux chapelles secondaires de la basilique annonce le contrôle pointilleux et coercitif qui sera désormais imposé à l'invention des peintres. Malgré son séjour à Rome à la fin des années 1550, Navarrete s'adapte sans difficulté apparente aux exigences de clarté et de convenance fixées par le roi. Il en va tout autrement pour les peintres italiens que Philippe II recrute à nouveau, à partir de 1583, pour achever rapidement la décoration à fresque des vastes surfaces à couvrir.

Réalisé entre mai 1584 et avril 1585 par Luca Cambiaso, le décor de la voûte du chœur satisfait le roi pour la clarté de son articulation théologique. Mais, selon des sources italiennes, il aurait laissé Cambiaso perplexe : la rigidité, la froideur et le manque d'inspiration de cette immense juxtaposition hiérarchisée de figures sont loin de l'aisance dont il avait fait preuve même dans les œuvres religieuses relativement conventionnelles réalisées à Gênes avant son départ pour Madrid. Après la mort de

Cambiaso en 1585 et les refus de Véronèse et de Tintoret, Philippe II recrute Federico Zuccaro puis, en 1586, Pellegrino Tibaldi. Seul ce dernier donne satisfaction au souverain. Il avait travaillé deux ans à Milan au service du cardinal (et futur saint) Charles Borromée et il sait, à l'Escorial, choisir habilement sa manière en fonction de l'emplacement et de la destination des œuvres. Dans le cloître et l'escalier par exemple, il simplifie la composition et les formes pour construire une peinture narrative clairement lisible, plus classicisante que maniériste : mis à part son étonnante palette, l'*Ecce Homo* atteint ainsi la platitude formelle souhaitée, surtout si on le compare à celui qu'avait peint à Bologne, une quinzaine d'années plus tôt, son propre disciple Passarotti. Au contraire, pour le tableau du maître-autel, le *Martyre de saint Laurent* (où avaient échoué Cambiaso et Zuccaro), Tibaldi revient à son style romain, grandiose et artificiel, le prestige ennoblissant de la manière convenant à la dignité liturgique du retable. Le succès de Tibaldi à l'Escorial vient de ce qu'il réussit à réformer la manière en une forme d'*arte sacra*, susceptible d'agréer à l'un des protagonistes les plus sourcilleux de la Contre-Réforme — qui était aussi un grand amateur d'art.

L'échec de Federico Zuccaro est au contraire éclatant. Alors que son style s'est adapté aux exigences du temps pour devenir plus académique que maniériste, il ne parvient pas à satisfaire la conception littérale de la convenance iconographique. (Aux yeux du roi, il est invraisemblable et donc inconvenant qu'un berger porte des œufs dans une *Nativité*.) Cet échec est d'autant plus significatif que les œuvres mêmes de Zuccaro n'en seront pas moins, au registre formel, une « source d'inspiration vitale pour les générations suivantes »⁴⁰. Une trentaine d'années plus tard, un tableau (perdu) de Francisco Pacheco semble tirer la leçon historique et morale de cette situation où coexistaient prestige de la manière et rejet du maniérisme. La composition de son *Saint Sébastien soigné par sainte Irène* repose sur le contraste stylistique fort entre une scène d'intérieur (où sobriété et raideur sont censées « être en sainteté et inspirer la dévotion ») et, à travers une « fenêtre », une représentation très maniériste du martyr de saint Sébastien. Cette dernière est la copie fidèle d'une œuvre de Hans von Aachen, l'un des peintres favoris de Rodolphe II. Or, à mieux y regarder, à côté de cette représentation, plus qu'une fenêtre ouverte, Pacheco a peint le revers d'une toile avec son châssis — où les flèches suspendues évoquent à première vue les pinces du peintre. La composition suggère ainsi que le maniérisme est désormais le souvenir d'un moment où la peinture a atteint le comble d'une gloire qu'il faut travailler à maintenir mais en





en guérissant les maux, en en cicatrisant les excès trop païens pour aboutir à un véritable *arte sacra*. C'est à juste titre qu'en 1618 l'Inquisition espagnole nomme Pacheco, le maître de Velázquez, « surveillant des images sacrées ».

Les chemins qu'emprunte, aux Pays-Bas, la diffusion du maniérisme sont complexes à suivre pour des raisons à la fois artistiques et politico-artistiques. Que ce soit, au départ, sous la forme de la « belle manière » ou, dans les années 1540, sous celle du maniérisme, l'italianisme rencontre en effet une culture, une tradition artistique ancienne, cohérente et prestigieuse. Dès lors, et même s'il a pu constituer un apport nécessaire pour résoudre la crise de renouvellement que connaissait la peinture des Pays-Bas au début du siècle¹⁹⁵, le style italien est filtré, interprété et réélabore par les artistes locaux, d'autant plus lents à instaurer la cohérence de leur propre style que cette dernière suppose l'assimilation d'une tradition radicalement différente. Pour que le maniérisme puisse être acclimaté à la tradition picturale des Pays-Bas et jouer un rôle effectif dans son histoire, les peintres devaient pouvoir (et souhaiter) y introduire une qualité néerlandaise, qui s'inscrive dans le fil de leur propre histoire. La distance qui sépare les conceptions italienne et néerlandaise est bien manifestée par la réaction du peintre le plus inventif de l'époque, Pieter Bruegel. Entre 1552 et 1554, il accomplit le voyage en Italie le plus complet et le moins conventionnel puisque son périple le conduit jusqu'à Reggio de Calabre. Or, à la différence de Martin de Vos qui l'accompagne jusqu'à Rome, Bruegel n'adopte pas l'italianisme et, revenu à Bruxelles, il opère en revanche une sorte de retour à la tradition flamande (à Bosch en particulier) pour y fonder sa modernité. Même si, par la dimension cosmique de sa vision et par certains moments de peinture, son œuvre peint et gravé montre une intelligence intime de l'art italien et de certains de ses enjeux philosophiques ou formels, même si, autrement dit, Bruegel est absolument un contemporain des plus grands maniéristes italiens du moment, il n'est lui-même à aucun moment maniériste et montre au contraire la capacité interne de renouvellement dont était susceptible, chez un grand, la tradition flamande.

Le contraste entre tradition néerlandaise et formes *di maniera* est également illustré de façon exemplaire par une œuvre comme le *Saint Luc peignant la Vierge* réalisé en 1545 par Lanceloot Blondeel (1498-1561). Alors que le sujet principal reprend ostensiblement la disposition traditionnelle d'un thème exploité en Flandre dès le



xv^e siècle, l'encadrement peint fait montre d'une exubérance qui, plus qu'au gothique flamboyant, fait désormais écho aux structures temporaires des entrées royales et à leur invention *di maniera*. Mais, en 1545, ce contraste est conscient, maîtrisé, joué pour aboutir à une œuvre paradoxale où l'on devine un hommage à la tradition nationale et, plus subtilement peut-être, une allusion au prestige mythique du portrait de la Vierge par le patron des peintres — comme si le peintre moderne n'avait réalisé que l'encadrement d'une image archaïque et miraculeuse.

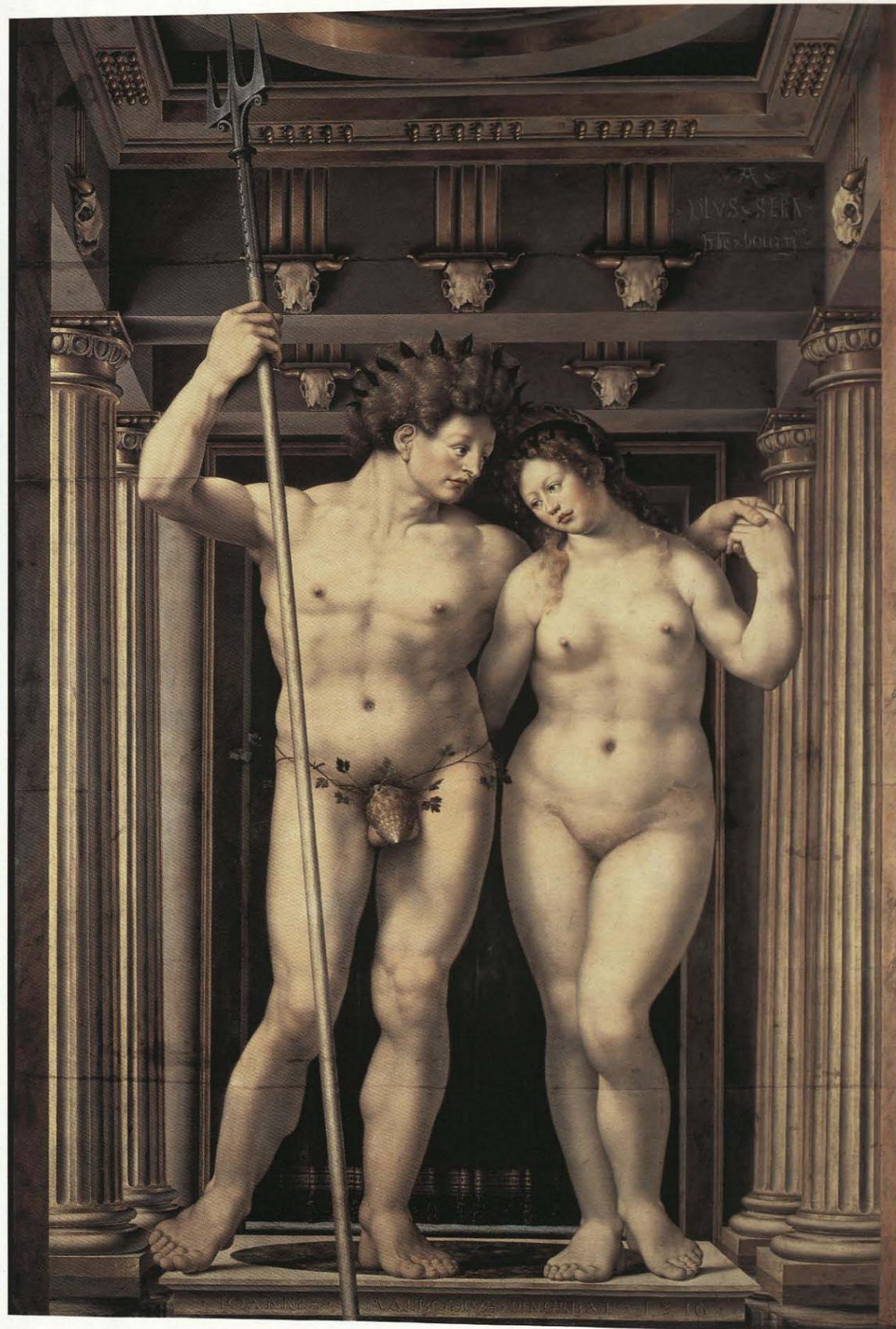
La première rencontre avec l'italianisme s'est faite sans que la peinture eût connu, en Flandre, de phase classique. Dans les années 1510-1520, la modernité, à Anvers en particulier, semble plutôt se situer du côté d'une peinture gothique exacerbée dont on observe aussi les traces en Allemagne et en Europe centrale, et dont les peintres ont été malencontreusement qualifiés de « maniéristes anversois ». (Le maniérisme constitue ici une catégorie non historique mais esthétique, désignant un phénomène formel récurrent — un peu comme certains qualifient, au xviii^e siècle, le rococo comme un maniérisme du baroque.) Élongation des figures sinueuses, exploitation ornementale des effets de surface, tensions entre les figures et l'espace, mise en jeu arbitraire de l'architecture et de la perspective : les ressemblances formelles existent entre le gothique flamboyant des maîtres d'Anvers ou de Cornelis Anbrechtsen (1460/65-1527) de Leyde et ce qui s'élabore au même moment en Toscane. Mais ces ressemblances sont extérieures et ne correspondent pas à des problématiques artistiques équivalentes. Le « maniérisme anversois » est d'ailleurs un phénomène de courte durée, une mode fondée sur une pratique d'atelier où des maîtres anonymes appliquent d'élégantes formules dont le caractère répétitif se marque par exemple au fait que l'Adoration des Mages, par suite sans doute de l'abondance et de la variété qu'elle autorise, y est un thème rebattu.

Les premières œuvres qui tentent véritablement d'opérer une synthèse entre traditions locales et italianisme font preuve d'une forte originalité, fascinantes même pour la tension qu'on y perçoit entre les deux cultures à la recherche d'une conciliation. Les plus représentatives sont celles de Barend van Orley (1488-1541) et Jan Gossart ou Gossaert, dit Mabuse (1478-1532). On distingue clairement chez le premier comment les cartons de tapisseries de Raphaël, présents à Bruxelles en 1517, entraînent une mutation irréversible du gothique anversois. Si l'architecture mêle les styles et conserve un dispositif d'édicules d'inspiration gothique, la recherche



Lanceloot Blondeel. 239. *Saint Luc peignant la Vierge*, 1545.
Détrempe sur toile, 144,5 × 103 cm. Bruges. Groeningemuseum.
Cornelis Anbrechtsen. 240. *Saint Constantin et sainte Hélène*, vers 1520.
Peinture sur bois, 87,5 × 56,5 cm. Munich. Alte Pinakotek.





d'expression à travers la gestuelle renonce à toute grâce et, surtout, affiche une volonté de plasticité étrangère à l'esprit gothique. La proposition de Jan Gossart est très différente : présent en Italie en 1508-1509, c'est-à-dire dans la phase encore classique de la Renaissance, il fréquente Jacopo de' Barbari en 1516 à la cour (italianisante) de Philippe de Bourgogne et son art se caractérise surtout par un travail sur les proportions et la plasticité du corps humain. La singularité et la saveur de sa peinture tiennent au caractère ostentatoire d'une innovation dont le principe d'harmonie n'a pas été intimement assimilé — comme le manifestent par exemple, dans l'*Adam et Ève* (après 1520), le caractère démonstratif des poses et, dans le *Neptune et Amphitrite* (1516), le contraste entre la recherche de proportion idéale dans les corps et les types (trop) particuliers des physionomies, ou la présence de détails incongrus et presque ludiques comme le coquillage cache-sexe de Neptune.

Van Orley et Gossart posent clairement la question du renouvellement de la culture picturale nationale. C'est dans les années 1530-1540 que les peintres des Pays-Bas mettent au point une réponse cohérente à l'italianisme. La pratique du séjour en Italie se répand et joue un rôle décisif dans la mesure où, au retour, la diffusion de la manière se fait à travers une interprétation directe des œuvres analysées *de visu* et après des contacts personnels avec les artistes italiens contemporains. La peinture des Pays-Bas devient proprement italianisante car, pratiquées au sein d'ateliers importants inspirés par les modèles italiens, la transmission et l'élaboration des formes deviennent une tradition locale : dans les années 1540, c'est après être passés dans un atelier italianisant, après y avoir reçu une première culture italienne, que les peintres accomplissent le voyage d'Italie.

L'initiateur de cette pratique nouvelle semble bien être Jan van Scorel (1495-1562) : séjournant en Italie entre 1520 et 1524 à l'occasion d'un pèlerinage à Jérusalem, nommé conservateur des collections du Belvédère par le pape hollandais Adrien VI, il se fait à son retour le promoteur de la « belle manière » au sein d'un atelier important, fréquenté en particulier, en 1527-1530, par Martin Heemskerck (1498-1574). Ce dernier fait ensuite à Rome, entre 1532 et 1536, un séjour remarqué par ses confrères italiens et, à son retour, c'est surtout par la gravure (il en réalise plus de six cents) qu'il diffuse la leçon romaine — assez marquante pour qu'en 1553 il situe encore son autoportrait devant une vue du Colisée. L'italianisme néerlandais devient très logiquement maniériste dans les années 1540. Formé à Anvers par Gossart puis

Barend van Orley. 241, p. 364-365. *Le Festin des enfants de Job*. Détail du retable de *La Vertu de Patience*, 1521. Peinture sur bois, le panneau central 176 × 184 cm. Bruxelles. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Jan Gossart. 242. *Neptune et Amphitrite*, 1516. Huile sur toile, 188 × 124 cm. Berlin. Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie.

Van Scorel, Lambert Lombard (1505-1566) fréquente à Rome, en 1537-1538, Salviati et Bandinelli et, de retour à Liège, il fonde une « académie » inspirée précisément des ateliers romains et du modèle de Bandinelli. Frans Floris (1519/20-1570) y reçoit sa formation en 1538-1540 avant de faire un long séjour en Italie : il réside à Rome, Gênes, Mantoue et, probablement, Florence et Venise. À son retour en 1547, il dispose d'une culture artistique plus complète et, surtout, plus cohérente. Il joue un rôle décisif dans la réalisation du prestigieux arc triomphal offert par les Génois pour l'entrée du futur Philippe II à Anvers en 1549 ; il ouvre un grand atelier à l'italienne où travaillent jusqu'à plus de cent vingt collaborateurs et où seront formés entre autres Martin de Vos et Anthonie Blocklandt qui sera, le moment venu, un relais pour l'éclatante floraison que connaît le maniérisme à Utrecht à l'extrême fin du siècle.



La réputation de Floris est telle qu'en 1568 Vasari estime qu'il est le plus grand artiste vivant au nord de l'Europe. Floris élabore en effet une version flamande très brillante du maniérisme européen. À la différence de la *Chute des Anges rebelles* de Bruegel (1562), fondée sur un retour modernisé à Bosch, celle de Floris (1554) obtient un effet de présence fantastique en associant, au sein d'une accumulation forcenée de corps enchevêtrés, le sens flamand de la texture et des matières, et la science italienne de la structure anatomique. De même, si la pose et la structure de son *Saint Luc peignant la Vierge* n'ont en eux-mêmes rien de maniériste, la singularité de cette œuvre est bien inspirée par la conscience artistique paradoxale propre à l'« art de l'art » — qui déstabilise ici profondément son spectateur placé en position de modèle face au regard méditatif du peintre. Dans les années 1560, Frans Floris est le chef de file d'une génération d'artistes qui portent le maniérisme flamand à un apogée, qu'il s'agisse de Martin de Vos qui sera le véritable successeur de Floris à sa mort en 1570, de Jacob de Backer ou d'Anthonis Moor.

La pression des événements politiques et religieux suscite alors une articulation décisive pour le contraste qui oppose à la fin du siècle Provinces du Nord et Provinces du Sud. En 1566, éclate la première vague d'iconoclasme qui entraîne une guerre destinée à durer, avec des fortunes diverses, de 1568 à 1648. Après une période de répression brutale et sanguinaire conduite par le duc d'Albe, la situation se stabilise quelque peu avec Alexandre Farnèse, duc de Parme et gouverneur des Pays-Bas en 1575. En 1579, deux blocs se constituent : dix provinces catholiques au sud, sept provinces protestantes au nord (union d'Utrecht) qui, en 1581, prononcent la déchéance du roi

Frans Floris. 243. *Saint Luc peignant la Vierge*, 1556. Huile sur bois, 214 × 197 cm. Anvers. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

d'Espagne. La guerre a bien entendu des conséquences importantes sur l'activité des peintres, particulièrement absents dans les Provinces du Nord : à Amsterdam, alors qu'on enregistre vingt commandes de portraits de groupe entre 1550 et 1566, aucune n'est signalée entre 1566 et 1578. L'activité reprend dans les années 1580, mais elle est désormais indissociable des choix politiques régionaux en matière de religion.

Au sud, Alexandre Farnèse fait abondamment appel aux peintres pour mener la reconquête catholique et remédier aux destructions de l'iconoclasme. Mais, comme en Italie et en Espagne, l'art officiel de la Contre-Réforme rejette le maniérisme et vise à récupérer la tradition classique pour promouvoir une peinture claire et « lisible ». On en constate les effets chez Martin de Vos, les frères Francken et, en particulier, Otto van Veen, dit Vaenius (1556-1629) : son *Mariage mystique de sainte Catherine* (1589) associe avec bonheur Raphaël et Corrège, préparant Rubens, qui sera son élève puis son collaborateur. Politiquement et artistiquement, il est significatif que Vaenius succède dans la charge de peintre du gouverneur au calviniste Jodocus van Winghe (1542-1603). Ce dernier quitte Bruxelles pour Francfort en 1587. Il continuera d'y pratiquer un maniérisme italianisant dont le principe avait été posé lors de son séjour à Rome au début des années 1570 (où il avait fait partie du groupe d'artistes réunis par le cardinal Farnèse, connu Federico Zuccaro, Bertoia, Raffaellino da Reggio, Spranger et Greco). Son départ pour Francfort est une autre confirmation, secondaire mais irréfutable, de l'incompatibilité du maniérisme et de la Contre-Réforme.

Au nord, les peintures sont interdites dans les temples mais, à partir des années 1580, les commandes abondent pour les décors laïcs, publics et privés. Le milieu calviniste se montre favorable au développement du marché de l'art. Ce contexte contribue à expliquer l'émergence en Hollande, à la fin du siècle, d'un maniérisme exacerbé qui, à travers un groupe d'artistes de haut niveau, fait entendre l'écho des fastes picturaux qui entourent l'empereur Rodolphe II à Prague : à Haarlem, ce sont Karel van Mander (1548-1606), Hendrick Goltzius (1558-1617), Cornelis Cornelisz (1562-1638) ; à Utrecht, Abraham Bloemaert (1564-1651), Joachim Wtewael (1566-1638) et Michiel van Miereveld (1567-1641).

Le caractère désormais nordique de ce maniérisme hollandais est remarquable. Le voyage en Italie compte moins, Fontainebleau davantage (Bloemaert par exemple est présent à Fontainebleau entre 1580 et 1583). La tradition maniériste se transmet localement : à Utrecht, Miereveld est formé dans l'atelier mis sur pied par Blocklandt à son

Pieter Bruegel le Vieux. 244, p. 370. *La Chute des Anges rebelles*, 1562. Détail. Huile sur bois, 117 × 162 cm. Bruxelles. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Frans Floris. 245, p. 371. *La Chute des Anges rebelles*, 1554. Détail. Huile sur bois, 308 × 220 cm. Anvers. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.





Otto Vaenius.
246. *Le mariage mystique de sainte Catherine*, 1589.
Huile sur bois, 183 × 146 cm.
Bruxelles. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Jodocus a Winghe.
247. *Apelle et Campaspe*, 1600-1603.
Huile sur toile, 210 × 175 cm.
Vienne. Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie.

retour d'Italie en 1572 et, à Haarlem, Karel van Mander organise le culte du grand absent, Bartholomaeus Spranger, peintre de cour de Rodolphe II. Après avoir rencontré Spranger à Rome et Caprarola en 1573, Van Mander l'avait rejoint à Vienne pour l'assister en 1577 lors des cérémonies célébrant l'entrée de l'empereur dans sa capitale. Revenu en Hollande en 1578, installé à Haarlem en 1583, il y fonde, en 1587, avec Goltzius et Cornelis Cornelisz, une « académie » qui doit restaurer la conscience de la dignité et du prestige attachés au métier de peintre — dont Spranger offre alors le modèle le plus réussi. L'autorité de Van Mander tient moins à la qualité de sa peinture qu'à sa culture : poète, membre de la société de rhétorique de Courtrai, traducteur d'Homère, de Virgile et d'Ovide, il incarne en Hollande l'idéal du peintre lettré et rédigera en 1603-1604, sur le modèle des *Vite* de Vasari, son *Livre de peinture* (*Het Schilder-Boeck*).

Devant cette efflorescence maniériste hollandaise, on est frappé de ce que les artifices les plus extrêmes d'une peinture de cour aient pu être appréciés par une société bourgeoise calviniste. Mais, outre le prestige toujours inhérent aux modèles élégants de l'aristocratie, l'idée de l'autonomie de la sphère artistique pouvait, dans la sphère privée, satisfaire l'attente d'une clientèle riche et désireuse de se construire, après les horreurs de la guerre, l'image d'un monde de beauté. À Utrecht et Haarlem, indépendamment des convictions religieuses (Bloemaert est catholique, Wtewael calviniste), l'artifice maniériste retrouve toute son efficacité à apporter une réponse aux incertitudes du réel. Dans l'ostentation même de ses manières, le « style stylé » est le signe et le garant de la mise à distance des crises contemporaines. L'ultime maniérisme hollandais possède cependant toute la fragilité d'une réponse esthétisante aux crises réelles : le plus inventif sans doute et, certainement, le plus ouvert aux innovations artistiques, Abraham Bloemaert s'assagit dans les dernières années du siècle et, après le retour d'Italie de son élève Honthorst devenu caravagesque, il adopte lui aussi, dans les années 1620, cette nouvelle manière. Il lui donne cependant une élégance étrangère à son principe originel et invente ce comble du paradoxe artistique : un caravagisme *di maniera*, une « belle manière caravagesque ».

Pour les Flamands, Van Mander le signale, Fontainebleau constituait une étape vers l'Italie bien avant les années 1580. Lieu d'une « cristallisation artistique »²⁷⁰ assez réputée pour que les Italiens y admirent la « manière française », lieu de visites aussi et de rencontres pour des artistes déjà formés, Fontainebleau a constitué une charnière essentielle dans la diffusion de la manière italienne dans le nord de l'Europe.



Ce succès de l'école de Fontainebleau tient d'abord à ce qu'elle constitue un avant-poste de l'italianisme dans le Nord, l'« Italie des Flandres » comme on l'a surnommée. Dès son origine en effet, c'est-à-dire dès les années 1530-1540, des équipes d'artistes et d'artisans français et flamands y travaillent sous la direction de maîtres italiens : le Florentin Rosso (arrivé en 1530), l'Émilien Primatice (arrivé en 1532), le Romain Luca Penni (arrivé en 1537). Cette omniprésence italienne est confirmée par le séjour de l'architecte Sebastiano Serlio (entre 1540 et 1547) et du sculpteur Benvenuto Cellini (entre 1542 et 1544) — sans compter ceux qui passent plus rapidement, tel l'architecte Vignole en 1541. En 1552, la venue du Bolognais Niccolò dell'Abate confirme cette domination italienne. Après la mort de Rosso en 1540, la figure centrale de l'école est celle de Primatice, véritable maître d'œuvre des chantiers en cours de 1540 à 1570 ; connu à son arrivée seulement pour avoir été l'assistant préféré de Giulio Romano à Mantoue, Primatice apporte à Fontainebleau une culture artistique nourrie de Giulio Romano, Corrège et Parmigianino, ainsi qu'une disposition pour l'illusionnisme spatial dont les sources se trouvent entre Mantoue (Mantegna et Giulio Romano) et Parme (Corrège). La participation de Niccolò dell'Abate est importante également : non seulement il peint souvent les projets dessinés par Primatice mais, comme Rosso et Primatice, il invente des modèles pour les émailleurs et les tapissiers qui travaillent au service du roi, il est costumier pour les bals, ordonnateur des fêtes et, comme peintre, contribue à introduire les sujets inspirés du théâtre italien tout en développant un art très personnel du paysage où son maniérisme associe élégance artificielle de la composition et fluidité universelle de la nature.

La diversité des manières existe donc bien à Fontainebleau mais l'important n'est pas là : ce qui compte pour l'histoire des formes, c'est l'unité des arts qui s'y fait jour et le caractère spécifique que prend, à Fontainebleau, la manière italienne.

Les conditions mêmes dans lesquelles l'école a vu le jour contribuent à expliquer son originalité par rapport tant à ses modèles qu'à l'évolution que ceux-ci connaissent parallèlement en Italie. L'école de Fontainebleau est née en effet d'une décision imprévisible de François I^{er}. La nécessité de redonner du prestige à la couronne après le retour de la captivité qui avait suivi la défaite de Pavie (1525) y a certainement joué son rôle, ainsi que le besoin de se rapprocher de Paris ; mais le choix du manoir insignifiant de Fontainebleau relève aussi du *capriccio* du Prince. Cette décision pourtant engage un chantier de très longue durée, qui survit à la mort du roi (1547) et se conti-

nue sous Henri II, Catherine de Médicis et Charles IX (et surmontera même l'interruption due aux guerres de Religion). Non seulement de nouvelles initiatives sont engagées après 1547, en particulier la salle de bal par Henri II, mais les chantiers commencés sont continués parfois sur de longues années : l'appartement des Bains n'est achevé qu'en 1550 et la décoration de la galerie d'Ulysse se poursuit jusqu'en 1570 (quatre-vingt-treize mythologies et allégories à la voûte, cinquante-huit « histoires » entourées de « grottesques » sur les parois). Ce travail ininterrompu produit des effets d'autant plus forts qu'en décidant d'aménager intégralement ce château ancien pour en faire son moderne « chez lui » (Du Cerceau), François I^{er} incite les peintres à convoquer tous les arts (dans tous leurs aspects) pour concevoir et agrémenter le cadre de vie et de cour du « Roi chevalier ». Le travail de l'art s'empare de tous les aspects qui accompagnent la vie de cour : les grands cycles décoratifs bien sûr, mais aussi l'ameublement, les objets d'art et le décor monumental comme les cheminées, dessus-de-porte, etc.

Fontainebleau devient ainsi, pour plusieurs décennies, un « chantier universel » où collaborent étroitement artisans et artistes, installés de manière fixe au château ou appelés pour des opérations de plus courte durée. En quelques années sont constituées des équipes d'artisans du bois (pour les planchers, les lambris et les plafonds), de techniciens de la fresque, du stuc. Trait caractéristique de la volonté de convoquer et contrôler à Fontainebleau même tous les arts, des ateliers de tapisseries sont installés à plusieurs reprises dans le château pour éviter de dépendre de Bruxelles. Pour constituer rapidement une collection de sculptures dignes d'un roi, Primatice est envoyé à plusieurs reprises en mission à Rome (en 1540, en 1545-1546 et encore en 1552) pour y choisir les antiques du Belvédère dont il supervise les moulages, ceux-ci étant fondus à Fontainebleau même sous l'autorité de Cellini et de Vignole (appelé de Bologne à cette fin en 1541). Cette activité multiple est menée avec une haute conscience de faire une œuvre historique dont la portée dépasse les limites de Fontainebleau : une imprimerie semble avoir été installée au château et, surtout, on reproduit par l'estampe dessins et décors. La reproduction gravée manifeste en général un souci de diffusion et de notoriété. On le retrouve à Fontainebleau mais il y a plus : si les gravures des burinistes réalisées à Paris sous l'autorité de Luca Penni sont faites dans cet esprit, les eaux-fortes produites à Fontainebleau dans les années 1542-1548 à l'instigation de Primatice ont une finalité plus complexe. Ne comportant aucune

reproduction des tableaux qui font la gloire de la collection royale, réalisées à partir des dessins plus que des œuvres achevées, souvent datées mais tirées à un moins grand nombre d'exemplaires que les burins, les eaux-fortes de Fontainebleau visent un public plus choisi et exaltent l'importance historique de l'œuvre en cours.

Plus cependant qu'à cette synthèse des arts, pratiquée sur une longue période et à grande échelle, l'originalité de Fontainebleau au sein du maniérisme européen tient à ce que l'activité des peintres est engagée tôt dans le siècle : dans les années 1530, Rosso conçoit et dirige la réalisation de la galerie François I^{er}, Primatice celle de la chambre du Roi puis, entre 1541 et 1544, de la duchesse d'Étampes. S'inspirant des modèles décoratifs italiens début de siècle (la voûte de la Sixtine et son propre « maniérisme clémentin » des années 1525-1527 pour Rosso, Giulio Romano à Mantoue pour Primatice), mais obligés d'en réélaborer d'entrée de jeu le répertoire par suite du caractère inusité des espaces à illustrer (la galerie de François I^{er} n'est, après tout, qu'un corridor long de soixante mètres), les Italiens de Fontainebleau créent un style qui va connaître un développement autonome par rapport à l'histoire du maniérisme en Italie. Rosso joue un rôle essentiel dans cette création. Son goût de l'expérimentation le conduit en particulier à un extraordinaire enrichissement du décor stuqué — dont l'emploi a pu lui être suggéré par Primatice, qui en apportait l'idée de Mantoue. Si, comme Paola Barocchi a été la première à le reconnaître, les *putti* et les *ignudi* de Michel-Ange à la Sixtine servent de modèle aux figures d'encadrement de la galerie François I^{er}, Rosso leur donne un développement qui pousse à ses extrêmes conséquences la conception maniériste de l'encadrement et transforme la signification et la fonction des figures de cadre.

L'encadrement étant lui-même conçu comme un support de messages iconographiques, son enrichissement suscite une multiplication des entrecroisements allusifs avec le sujet de la fresque qu'il entoure. Ce rapport de sens est tantôt clair, tantôt énigmatique — au point que les spécialistes en discutent toujours — et, pour reprendre un mot de Vasari sur le décor de Giulio Romano au palais du Té à Mantoue, l'éclat de cette invention accumulée « éblouit l'intellect », contribuant à donner figure à l'éclat et au prestige du roi lui-même, commanditaire de ce décor et habitant privilégié de ce cadre de vie. La complexité savante et l'entrelacs des configurations aboutit à ce qu'André Chastel a proposé d'appeler une « ornementique », c'est-à-dire un « système complet des éléments et des structures para-iconiques ou non iconiques de l'art ». Celle-ci se

condense dans l'emploi systématique d'un élément qui, sporadiquement utilisé auparavant, va connaître à partir de Fontainebleau un succès considérable à travers l'Europe : le « cuir ». Élément de liaison et de cohésion entre les figures et les objets figurés de l'encadrement, le « cuir » n'est en lui-même que la figuration d'une pure surface, dont la « planarité » est constamment mouvementée ; le « cuir » devient ainsi l'emblème et le relais du dynamisme et de la vitalité de l'ensemble de la décoration.

Cette pratique change la fonction de l'encadrement et la conception même du décor. Alors que l'encadrement a traditionnellement pour fonction de présenter la représentation qu'il entoure, de fonder l'autonomie de cette dernière en articulant la spécificité de son champ à l'espace environnant, il devient à Fontainebleau un art en lui-même — ou, plus précisément et pour reprendre à propos la formule de Robert Klein, un « art de l'art [de l'encadrement] ». Or, en accédant à l'autonomie artistique, l'encadrement suscite un glissement paradoxal du « principal » au « secondaire » et transforme du même coup le *décoratif* en *ornemental* — s'il est vrai que le décor a toujours affaire au *decorum* puisqu'il est censé poser le cadre qui « convient » à ce qu'il entoure, l'ornement constituant en lui-même un surcroît de beauté. Ce glissement se constate au transfert sur l'encadrement des qualités attendues des peintures narratives : alors que la peinture des fresques insiste sur la planarité du mur et utilise les formes typiques de la manière pour structurer décorativement les scènes, l'encadrement exerce un effet de présence, d'animation, comme si ses figures « sortaient du tableau », venues, elles seules, en avant du mur. Implicitement, la conception de Rosso suggère que le seul « décor » qui convienne à François I^{er} est l'ornement, ce surcroît même de beauté. Cette promotion systématique de l'ornemental concerne tous les domaines de l'activité artistique et structure la représentation que la cour dresse d'elle-même pour elle-même ; l'ornement est, pour reprendre le terme à Cassirer et Panofsky, la « forme symbolique » dans laquelle se configure le contenu du maniérisme bellifontain.

Encouragée par un roi qui veut faire table rase de la culture nationale qu'il juge archaïque et qui, à cet effet, choisit un lieu artistiquement indéterminé pour en faire un manifeste de modernité et de prestige, l'invention de Rosso se situe dans la ligne des expériences, des recherches et des propositions que son génie propre l'avait incité à faire dès Florence — et que l'on retrouve aussi, par exemple, dans l'admirable *Pietà* qu'il peint pour le connétable Anne de Montmorency. Primatice vise, lui, à séduire



plus qu'à étonner. Il reprend l'idée de Rosso mais en simplifie le principe en atténuant l'exubérance qui en fondait le sens et en redonnant par exemple aux grandes figures stuquées leur fonction architectonique de caryatides supposées. Dans la version plus mesurée de Primatice, le décor stuqué pourra se diffuser hors de Fontainebleau. Après la mort de Rosso, Primatice renonce d'ailleurs à ce type de décor pour la galerie d'Ulysse et la salle de bal. Sans doute les espaces plus « normaux » des lieux, moins étroits et longitudinaux, ont-ils encouragé l'abandon d'un mode de décor particulièrement coûteux. Primatice leur substitue des encadrements en « grottesques ». Mais ceux-ci sont eux aussi une forme d'art ornemental et les inventions de l'atelier de Primatice contribueront à la diffusion des « grottesques » en France.

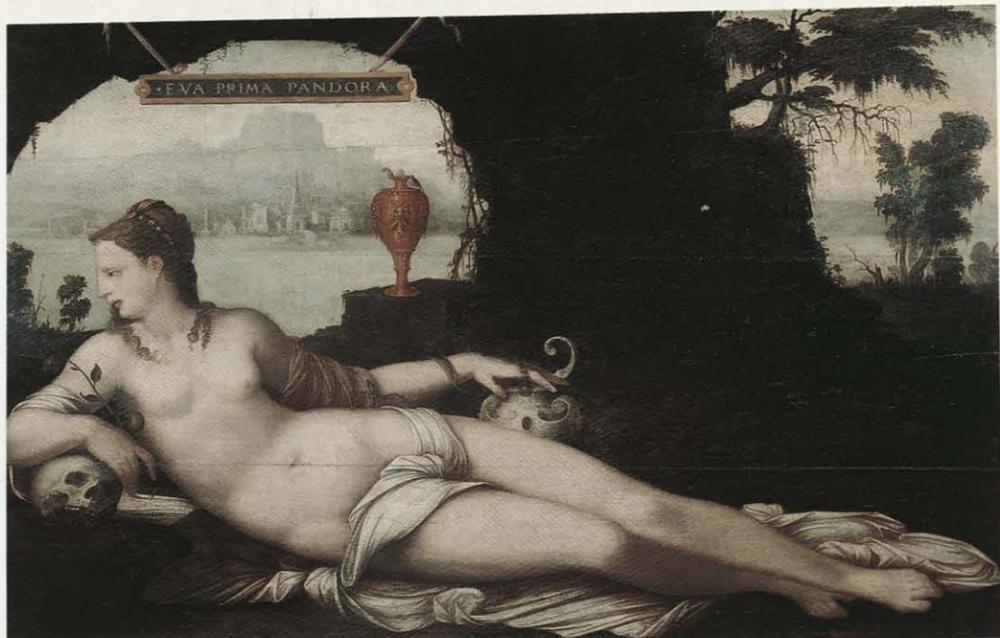
De 1530 à 1570, l'école de Fontainebleau a contribué de façon essentielle à « donner un visage » à l'art français, qui resterait sinon « un grand corps épars, difficile à saisir »⁵⁴. On le constate à la profondeur de l'empreinte dont le maniérisme bellifontain marque les peintres qui, sans être directement liés à Fontainebleau, en reflètent le goût tant dans la manière que dans les thèmes. Ainsi, la vogue que connaissent, dans la peinture française du XVI^e siècle, les nudités féminines, les femmes au bain ou à leur toilette et, sous Henri II, la figure de Diane, ne s'explique pas sans le goût bellifontain pour l'érotisme (Rosso est appelé dès son arrivée à copier la *Léda* de Michel-Ange que François I^{er} venait d'acquérir), associé très naturellement aux thèmes de la fontaine et de la chasse. C'est une des inspirations de François Clouet — qui parvient même à une forme de maniérisme dans son *Diane au bain avec ses nymphes* — mais la même veine se retrouve dans l'*Eva Prima Pandora* de Jean Cousin le Père (vers 1490-vers 1560) et chez le mystérieux Maître de Flore, en qui l'on veut parfois reconnaître la main d'un autre collaborateur émilien de Primatice, Ruggero de' Ruggeri.

Après l'avènement d'Henri IV (1589), on assiste à une reprise presque systématique des chantiers interrompus au plus fort des guerres de Religion. L'esprit est assez proche de celui qui régnait une vingtaine d'années auparavant et on peut penser qu'on est en face d'un véritable *revival* organisé de l'« école ». De subtiles différences existent cependant qui montrent que l'histoire ne se répète pas et, surtout, que le premier des Bourbons n'est pas un Valois.

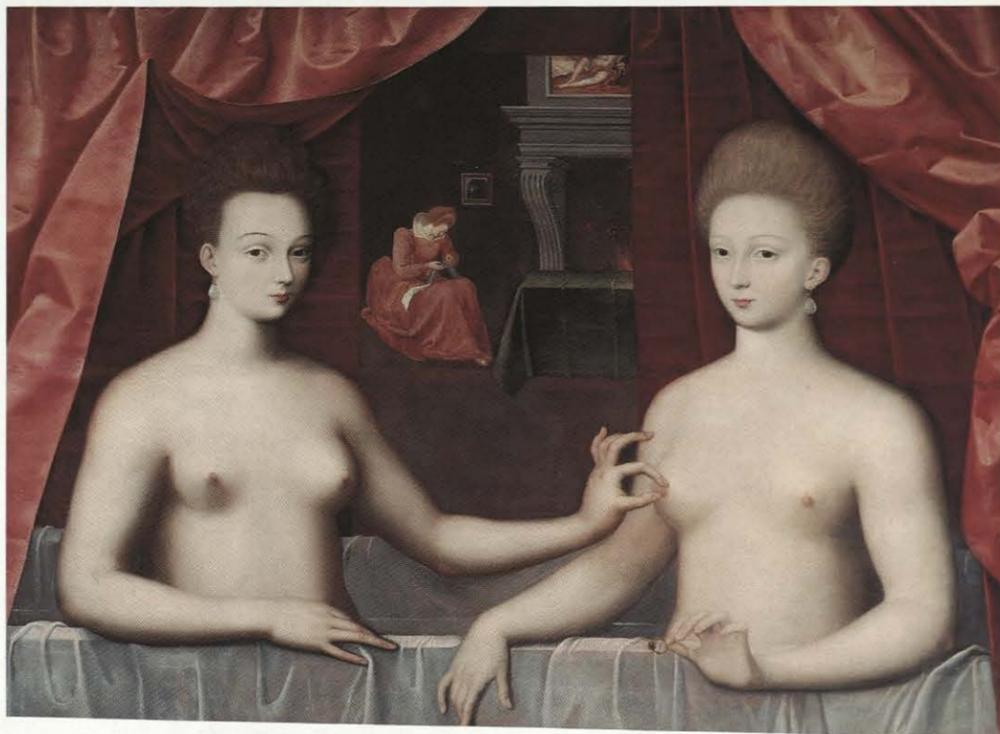
Les thèmes des décors peints célèbrent toujours des histoires héroïques d'amour et de guerre mais, à côté de la mythologie antique, on fait également appel aux auteurs modernes, le Tasse bien sûr mais aussi Ronsard et sa *Françiad*e qui, avec Ovide, four-

nit par exemple matière à un cycle de soixante-dix-huit tableaux au château Neuf de Saint-Germain-en-Laye commandés au peintre du roi, Toussaint Dubreuil (1561?-1602). S'accordant aux tendances romanesques de la littérature de cour, cette modernisation des références implique aussi un affaiblissement de l'épaisseur mythique qui pouvait faire des divinités de l'Olympe des figures allégoriques du Prince.

On observe également au registre du style des glissements significatifs. Très logiquement, les citations italiennes sont redoublées par les références aux maîtres de la première école de Fontainebleau. Ainsi, à la chapelle de la Trinité, entre 1605 et 1608, Martin Fréminet (1567-1619) articule brillamment ces sources jumelées dans une des réalisations les plus imposantes de l'ultime maniérisme européen : si *Dieu le Père envoyant l'archange Gabriel à l'Annonciation* rend hommage au *Jupiter et Junon recevant la visite de Minerve* de Primatice, la *Chute des Anges rebelles* reprend pour le renverser dynamiquement dans une inimaginable profondeur le *Jugement dernier* de Michel-Ange. Fréminet n'est pas toutefois le représentant le plus exemplaire de la deuxième école de Fontainebleau : il n'arrive à Paris qu'en 1603, appelé par le roi après la mort de Dubreuil, et il revient alors d'un séjour d'une quinzaine d'années en Italie où il a travaillé à Rome, Venise et Turin. La position artistique de Dubreuil et d'Ambroise Dubois (1543?-1615) caractérise mieux le second maniérisme bellifontain. Chez eux, la référence aux grandes œuvres du passé est moins significative que le parallèle avec des créations contemporaines. Ainsi, l'*Angélique et Médor* de Dubreuil évoque peut-être la *Léda* de Michel-Ange et les allongements de Rosso mais le plus neuf vient de Bartholomaeus Spranger : monumentalité du corps féminin, pose enchevêtrée des figures et contraste coloré des chairs. De même, dans son *Baptême de Clorinde*, Dubois « modernise » Primatice à l'aide de Spranger. Dubreuil et Dubois assagissent cependant les exaltations formelles du maître de Prague et cette retenue porte vraisemblablement la marque du goût royal. C'est ce que suggère en tout cas la différence, chez Dubreuil, entre ses peintures plus « classiques » et ses dessins où la virtuosité formelle se donne libre cours : son *Hercule délivrant Prométhée* actualise par exemple Primatice et Niccolò dell'Abate dans un esprit proche de Goltzius et, plus encore, de Cornelis Cornelisz. De même, le paysage du *Baptême de Clorinde* évoque bien sûr ceux de Niccolò dell'Abate mais Dubois accorde aux figures une nette prééminence sur la nature, et restaure ainsi, dans un esprit plus classique, le primat de l'histoire humaine là où Niccolò dell'Abate l'immergeait dans une fluidité universelle.



Jean Cousin le Père. 250. *Eva prima Pandora*, vers 1540. Huile sur bois, 97,5 × 150 cm. Paris. Musée du Louvre, département des peintures.



Anonyme. École de Fontainebleau. 251. *Gabrielle d'Estrées et une de ses sœurs*, fin XVI^e siècle. Huile sur bois, 96 × 125 cm. Paris. Musée du Louvre, département des peintures.

Toussaint Dubreuil. 252. *Hercule délivrant Prométhée*, après 1594. Plume, encre brune, pierre noire, papier brun, 53,5 × 38,8 cm. Paris. Musée du Louvre, département des arts graphiques.



Ces glissements ne sont pas fortuits. Fontainebleau est un lieu qu'on visite, où la cour se rend mais qu'elle n'habite plus : le palais appartient à l'histoire. Le soutien qu'Henri IV apporte à la reprise de sa décoration vise à marquer la continuité de la politique royale en matière d'art : en se faisant, après le roi François, le second fondateur de Fontainebleau, Henri IV confirme, symboliquement, sa propre légitimité. Mais Fontainebleau n'est plus au centre de ses intérêts artistiques ; les projets majeurs de la Couronne sont parisiens et les aménagements architecturaux et urbanistiques qui y sont entrepris annoncent bien davantage le classicisme qu'ils ne concluent le maniérisme : la préoccupation de l'État fait passer au second plan le souci ornemental bellifontain.

La deuxième école de Fontainebleau constitue la version française de ce maniérisme fin de siècle dont les autres centres sont, au nord de l'Europe, outre la Hollande d'Utrecht et de Haarlem, les cours de Nancy en Lorraine et de Prague en Bohême. Épuisé à sa source même, le maniérisme y connaît une forme presque paradoxale d'apothéose.

De 1580 à 1630 environ, le duché de Lorraine a constitué non pas une « école » (la production y est trop variée), mais un véritable « foyer artistique » (Jacques Thuillier) — en particulier pour la peinture puisque, pendant cette cinquantaine d'années, près de trois cents peintres y sont actifs. Cette situation exceptionnelle tient d'abord à ce que la région connaît une période de paix et de prospérité sous le règne de Charles III le Grand (1543-1608) — avant que la crise financière, les épidémies et, finalement, la politique hasardeuse de Charles IV ne conduisent à la ruine du duché et, en 1633, à la prise de Nancy par les troupes françaises, et au triomphe de la politique de Richelieu. Dans la seconde moitié du siècle, Charles III avait étroitement lié son duché et sa famille à la Couronne de France : après avoir épousé en 1559 Claude de France, fille du roi Henri II, et après s'être réconcilié avec Henri de Navarre devenu Henri IV, il a marié en 1599 son propre fils, le futur duc Henri II (1563-1624) avec la sœur (protestante) du roi, Catherine de Bourbon. À l'écart des conflits internationaux jusqu'au début des années 1630, Nancy accueille une cour nombreuse (près de trois cent cinquante courtisans) autour d'un prince amateur d'art. La quantité de peintres actifs en Lorraine s'explique aussi par l'attachement des ducs à la tradition catholique : l'accord jamais démenti avec Rome fait du duché un territoire privilégié de la lutte que mène la Contre-Réforme contre les protestantismes : l'image est

appelée à y jouer un rôle d'autant plus important que les ordres religieux nouvellement créés y installent de nombreux monastères.

Outre Jacques Callot (1592/93-1636) et Georges de La Tour (1593-1652), célèbres aujourd'hui, les peintres les plus marquants sont Georges Lallemant (1575-1636), Jean Le Clerc (vers 1587-1633), Claude Deruet (vers 1588-1660) et, surtout, Jacques Bellange (1574-1616). À des titres divers cependant, Lallemant, Le Clerc, La Tour et Callot ne sauraient représenter le maniérisme nancéen. Lallemant part pour Paris dès 1601 où il conduit une carrière officielle et se voit récompensé, en 1626, par le titre de « peintre ordinaire » du roi. La Tour reste en Lorraine, à Lunéville, mais il semble peu lié à la cour ducale et sa manière personnelle — qu'elle soit « diurne » ou « nocturne » — est, de toute façon, très éloignée du maniérisme. Jean Le Clerc ne revient d'Italie en Lorraine qu'en 1622 et son expérience auprès de Carlo Saraceni n'en fait pas non plus un maniériste. Le cas de Jacques Callot est plus complexe. Il n'intervient lui aussi que tardivement à Nancy, sa ville natale. Il y apporte certes, en 1621, une version très brillante de l'art de cour italien, élaboré à Rome entre 1608 et 1611 et, surtout, à Florence où il travaille pour le grand-duc de Toscane, Cosme II. Il maintient d'abord cette manière mais la crise brutale qui s'abat sur la Lorraine dans les années 1620 contribue sans doute à transformer sa manière. L'observation de la réalité conserve toute son acuité mais l'esprit burlesque des *Nains* et autres *Gueux* des œuvres italiennes devient grave, tragique même dans les *Misères et malheurs de la guerre* (1633) : le seul souvenir de l'approche maniériste réside peut-être dans l'élégance distanciée de l'image — qui en est, du même coup, presque classique.

Formé dans l'atelier de Bellange entre 1605 et 1609, Claude Deruet revient à Nancy en 1619 après un séjour de dix ans en Italie. Bellange étant mort en 1616, il y devient le peintre officiel de la cour et l'ordonnateur des fêtes nancéennes. Son style combine ostensiblement Antoine Caron et Jacques Callot ; il est donc « daté » dès les années 1630. Le succès continu de sa peinture atteste pourtant le prestige dont peut encore jouir, au milieu du XVII^e siècle, un maniérisme brillant mais passéiste. Prouesse de savoir-faire, son *Enlèvement des Sabines*, « ouvrage égal aux vieux enchantements » selon une épigramme contemporaine, a le charme désuet d'une culture qui joue à évoquer la *Victoire de Constantin* de Giulio Romano, située dans un espace à la manière d'Antoine Caron ; la série des *Quatre Éléments*, réalisée entre 1638 et 1642 sur

une commande de Richelieu, utilise la mise en scène de divertissements anciens pour développer allégoriquement des allusions politiques flatteuses.

Dans les premières années du siècle, le maniérisme de Jacques Bellange avait eu une tout autre actualité. Artiste de la cour sous Charles III, il installe d'un coup la peinture nancéenne au premier rang, à égalité avec celle de Fontainebleau ou de Prague. Les peintures de Bellange ont presque entièrement disparu mais ses dessins et ses gravures montrent une culture artistique complexe. On y retrouve évidemment Goltzius et Bloemaert mais aussi, de façon plus intéressante, comme un retour aux sources de la manière : le Siennois Beccafumi (à travers le filtre des disciples siennois de Federico Barocci, en particulier Francesco Vanni) et, surtout, Parmigianino. Ainsi, tout en s'inspirant directement de l'eau-forte de Parmigianino sur le même thème, sa *Lamentation sur le Christ mort* (connue par des copies et un dessin préparatoire), Bellange renouvelle son modèle en exploitant brillamment le format horizontal et en utilisant une figure repoussoir à mi-corps pour faire de la scène un nocturne aussi étrange que pathétique — tout en réussissant à introduire avec « naturel » un portrait de saint Charles Borromée présentant le donateur. Georges de La Tour s'inspirera de cette *Lamentation* pour représenter *Sainte Irène soignant saint Sébastien* (connu aussi par des copies); ce n'est pas la seule fois que l'on peut déceler, chez La Tour, le souvenir de Bellange. Le maniérisme de Bellange est en effet d'une extrême fertilité et révèle une rare intelligence des potentialités expressives inhérentes aux artifices de la manière. Ses gravures religieuses peuvent, à première vue, paraître un comble d'artifice, théâtral et mondain. Mais, dans ces images à la fois provocatrices et mystérieuses à force de paradoxes, il est plus juste de reconnaître, avec Anthony Blunt, une religiosité inquiète, intellectualisée, un « mysticisme de cour », expression raffinée et aristocratique de la vivacité du sentiment religieux et dévot en Lorraine. La capacité inventive de Bellange se marque aussi dans les scènes mythologiques (*Diane et Orion* par exemple) et, surtout, dans les images de gueux et de mendiants où il précède à la fois Jacques Callot et La Tour. Échos incontestables d'une réalité sociale attestée par ailleurs, ces images brillantes ne sont en rien réalistes et manifestent l'intérêt que l'approche maniériste, à Nancy comme en Italie, aux Pays-Bas ou à Prague, porte à la réalité vulgaire pour la transposer, sur le mode burlesque, en « laideur idéale » — selon un principe paradoxal dont, après tout, l'origine remonte à Léonard de Vinci et à ses « têtes grotesques », dont le succès est très vif à la fin du XVI^e siècle.





Les conditions dans lesquelles la peinture d'Arcimboldo a été redécouverte au ^{XX}^e siècle ont profondément troublé la perception du maniérisme pragois sous le règne de Rodolphe II. Le prestige de ses « têtes composées » et, en particulier, du *Portrait de Rodolphe II en Vertumne* a conduit à en faire le peintre de Rodolphe II — et à voir en ce dernier une sorte d'empereur anarchiste qui aurait trouvé en Arcimboldo un précurseur des surréalistes. Les travaux des historiens et des historiens de l'art ont fait justice de cette image erronée.

Giuseppe Arcimboldo (1527-1594), d'abord, n'est pas seulement le peintre de Rodolphe II, empereur de 1576 à 1612. Il arrive à Vienne dès 1562, appelé comme portraitiste par l'empereur régnant, Ferdinand I^{er} ; devenu l'artiste favori de Maximilien II, empereur de 1564 à 1576, il continue de travailler pour la cour impériale sous Rodolphe II et y joue un rôle toujours très important. Mais, en 1587, il retourne à Milan et quitte définitivement Prague (où l'empereur s'est installé en 1583). Or l'école de Prague se développe surtout dans les années 1590 et connaît son apogée dans les années 1600-1612. D'autre part, Arcimboldo n'est en rien un ancêtre des surréalistes. Loin d'être fondées sur des associations libres, ses têtes composées constituent des allégories calculées qui reposent sur l'épistémologie et la pensée par similitude propres à la Renaissance. Elles sont parfaitement adaptées à la culture des *Wunder-* et des *Kunst-kammern*, ces « cabinets de curiosités » où se côtoient et souvent se combinent *naturalia* et *artificialia*, objets naturels et œuvres de l'art. Le *Portrait de Rodolphe II en Vertumne* (cf. *ill.* p. 432) n'est ni une caricature de l'empereur ni, à proprement parler, son portrait ; à la différence des portraits impériaux réalisés par Heintz et Spranger et comme le montre la glose (autorisée) qu'en donne Comanini dans son *Figino*, cette effigie a été conçue comme une allégorie et marque le point culminant d'une iconographie glorifiant le souverain, imaginée par Arcimboldo lui-même. Cette invention est bien digne d'un artiste qui, depuis Maximilien II, faisait office de maître des cérémonies de cour, costumier et metteur en scène des fêtes impériales. Rassemblant les fruits et les fleurs que la nature produit tout au long de l'année, ce buste fait de Rodolphe le dieu des saisons (comme Jupiter est le dieu des éléments) et glorifie allégoriquement son règne d'harmonie, de paix et de prospérité. À cette invention brillante Arcimboldo joint le tour de force d'atteindre une « ressemblance » avec les traits de l'empereur : envoyé à Prague depuis Milan où il a été réalisé en 1591, ce portrait allégorique est si peu irrévérencieux que le peintre, déjà anobli en 1580, se voit conférer, dès 1592, le titre de comte palatin.

La personnalité (individuelle et politique) de Rodolphe II était certainement complexe. Au début de son règne, marqué par l'éducation reçue à Madrid entre 1563 et 1570 sous l'autorité de Philippe II, il mène une politique favorable à la Contre-Réforme. Mais la position géographique même de Vienne (puis Prague) l'engage à retrouver l'esprit de tolérance qui avait caractérisé le règne de Maximilien II et à prendre ses distances face à l'intransigeance espagnole et aux exigences de Rome. S'il engage en 1593 une guerre contre les Turcs qui dure jusqu'en 1606, il a plus de difficulté à assumer pleinement son rôle politique à l'intérieur même de l'Empire : il renonce à tout projet matrimonial (c'est-à-dire en particulier à la main de l'infante d'Espagne) et ne participe plus à la Diète à partir de 1594. Ce retrait correspond sans doute à des convictions personnelles puisqu'il renonce aussi à pratiquer le culte catholique. Une telle attitude conforte l'image européenne d'un souverain incapable de gouverner, introverti, mélancolique et malade, vivant reclus dans sa forteresse de Prague où il s'adonne aux plaisirs de l'art, de l'alchimie et de l'occultisme. En 1608, son frère Mathias l'oblige à lui céder l'Autriche, la Hongrie et la Moravie et il obtient des États de Bohême, en 1611, qu'ils exigent son abdication. Pour la dernière année de son règne, Rodolphe II n'a plus de pouvoir : il ne porte que le titre et la couronne d'empereur. Or, c'est précisément durant cette vingtaine d'années de crise politique profonde (1590-1610) que la culture pragoise connaît son apogée tant artistique que scientifique. (Tycho Brahe et Kepler sont les plus célèbres aujourd'hui des personnalités qui résident à Prague et, entre autres, Giordano Bruno y séjourne aussi en 1588.)

On ne saurait voir dans cette situation la seule marque de la personnalité privée de l'empereur. En fait, Rodolphe II, souverain bientôt sans royaume, se comporte comme l'ultime Prince de la Renaissance maniériste⁷⁰. Il continue une tradition familiale, celle, surtout, de Maximilien II dont la cour était très brillante, dont l'intérêt pour la botanique (donc la médecine) et l'alchimie (donc la métallurgie) était célèbre, qui avait considérablement développé sa bibliothèque de cour ainsi que ses collections d'objets rares et d'œuvres d'art — moins cependant que son frère, l'archiduc Ferdinand, dont le cabinet de curiosités d'Ambras était particulièrement célèbre. Le goût de Rodolphe II pour l'art était aussi partagé, on l'a vu, par Philippe II et pouvait prendre chez les deux souverains des formes apparemment proches : après avoir tous deux déplacé leur capitale (de Tolède à Madrid en 1561, de Vienne à Prague en 1583), ils entreprennent une importante politique de rénovation et d'aménagement de leurs

palais. La promotion de l'art fait désormais partie des devoirs du souverain. Des différences radicales séparent toutefois les pratiques de Rodolphe et de Philippe II. L'attention méticuleuse que le roi d'Espagne porte à la convenance religieuse de la peinture ne reflète pas étroitement son goût privé pour les « poésies » de Titien ou les « drôleries » de Bosch. Au contraire, chez Rodolphe II, on ne décèle aucune divergence entre pratique publique et pratique privée de l'art : ainsi, il ne commande aucune peinture religieuse et, détail plus révélateur peut-être encore, s'il commande de nombreuses allégories politiques, notamment à Spranger et Hans von Aachen, l'exaltation de l'image impériale se fait dans des œuvres le plus souvent de petites dimensions, à l'iconographie si énigmatique que son déchiffrement a égaré d'éminents spécialistes. Autrement dit, les allégories impériales de Rodolphe II réussissent le paradoxe de promouvoir une œuvre de propagande réservée à un milieu restreint, à l'élite des connaisseurs. Alors que Philippe II veille de façon pointilleuse à la convention des « inventions », Rodolphe II participe personnellement à la mise au point d'inventions originales ou énigmatiques : il a composé des *imprese* et c'est à sa ténacité qu'on doit, par exemple, la seule œuvre profane de Barocci, *Énée fuyant Troie*. (Connue par une réplique autographe réalisée en 1598, elle-même gravée par Agostino Carrache, la composition est le fruit d'une commande faite par Rodolphe II en 1586 : Barocci lui donne finalement satisfaction en 1589, en adaptant son style aux attentes de l'empereur : cette peinture d'histoire revient à une manière brillante à laquelle Barocci a renoncé dans ses œuvres religieuses.)

Ces inclinations artistiques de Rodolphe II constituent un premier facteur de l'homogénéité artistique de l'école de Prague. Car celle-ci ne constitue pas une école de peinture au sens moderne du terme ; c'est plutôt d'un groupe de peintres d'horizons divers, les « peintres de l'empereur », progressivement rassemblés, envoyés très souvent à l'extérieur en mission artistique ou diplomatique, réunis pour leur capacité à satisfaire le souverain. Manifestation conjointe des goûts de Rodolphe II et de l'évolution générale de la peinture en Europe, ces peintres ont en commun d'être des artistes du Nord ayant travaillé en Italie. En 1576, Rodolphe II hérite déjà d'un personnel artistique dont les figures les plus marquantes sont italiennes : le peintre d'origine vénitienne Giulio Licinio et le collectionneur-marchand Jacopo Strada, *antiquarius* de Maximilien II. Dans les années 1580, des divers artistes qui travaillent pour Rodolphe le plus important est sans conteste Bartholomaeus Spranger qui peint à Vienne puis à Prague

et dont la plus grande partie de l'œuvre conservée date des années 1580-1590. L'année 1590 constitue une « date charnière », selon Thomas DaCosta Kaufmann, dans l'histoire de l'école de Prague. Rodolphe II entreprend le réaménagement et la décoration du château de Prague, il fait appel à Spranger pour relancer le genre des allégories impériales, et le cercle des peintres de l'empereur s'enrichit dans des proportions remarquables : en 1589, Dirck van Ravesteyn, en 1590 Joris Hoefnagel, en 1591 Joseph Heintz, en 1592 Hans von Aachen (qui est nommé *Kammermaler von Haus aus*, et n'a donc pas à résider à Prague), en 1594 Pieter Stevens, en 1596 Paul Vredeman de Vries. Avec l'installation définitive de Von Aachen à Prague en 1596, l'effectif des peintres de l'école de Prague est pratiquement au complet (Roelandt Savery s'y joint vers 1605) et les années 1600-1610 constituent l'apogée du maniérisme pragois.

Les conditions dans lesquelles ces peintres travaillent expliquent aussi la cohésion stylistique de leurs œuvres. Les diverses demandes de l'empereur exigent une collaboration des peintres entre eux, ainsi qu'avec les sculpteurs et les spécialistes des arts décoratifs. Il en résulte une complémentarité intrinsèque des créations où les échanges et les influences sont multiples et réciproques. Spranger, le premier des peintres de l'empereur, élabore par exemple un type de visage féminin et de configuration générale du corps sur lequel varient les autres artistes ; mais Spranger lui-même déclare à Van Mander qu'il modifia son chromatisme à la vue des œuvres de Von Aachen et de Heintz.

Cette cohérence formelle de la « grande peinture » n'est pas cependant l'aspect le plus significatif du maniérisme pragois. La peinture rodolphinienne se distingue au contraire par l'extrême diversité des manières qu'adoptent les peintres selon les fonctions qu'ils occupent à la cour, et selon le genre de peinture qu'ils sont appelés à réaliser⁶⁹. Certains artistes sont spécialisés dans tel ou tel type d'œuvres ; d'autres circulent à travers ces types et y adaptent leur style. On a déjà rencontré cette pratique chez Passarotti, Campi ou d'autres — et on la retrouve de façon très marquée chez Floris. À Prague, cette articulation différenciée des styles est singulièrement forte dans la mesure où elle répond à la variété des intérêts de Rodolphe II, aussi attiré par les sciences naturelles que par les arts. Sa collection de tableaux (la plus importante d'Europe avec celle de Philippe II) comporte, à côté de Léonard, Corrège, Parmigianino, des œuvres d'Aertsen et de Bruegel — et l'on rapporte qu'il serait resté deux heures et demie, immobile, à contempler un *Marché aux fruits* et un *Marché aux poissons* que lui avait offerts le duc de Savoie. C'est pour continuer la tradition de Bruegel





Hans von Aachen.
256. *Allégorie de la Paix*, 1602.
Huile sur toile, 182 × 142 cm.
Saint-Pétersbourg. Musée de l'Ermitage.

Bartholomaeus Spranger.
257. *Vénus et Adonis*, vers 1597.
Huile sur toile, 163 × 104,3 cm.
Vienne. Kunsthistorisches Museum,
Gemäldegalerie.

Dirk de Quade van Ravesteyn.
258. *Le Repos de Vénus*, vers 1608.
Huile sur bois, 80 × 162 cm.
Vienne. Kunsthistorisches Museum,
Gemäldegalerie.

Bartholomaeus Spranger.
259. *Hercule, Déjanire et Nessus*, vers 1581.
Huile sur toile, 112 × 82 cm.
Vienne. Kunsthistorisches Museum,
Gemäldegalerie.



qu'il appelle Savery et Stevens. À côté de la peinture d'histoire, des mythologies, des allégories et des recueils d'*imprese* (dont Prague devient un centre de production), Rodolphe II apprécie particulièrement la peinture « d'après nature », *naar het leven*, liée à la fois au prestige de la philosophie naturelle et au goût pour les *rariora*, les productions bizarres et merveilleuses de la nature.

Dans cette production « naturaliste », il convient cependant de distinguer l'illustration scientifique, la peinture de paysages et ce qui deviendra la « scène de genre ».

Jacob de Gheyn, Jacopo Ligozzi, Georg et Jacob Hoefnagel, Hans Hoffmann produisent un grand nombre de dessins et d'aquarelles d'insectes, de plantes et d'animaux où la virtuosité de l'artiste consiste à faire oublier tout style propre pour adopter la manière « objective » de l'illustration scientifique. Mais, il faut le souligner, ces ouvrages sont organisés selon le modèle des livres d'emblèmes et correspondent à ce que Michel Foucault a appelé la pensée par analogie et la « théorie des signatures ». Georg Hoefnagel s'était d'ailleurs lui-même intitulé « *inventor hieroglyphicus et allegoricus* ». La peinture de paysage comporte une dualité équivalente. En 1606-1607, Savery est envoyé en mission dans les Alpes pour y réaliser des paysages indépendants d'après nature. Nommé « peintre-paysagiste » de la cour après la mort de Rodolphe II, le souci d'exactitude de Savery en fait un précurseur direct des Hollandais. Mais, à nouveau, ce souci de « vérité sur nature » s'applique à des paysages singuliers, rares et « pittoresques » — et l'on y constate le maintien des conventions de mise en page élaborées par Bruegel. Cette peinture de paysage peut devenir le cadre de scènes de kermesses paysannes et constituer, avec les scènes de cuisine et les scènes érotiques, un des trois types des « scènes de genre » appréciées à Prague. Il est significatif de voir Von Aachen, grand spécialiste d'allégories, produire plusieurs œuvres de ce type — dont il approfondit la portée en faisant des figures le thème exclusif de la représentation : si ses *Paysans hilares*, peints en 1605, portent sans doute la trace des œuvres vues en Italie au tout début du siècle, son *Jeune couple* peint vers 1596 continue une tradition flamande mais renouvelle le genre par l'adresse directe que l'homme (vraisemblablement un autoportrait) lance au spectateur et par le type du visage féminin (que l'on retrouve, à peine varié, chez plusieurs peintres hollandais du XVII^e siècle).

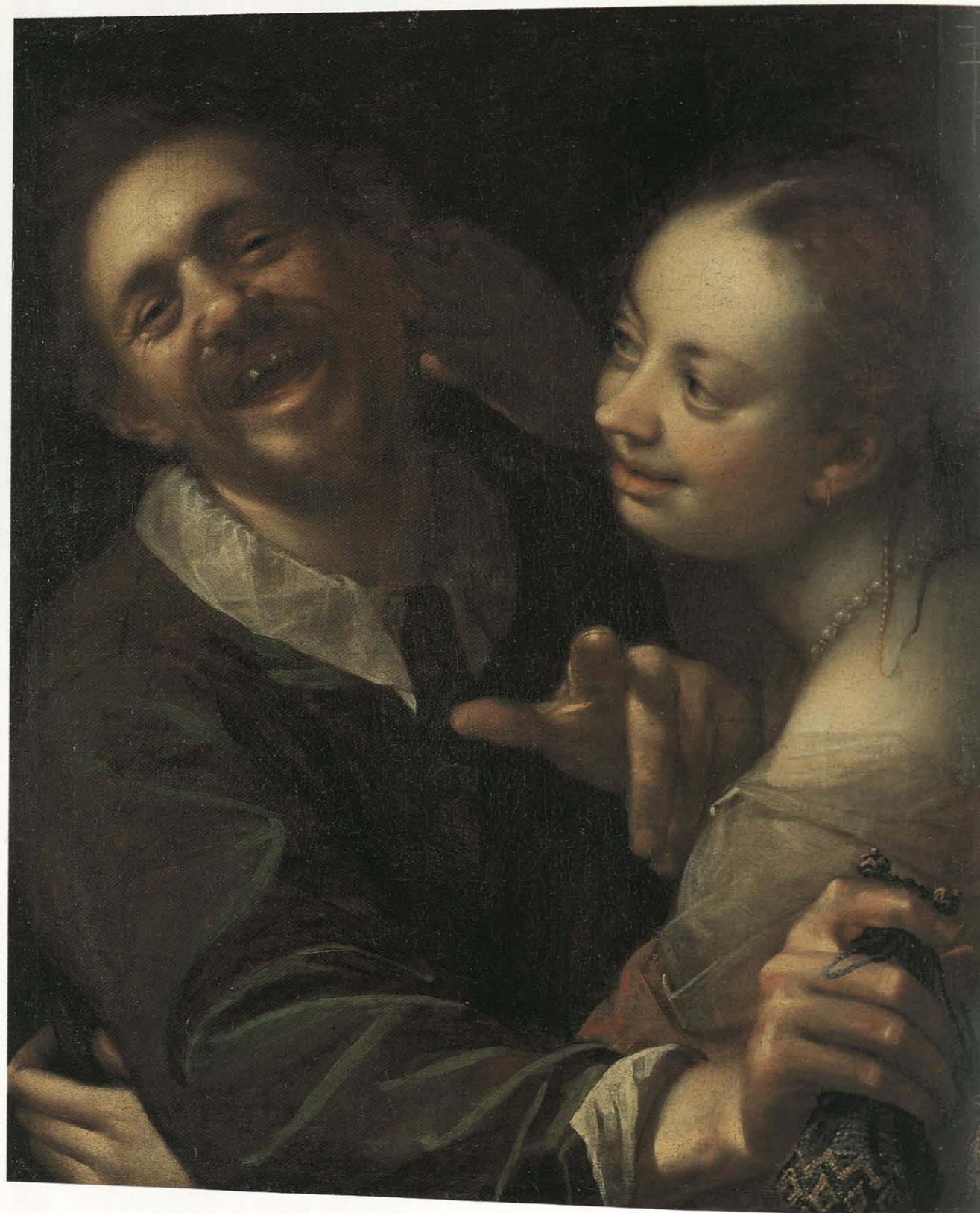
L'importance de cette production (apparemment non maniériste) fonde en fait l'unité de l'école pragoise. Loin de reposer sur la cohérence des formes utilisées, cette unité tient à la cohérence de la théorie des formes différenciées qu'on y pratique et

elle situe par là même l'école de Prague au cœur d'une problématique essentielle au maniérisme. Ce que montrent en effet en toute clarté les diverses manières pragoises, c'est que le maniérisme est un style délibérément choisi, et qu'il repose sur une double conception de ce qu'est la « manière ». Manière personnelle où, à travers la main d'un peintre, se marque un tempérament artistique, la manière est aussi un « mode » pictural, au sens où la rhétorique antique distinguait des modes de discours (noble, moyen et bas) selon les sujets traités et l'audience visée. Le peintre maniériste choisit son mode en fonction de ce qu'il représente et sa manière exprime à la fois son tempérament artistique et la « vérité » de l'objet représenté. Cette vérité est sociale bien sûr dès lors que l'objet est la figure humaine. On le constate dans le portrait dont les modes sont différents selon le statut du modèle. On le constate aussi dans le « genre paysan » : les kermesses de Savery et Roelandt ne sont pas « réalistes » au sens que l'on donne habituellement à ce mot ; elles sont « comiques » ou plus encore, si l'on songe aux scènes théâtrales de Vitruve, « satiriques ». Mais il en va de même quand l'artifice ornemental des configurations maniéristes donne à la représentation un supplément de beauté idéale : celui-ci est d'autant plus légitime et « vrai » que le sujet représenté est plus noble — qu'il s'agisse de peinture religieuse, d'allégories ou de mythologies.

Si le rayonnement de Prague touche à la fois le maniérisme d'Europe du Nord autour de 1600 et le réalisme hollandais du XVII^e siècle, c'est sans doute que l'administration des arts à la cour impériale a fortement structuré cette articulation « modale » de la peinture. Mais celle-ci se situait au cœur du maniérisme européen en tant qu'il était une pratique du style fondée sur une conscience aiguë des différences des styles et de leurs fonctions.

L'unité du style

Haarlem, Utrecht, Nancy, Prague et, dans une moindre mesure, Fontainebleau : le maniérisme connaît, à l'articulation des XVI^e et XVII^e siècles, une exubérance ultime qui constitue, dans tous les sens du terme, sa forme extrême. Extrême d'abord parce que ces années marquent la fin de la période maniériste. Son esthétique raffinée peut continuer à fasciner et certains pourront s'y montrer fidèles de nombreuses années



Hans von Aachen. 260. *Un jeune couple*, vers 1596. Huile sur toile, 63 × 50 cm.
Vienne. Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie.

Pieter Aertsen. 261. *Nature morte avec le Christ chez Marthe et Marie*, 1552. Huile sur bois, 60 × 101,5 cm.
Vienne. Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie.



encore mais la modernité en art, cette modernité que le maniérisme avait représentée pendant plus d'un demi-siècle, est désormais du côté du classicisme des Carrache et du caravagisme — et les lieux où les stylisations maniéristes jettent leurs derniers feux sont à l'écart des centres où se prennent les décisions majeures, qu'elles soient politiques ou artistiques. Forme extrême également car, si les œuvres de Bloemaert, Wtewael, Cornelisz, Spranger, Von Aachen, Bellange et autres ont un trait commun, c'est certainement de pousser jusqu'à l'exacerbation les formes et les espaces mis au point par leurs prédécesseurs, d'accumuler de façon hyperbolique et démonstrative des configurations spatiales et corporelles connues. L'invention consiste moins à combiner de façon neuve les références qu'à pousser jusqu'à la limite du vraisemblable et du supportable les principes artificiels de la manière.

Cet ultime maniérisme constitue ainsi un passage à la limite où le thème de l'œuvre devient presque explicitement un prétexte pour exhiber l'autonomie de la virtuosité artistique, une virtuosité appréciée pour elle-même, selon ses critères exclusivement artistiques de référence. Le jeu formel peut s'accorder au thème de l'œuvre — comme dans les scènes de panique impliquant une violente agitation physique (tels le *Déluge* de Wtewael ou la *Chute des Géants* de Cornelis Cornelisz). Mais le maniérisme de la pose peut être aussi indifférent au sujet — comme chez Spranger, qui répète une gestuelle rigoureusement identique pour une *Résurrection du Christ* et un *Triomphe de Minerve*, ou chez Von Aachen quand il reprend à l'identique une composition, se contentant de changer les attributs des figures pour transformer une *Allégorie de la Paix* en *Diane et ses nymphes*. Le maniement formel peut aussi être manifestement paradoxal par rapport au traitement attendu du thème — telle la pose de Suzanne dans le *Suzanne et les vieillards* de Cornelis Cornelisz (qui tend manifestement à rendre le spectateur complice du regard coupable des vieillards) ou, chez Bloemaert, la tendance, dans les scènes religieuses situées dans un paysage, à développer à l'extrême ce dernier, avec tous les incidents qu'il peut impliquer et qui détournent l'attention du message principal de l'œuvre au profit de ses *parerga*.

Dans cette exploitation ultime du glissement d'attention du thème représenté vers la manière de le représenter, glissement caractéristique de « l'art de l'art » selon Robert Klein, on aurait tort cependant de ne voir qu'une aberration momentanée ou une décadence liée au manque d'imagination ou à l'épuisement d'un style. Alors même que ce style est rejeté ailleurs, ses ultimes adeptes (peintres et commanditaires)



Bartholomaeus Spranger. 263. *La Résurrection avec les portraits de Nicolas Müller et de sa famille*, vers 1592.
Huile sur toile, 243 × 160 cm. Prague. Národní Galerie.

Bartholomaeus Spranger. 264. *Le Triomphe de la Sagesse*, vers 1591.
Huile sur toile, 153 × 117 cm. Vienne. Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie.

Abraham Bloemaert. 265. *La Prédication de saint Jean-Baptiste*, vers 1600.
Huile sur toile, 139 × 188 cm. Amsterdam. Rijksmuseum.



Cornelis Cornelisz. 266. *Suzanne et les vieillards*, fin XVI^e s. Huile sur toile, 126 × 102 cm. Nuremberg. Germanisches National Museum.

Bartholomaeus Spranger. 267. *Hermaphrodite et la nymphe Salmacis*, vers 1581. Huile sur toile, 110 × 81 cm. Vienne. Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie.

Jacopo Zucchi. 268. *Psyché et Cupidon*, 1589. Huile sur toile, 172 × 127 cm. Rome. Galleria Borghese.

démontrent sa capacité toujours vivante de surprise, la possibilité où il est d'inventer une beauté « jamais vue », dans la parfaite continuité de ses principes originels. Sans insister sur la virtuosité dont fait montre Parmigianino dans sa *Vision de saint Jérôme* (cf. *ill.* p. 300) et qui reste adéquate au thème traité, Bronzino n'hésitait pas, dans *Le Passage de la mer Rouge* qu'il peint dans la chapelle d'Éléonore de Tolède, à faire paradoxalement s'asseoir Moïse au moment où il noie l'armée de Pharaon; mais l'inconvenance de l'attitude se justifiait par l'hommage ainsi rendu au *Moïse* de Michel-Ange — dont il faisait conjointement jouer la pose en peignant le prophète jambes croisées mais bras tendu, à l'inverse de son modèle, sculpté bras repliés et jambes écartées. De même, quand, dans son *Hermaphrodite et la nymphe Salmacis*, Spranger monumentalise un corps féminin actif et lui oppose un corps masculin offert passivement au regard, il pratique une inversion, typiquement maniériste, des rôles attendus; mais, tout en convenant au thème représenté, celle-ci fait écho à la composition (plus inattendue) que Jacopo Zucchi imagine pour son propre *Psyché et Cupidon*.

On pourrait ainsi multiplier les exemples : de ses origines à sa fin extrême, de Parmigianino à Bellange mais aussi de Pontormo à Greco, la pratique *di maniera* manifeste, à travers toute la diversité de ses « manières », l'unité d'un style dont la cohérence tient, fondamentalement, à son intention délibérée de mettre ses modèles classiques en situation de paradoxe. En faisant glisser l'attention depuis ce qui est représenté vers la manière dont est présentée la représentation, le maniérisme met en situation paradoxale l'équilibre et l'harmonie classiques. Ce jeu des formes atteint évidemment le « contenu » des représentations. On a déjà suggéré que cette pratique constituait une réponse (à la fois ludique et apotropaïque) à la crise de confiance que les événements, politiques, sociaux, religieux et intellectuels, avaient suscitée par rapport aux affirmations harmonieuses et équilibrées de la Renaissance classique. Il est temps de décrire les principes et mécanismes formels de ce traitement paradoxal des espaces et des figures classiques : on y précisera ce que peut impliquer, à divers registres, le maniérisme de la Renaissance.

Un trait essentiel de l'espace pictural maniériste tient à sa rupture radicale avec la « commensuration » du proche et du lointain qui constituait le fondement même de la perspective régulière et, en donnant leur assise aux figures, assurait l'intelligibilité de la *storia*. Alberti avait insisté sur la nécessité de l'intervalle (*vacuum*) pour que l'« histoire » ne soit pas un « tumulte »; c'est très précisément cet intervalle, mesure

d'intelligibilité, que le maniérisme annule dès l'origine en juxtaposant immédiatement, sur la surface, le plus proche et le plus lointain. Dans les Histoires de Joseph, Pontormo appuie sa démonstration anticlassique en recourant à la verticalité gothique (explicitée par le caractère nordique des architectures de l'« arrière-plan »); mais, dès 1521, Rosso abandonne ce détour dans sa *Déposition* et place résolument côte à côte l'immense figure de saint Jean et les minuscules silhouettes des soldats dans un lointain qu'aucune mesure ne permet de rapporter au « premier plan ». À son tour, Pontormo reprend l'idée dans la *Visitation* de Carmignano tout en l'insérant dans un cadre d'architectures rigoureusement improbables. Le principe se retrouve dans de multiples œuvres et, quelques années plus tard, Parmigianino le complète en déséquilibrant latéralement l'impact du proche et du lointain : dans sa *Madone au long cou*, la plus grande partie de la surface est remplie de figures accumulées au tout premier plan, la respiration étant assurée latéralement par une zone restreinte de lointain où se distingue la minuscule silhouette d'un prophète, à peine plus grand que le pied de la Vierge.

Cette disposition paradoxale annonce l'artifice de la représentation; et elle énonce d'autant plus cette dernière comme une œuvre de l'art, une invention de l'artiste, qu'elle est associée à un traitement paradoxal de ce qui est important et secondaire au sein du sujet traité. Déjà, dans *L'Incendie du bourg*, Raphaël avait rejeté le pape accomplissant le miracle à l'arrière-plan; mais il avait encore assuré une « commensuration » et un passage mesuré, régulièrement scandé, entre les figures immenses du premier plan et les figurines du fond. On renoncera progressivement à cet équilibre pour offusquer et obnubiler le « principal » du sujet par ses circonstances parergonales — quand bien même cette disposition peut être justifiée par une lecture morale de la juxtaposition, comme dans les compositions types d'Aertsen où la scène religieuse est réduite au rang de détail d'une œuvre qui se présente d'abord comme une somptueuse nature morte, qu'il s'agisse d'une scène de cuisine ou de marché. C'est sur ce type de « paradoxe moralisé » que se fonde Bloemaert pour ses paysages à thème biblique.

Le rejet du *vacuum* albertien suscite l'*horror vacui*, cette « horreur du vide » manifestée par une accumulation de figures qui « bourrent » l'espace pictural et structurent la composition par leur seule gestuelle. C'est le principe de la *Déposition* de Pontormo où le conflit spirituel entre la pesanteur et la grâce est figuré, en dehors de tout espace

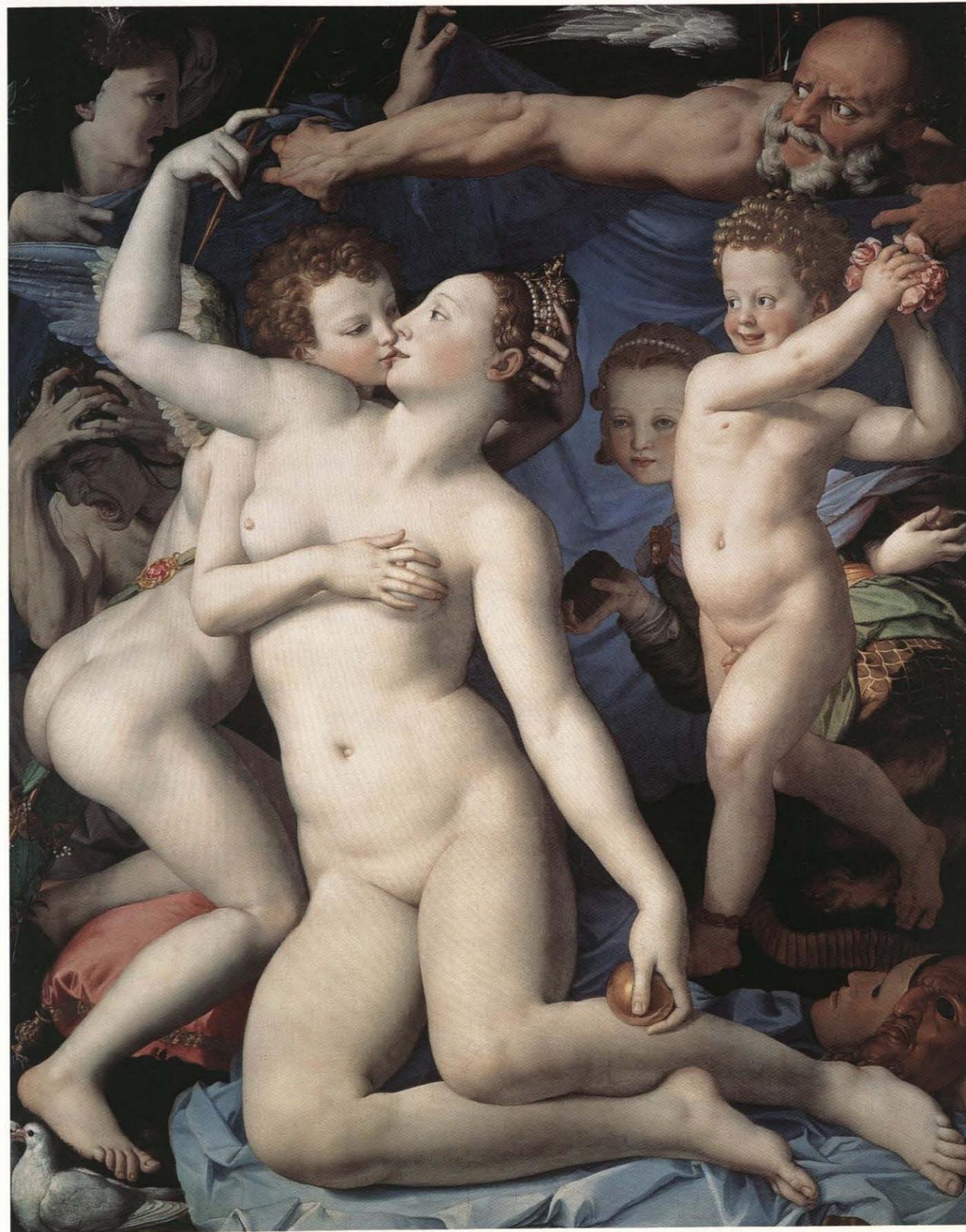


Pontormo. 269. *Joseph en Égypte*, 1517-1518. Détail. Huile sur bois, 96,5 × 109,5 cm. Londres. The National Gallery.
 Pontormo. 270. *La Visitation*, 1528-1529. Huile sur bois, 202 × 156 cm. Carmignano. San Michele.
 Parmigianino. 271. *Madone au long cou*, après 1534. Huile sur bois, 216 × 132 cm. Florence. Galleria degli Uffizi.

représenté, par la masse composée des figures, à la fois pesantes et flottantes ; mais on le retrouve aussi bien dans la *Chute des Anges rebelles* de Floris que, sur un autre mode, dans l'*Allégorie du Triomphe de Vénus* de Bronzino. Une des caractéristiques historiquement les plus intéressantes de *L'Enlèvement des Sabines* de Deruet tient à ce que, sans chercher, comme Poussin, à structurer l'agitation humaine par l'ordre de l'architecture, la composition juxtapose une accumulation inextricable de figures et un espace architectural immensément vide. Par là, l'œuvre est bien d'un maniériste tardif puisqu'elle s'inspire des décors d'Antoine Caron pour suggérer l'idée (classique) d'une architectonique de la composition sans réussir (ni vouloir ?) y reconduire l'agitation extrême des figures de la *storia*.

En abolissant ainsi la profondeur fictive où se répartissait régulièrement le drame des figures, l'approche maniériste s'en remet à la seule surface pour garantir la cohésion de la représentation : c'est le plan de la représentation qui lie les figures par les arabesques, les entrelacs, les échos et les rimes ornementales des lignes de contour. Le maniérisme peut en cela évoquer la peinture du gothique finissant. Mais cette dernière était un pur art de surface où l'arabesque décorative organisait l'aspect de corps sans volume. Au contraire, le paradoxe maniériste travaille conjointement la surface et le volume, le volume dans la surface : Michel-Ange avait montré la voie avec le *Tondo Doni* ; la leçon sera systématiquement reprise, de Salviati (*Saint André*) à Bronzino (*Saint Jean-Baptiste*) et Wtewael, dont la gestuelle au trompe-l'œil exacerbé ne donne jamais l'illusion de franchir le plan de la représentation et en renforce plutôt la transparence coercitive. Dans *La Bataille de Constantin contre Mayence*, Giulio Romano avait redoublé le paradoxe en y faisant intervenir la rivalité des arts. La fresque imite la tapisserie, art de surface par excellence, mais cette tapisserie feinte suggère une profondeur immense, ramenée cependant à la « planarité » de la surface par la géométrie rigoureuse de la composition d'ensemble (particulièrement sensible dans la ligne d'horizon) et par la reprise de configurations géométriques qui, par leur évidence visuelle, assimilent de proche en proche, sur la surface, les éléments divers de la composition.

Ce principe esthétique est condensé et comme affiché par le recours à la figure repoussoir : coincée et parfois presque écrasée contre le plan transparent de la représentation, celle-ci contribue à creuser une spatialité qui n'est plus définie par la géométrie mais par la seule juxtaposition dynamique de corps dont l'articulation dans une profondeur fictive n'est manifestée que par les différences de taille et les recouvre-



Bronzino. 272. *Saint Jean-Baptiste*, vers 1550. Huile sur bois, 120 × 92 cm. Rome. Galleria Borghèse.
Bronzino. 273. *Allégorie du triomphe de Vénus*, 1540-1545. Huile sur bois, 146 × 116 cm. Londres. The National Gallery.

ments de surfaces. (Ce principe sera à la fois accentué et joué par la figure repoussoir à mi-corps.)

Ce jeu systématique entre surface et profondeur, « planarité » et volume, peut être perçu comme une résurgence ou une réaction contre la notion d'espace continu qui est implicite dans la construction albertienne de la perspective géométrique — réaction appuyée par la conception aristotélicienne de l'espace comme limite du corps. Mais il est plus intéressant d'y reconnaître une pratique qui pousse à son terme l'appropriation par les figures de l'espace (collectif) de la *storia*, selon une tendance amorcée, en Italie même, dès les dernières décennies du xv^e siècle — par Léonard de Vinci en particulier dont *L'Adoration des Mages* est, ici, exemplaire. Alors que, pour l'humanisme civique d'Alberti, la perspective régulière posait préalablement une grille collective où venaient ensuite s'inscrire les figures de l'histoire humaine, le corps maniériste constitue le support et le relais d'un espace pictural régi par les relations, hiérarchisées mais mouvantes, des figures — autrement dit, et pour reprendre les analyses de Norbert Elias, les paradoxes spatiaux du maniérisme instaurent, en peinture, un espace équivalent à celui qu'organisent les relations de cour : un espace qui désigne implicitement le Prince comme l'*auctor* symbolique de l'histoire, son origine et sa fin.

Plus que de l'anatomie proprement dite (dont les peintres contribuent pourtant à illustrer les progrès considérables et qui demeure, pour Lomazzo par exemple, une connaissance de base nécessaire à l'artiste), c'est des mouvements apparents du corps et de leur grâce, indifférente parfois à la vraisemblance, que le maniérisme exige la maîtrise. Alberti avait déjà souligné l'importance des mouvements corporels mais le maniérisme donne à la question une tout autre portée. Si, pour Vasari, la grâce s'obtient par une « licence » qui excède la règle tout en la respectant, c'est que la beauté du corps n'est plus fondée sur la seule perfection mathématique de ses proportions mais sur son mouvement. Le corps est vu en mouvement, sa grâce en dépend, et ce mouvement change l'aspect de ses proportions. Sous des formes diverses, le thème revient à travers le siècle. Selon Borghini, cette modification des proportions ne peut pas être enseignée, on ne peut l'apprendre qu'« avec jugement d'après nature ». Michel-Ange avait déjà déclaré qu'il fallait avoir le compas dans l'œil et non dans la main — et Federico Zuccaro, dans son *Idea* (1607), rejettera la règle (mathématique) au nom à la fois du mouvement des corps et de la liberté de l'artiste. C'est pourtant Vincenzo Danti, dans son *Primo libro del Trattato delle perfette proporzioni* (1567), qui

formule en toute clarté le concept qui fait du mouvement une donnée essentielle de l'art maniériste : si, de Rosso ou Giulio Romano à Cornelis Cornelisz ou Wtewael, les peintres exaltent (et accumulent parfois comme à l'excès) la gestuelle des corps, c'est que le corps est « de son principe à sa fin, mobile [*dal suo principio al suo fine mobile*] », et que « la mesure n'[y] a pas de lieu parfait [*luogo perfetto*] ».

Cette conception dynamique du corps repose sur au moins deux données complémentaires, virtuellement conflictuelles. Le corps, d'abord, participe de cette mobilité universelle que la philosophie de la nature dégage dans le monde depuis le milieu du xv^e siècle — et qui, à terme, transformera le cosmos clos et hiérarchisé de l'aristotélisme en univers infini. Mais la mobilité essentielle du corps manifeste aussi cette énergie spirituelle qui, depuis Pic de La Mirandole, définit la dignité de l'homme, en le distinguant de la matière inerte et en en faisant la seule créature susceptible de se mouvoir à travers l'échelle des êtres. On retrouve ces deux données dans la double fonction, expressive et esthétique, que le maniérisme accorde au mouvement. De Pontormo ou Rosso à Greco, mais aussi de Michel-Ange à Bellange ou aux disciples de Spranger, les contorsions dynamiques et les paradoxes gestuels donnent figure au conflit qui oppose esprit humain et matière inerte, à la dialectique (qui est au cœur de la ferveur religieuse du siècle) entre la pesanteur et la grâce. La grâce, concept spirituel, devient la visée première du peintre maniériste : il y transpose en termes visuels une aspiration spirituelle profonde. Ce n'est pas un hasard si, comme le remarque Georg Weise, c'est au Christ et aux grandes figures divines que Véronèse réserve apparemment ses poses *di maniera* les plus typiques : les raffinements improbables du maniérisme transfigurent le réel et, d'une manière générale, ses beautés artificielles exaltent la victoire de l'art sur les résistances de la matière, et la capacité du créateur à modeler le réel — sinon comme le Créateur, du moins à son image.

La configuration « serpentine » est au cœur des formes typiques du maniérisme. On la retrouve sous la « figure amphore » — qui fait reposer sur une base très fine un corps qui, renflé au niveau des hanches, se termine de façon élancée ; on la retrouve aussi sous le contrapposto qui fait pivoter le corps autour de ses axes (hanches, épaules, cou) pour le projeter virtuellement dans l'espace. Au premier chapitre du livre I de son *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, Gian Paolo Lomazzo fait même de cette figure, « pyramidale, serpentine et multipliée par un, deux ou trois », « tout le secret de la peinture ». Or les termes qu'il emploie alors sont très significatifs : la plus

ANNO DNI
MDLXXXV

PONT-SVI
PRIMO



C-VAL AVREL CONSTANTINI
IMP-VICTORIA CVA-SVBMERSO
MAXENTIO-CRSTIANORVM
OPES-FIRMAE-SVNT

grande « grâce » que peut avoir une figure peinte est de « montrer qu'elle se meut » ; la forme la plus apte à représenter ce mouvement est donc celle de la flamme puisque, selon Aristote, le feu est « l'élément le plus actif de tous et [que] la forme de sa flamme est la plus apte au mouvement ». La forme serpentine représente la « tortuosité vivante d'un serpent en mouvement, ce qui est exactement la forme de la flamme qui ondoie », et le peintre doit la suivre non seulement dans l'ensemble de sa figure mais « dans chacune des parties ». Ce qu'inscrit ainsi la forme serpentine dans la surface de la représentation, c'est un dynamisme intérieur à la figure, chiffré dans la configuration élégante et ornementale d'un contour. Lomazzo se réfère aux sculptures et aux déclarations de Michel-Ange ; ce dernier utilise en effet souvent la valeur expressive du « *contrapposto serpentin* ». Mais, avant Michel-Ange, Léonard de Vinci avait montré la voie, en particulier dans sa *Léda*. Chez lui, la figure serpentine était cependant indissociable du sentiment d'un dynamisme universel de la nature, indissociable de la fascination pour la forme spiralée, véritable chiffre de vie, qu'il décelait dans l'eau, le végétal et l'animal. Mais, alors que, chez Léonard, la configuration serpentine est liée à l'action de la figure ou à la manifestation de la vie dans l'élément représenté, le maniérisme peut l'utiliser en dehors de toute représentation d'action qui la légitimerait (et, quand elle est liée à une action, elle est le plus souvent en excès par rapport à ce que légitimerait la « nature »). Le maniérisme n'utilise pas la figure serpentine pour sa valeur « descriptive » ou « expressive », mais parce qu'elle instaure artificiellement une « grâce vivante », au-delà de ce que la nature donne à voir.

Les formules artificielles du maniérisme ne sont donc pas seulement celles d'un art *di prattica*. À leur niveau le plus profond, elles constituent une esthétique : l'art a la capacité d'accomplir ce « triomphe de l'*eidōs* sur la matière », comme le note Erwin Panofsky, que Marsile Ficin réservait à la contemplation intérieure. Pour Federico Zuccaro, peinture et sculpture nous font voir « sur Terre de nouveaux Paradis ».

Arts et pouvoirs : les puissances de l'art

DANIEL ARASSE

Publié à Venise en 1528 au nombre de mille trente exemplaires (dont trente sur « papier royal ») *Il Cortegiano* (*Le Parfait Courtisan*) de Baldassare Castiglione fait l'objet d'une quarantaine d'éditions jusqu'en 1587 ; il est traduit en France dès 1531, en Espagne en 1534, en Angleterre en 1561, en latin, en allemand, en polonais et on rapporte même que Charles Quint l'avait à son chevet, avec la Bible, bien sûr, et *Le Prince* (de Machiavel). *Le Courtisan* a donc connu, selon Alain Pons, « ce genre de succès qui fait qu'une œuvre échappe à la littérature pour devenir un phénomène social et historique ». Or, accompagnant le triomphe européen du maniérisme, ce succès en fait un livre clé pour la compréhension de l'époque car, par son contenu et les conditions de sa rédaction, c'est un ouvrage typique de la Renaissance classique.

Diplomate au service de la cour de Mantoue, d'Urbino puis de Rome (pour laquelle il achève sa carrière comme nonce pontifical à la cour de Charles Quint), Baldassare Castiglione commence son ouvrage en 1513. C'est un dialogue entre courtisans que l'auteur situe au palais d'Urbino dans les premières années du siècle. Son objet est de « former en paroles un courtisan parfait ». Une première version est achevée vers 1518 ; Castiglione la relit, la reprend, lui ajoute un quatrième livre et, devant passer à

l'acte, publie finalement son ouvrage — un an avant sa mort, un an après le sac de Rome. Idéalement contemporain (dans son projet) de l'apogée de la Renaissance, le livre l'est effectivement (dans sa rédaction) d'une période particulièrement incertaine de l'histoire italienne, la période aussi des premières manifestations du maniérisme en Toscane et à Rome. On peut donc espérer y saisir certaines des données qui lient intimement la Renaissance maniériste et la Renaissance classique, dans leur continuité et leur articulation. On le prendra ici comme guide pour comprendre comment, tout en étant étroitement liée aux comportements de cour, tout en contribuant de toutes ses puissances à l'ostentation et à la légitimation du pouvoir princier, la pratique maniériste des arts a pu être un facteur décisif dans l'émergence d'une conscience de l'intimité et la constitution d'une notion moderne de la subjectivité. Il s'agit là en effet d'un des enjeux les plus profonds de la Renaissance maniériste.

« *Sprezzatura* » et « *bella maniera* »

Quand il paraît, l'ouvrage est original. Sans doute ses sources antiques et modernes sont nombreuses et il participe de ce mouvement général qui tend à parfaire l'« éducation civile » de l'élite sociale, à transformer la « civilisation » des mœurs dans le sens d'un plus grand raffinement. Mais *Le Courtisan* reste le premier livre de son espèce : il n'existe alors aucun ouvrage traitant spécifiquement du « métier de courtoisane » et son texte ne fournit aucun précepte de bonne conduite, il n'affirme aucune règle claire, aucune vérité dogmatique. Il procède sous la forme d'un dialogue animé dont les opinions parfois contradictoires posent une vérité à venir, un idéal à construire.

La notion centrale du livre est celle de *grazia*, la grâce, qualité privilégiée du courtisan. Dans sa double acception laïque, le terme désigne une pratique charnière dans la vie à la cour ; la grâce, ce sont les faveurs du Prince, mais c'est aussi le comportement qui permet d'obtenir ces faveurs : c'est à sa propre grâce que le courtisan doit de jouir des grâces du prince. Tout en bénéficiant d'un « je ne sais quoi » de mystère, qu'elle soit exercée ou reçue, la grâce ne constitue pas une propriété intrinsèque du courtisan ou du prince : elle n'existe que dans le regard d'autrui. Castiglione

d'ailleurs ne la définit pas : il se contente de décrire les « conditions formelles de sa manifestation »²⁰⁰. Quand il veut condenser en un terme unique l'« origine » de cette « grâce de cour », il doit inventer un mot : pour faire preuve de grâce, « il faut fuir, autant qu'il est possible, comme un écueil très acéré et dangereux, l'affectation et, pour employer peut-être un mot nouveau, faire preuve en toute chose d'une certaine *sprezzatura* qui cache l'art et qui montre que ce que l'on a fait et dit est venu sans peine et presque sans y penser » (I, 26).

Sprezzatura, ce néologisme à l'allure fragile, formé sur le verbe *sprezzare* (« déprécier », « dépriser »), aura un succès qui en fait un terme d'autant plus important à comprendre qu'il est, comme y insistent ses traducteurs, intraduisible : il est le lieu d'un « débordement du sens »¹⁵². Son champ sémantique est pourtant très cohérent et significatif. Faire preuve de *sprezzatura*, c'est donner l'impression qu'on accorde peu de prix au geste ou au discours qu'on est en train de tenir : art du détachement apparent, d'une nonchalance et d'une négligence discrètes, la *sprezzatura* est aussi une facilité, une liberté qui peuvent aller jusqu'à la hardiesse. S'il fallait choisir une alliance de termes qui permette de regrouper l'ensemble des connotations (ouvertes) qui s'attachent à ce mot, ce serait sans doute celle de « nonchalance cavalière »¹⁵² qui l'emporterait. On y entend l'origine chevaleresque de cette pratique fondée sur le mépris de ce qui est « ignoble », de « ce qui pêche par défaut, le naturel brutal et négligé, sans tenue », mais aussi de « ce qui pêche par excès, par trop de soin, de diligence, de travail, d'étude, d'artifice »²⁰⁰. À l'origine, la *sprezzatura* désigne donc un juste milieu et il n'est pas indifférent que Castiglione la rapproche du « style simple » (*subtilis oratio*), ce mode de discours que décrit Cicéron dans le *De oratore*, où « l'art cache l'art » et qui repose sur « une certaine négligence diligente » (XXIII, 76). À la cour, la *sprezzatura* est une rhétorique subtile de persuasion dont l'enjeu est la grâce du prince.

Telle que l'imagine pourtant Castiglione, la *sprezzatura* du courtisan associe persuasion rhétorique et conscience morale, esthétique et éthique. Au-delà de ses références aristocratiques, elle fixe un idéal humain que l'âge classique appellera, un siècle plus tard, l'« honnête homme », le « gentleman », le « gentilhomme ». Autrement dit, et en accord avec la période où il est conçu, *Le Courtisan* pose un idéal classique dont l'arrière-plan réside dans la conception aristotélicienne de la vertu comme *mediocritas*, « médiété » entre deux excès.

Son transfert dans le champ des pratiques artistiques n'en est apparemment que plus paradoxal puisqu'il va servir à y qualifier les artifices de la *bella maniera*. Mais ce paradoxe situe la notion au cœur de cette problématique conjointe de continuité et de rupture qui caractérise la Renaissance maniériste.

Ce transfert est préparé par Castiglione qui trouve un modèle d'aisance nonchalante dans ce geste où il semble que la main du peintre « sans être guidée par aucune étude ou par aucun art aille d'elle-même à son but » — ou dans ce chant où la voix du musicien « émet une seule note finissant avec un doux accent par un gruppetto redoublé, avec tant de facilité qu'il semble avoir fait cela par hasard » (I, 28). Au milieu du siècle, Lodovico Dolce reprend l'idée pour opposer Raphaël (dont les œuvres ont l'air d'être faites « sans y penser ») et Michel-Ange (dont on voit trop qu'il cherche à vaincre les « difficultés de l'art »), la nonchalance de Titien (qui « couvre d'un air d'improvisation un long travail ») et la négligence de Tintoret ou de Schiavone, qui travaillent sans soin, *alla prima*. (C'est aussi chez Dolce que la *maniera* est, pour la première fois, évoquée de façon exclusivement négative et, de ce point de vue, son *Dialogo della pittura* est un texte d'inspiration classique.) Mais l'intérêt de la notion de *sprezzatura* tient à son ambivalence car c'est elle aussi qui inspire le très michelangellesque (et maniériste) Vasari quand il évoque chez l'artiste « une certaine grâce de facilité », fruit d'un travail qui permet de cacher le travail, ou quand, pour définir ce qui caractérise la *bella maniera* qui dépasse la seule « vérité » atteinte par les artistes de la période précédente, il cherche par ses formules paradoxales à faire entendre ce jeu où l'art cache l'artifice à la limite de l'excès d'artifice : la *bella maniera* tient à cette « licence qui, sans être réglée, est ordonnée à la règle », à ce « jugement correct par lequel les figures, sans être mesurées, ont [...] une grâce excédant la mesure » (préface de la III^e partie).

On peut être surpris que cet idéal classique d'élégance nonchalante convienne aussi pour qualifier la pratique maniériste des arts. Deux raisons cependant expliquent cette situation. D'abord, le terme de *maniera* lui-même provient de la littérature sur les « bonnes manières » et, en particulier, de la littérature de cour française de la fin du Moyen Âge (XIII^e-XV^e siècles). Georg Weise a été un des premiers à insister sur cette filiation et à souligner comment la qualité de la « manière » correspond à une recherche de raffinement chevaleresque et courtois qui exalte « la perfection d'un comportement élégant et artificiellement stylisé ». La « manière » est ainsi une des

vertus du parfait chevalier et les adjectifs « bien affecté » ou « ammanieré » saluent le résultat obtenu par une bonne éducation de cour : ils désignent cette artificialité et cette préciosité raffinées qui constituent un trait constitutif de l'ère gothique et de l'idéal de type français. Pour la Renaissance dans son ensemble (classique, puis maniériste) et dans la ligne de cette tradition, la « manière » sera un horizon commun au style de l'artiste et au comportement du courtisan.

Par ailleurs, on l'a dit, la grâce qui se manifeste dans la *sprezzatura* des manières n'est pas une qualité intrinsèque de la personne : c'est une apparence proposée au regard des autres, tout comme la « grâce de facilité » dans l'exécution de l'œuvre est une qualité purement extérieure, qui doit éviter à ceux qui regardent « les affres endurées par le peintre dans sa création » (Vasari). La forme importe plus ici que le contenu et, dès lors, forme et contenu peuvent se dissocier. L'idéal classique de la *sprezzatura* repose sur un équilibre fragile entre simulation et dissimulation. On le constate bien avec la réduction qu'en opère, dès 1558, le *Galateo* de Giovanni Della Casa : successeur direct du *Courtisan* et promis aussi à un important succès, ce manuel de comportement se réduit à une série de recommandations ponctuelles et tactiques de savoir-faire, cette réduction étant justifiée par les premières pages où le porte-parole de l'auteur souligne toute la distance qui sépare la vraie vertu de la vertu apparente — au point de considérer que la qualité extérieure de la grâce compte davantage que des vertus plus nobles comme la grandeur d'âme ou la libéralité.

Dans sa formulation même, l'idéal de la *sprezzatura* repose en fait sur une série d'alliances de termes qui touchent à l'oxymore (art sans art, naturel sans nature, éloquence sans éloquence) et la fragilité de l'équilibre qu'elle propose en fait un des germes de la dissolution de l'idéal classique de la Renaissance — ou plutôt de sa métamorphose en maniérisme, puisque ce dernier, on l'a dit au tout début de ce livre, « prend au sérieux une définition formelle et extérieure » de l'art¹³⁵. L'aisance cavalière de l'artiste sera en effet d'autant plus brillante que les difficultés surmontées sans effort apparent auront été plus grandes : ce jeu de la *sprezzatura* aura été, avant qu'il ne renonce à toute virtuosité, un des ressorts du prestige de Michel-Ange qui, dès la première décennie du siècle, passe du classicisme de la *Pietà* de Saint-Pierre aux artifices brillants des *Ignudi* ou du *Jonas* de la chapelle Sixtine. C'est aussi, de façon très révélatrice, ce jeu entre naturel simulé et simulation artificielle qui articule, pour reprendre les termes de Vasari, la « grâce » (classique) propre à Raphaël et la *venustà* (maniériste)

propre à Parmigianino. La « manière » des deux artistes est perçue comme tellement apparentée qu'à Rome Parmigianino est très vite considéré comme un Raphaël ressuscité mais, de l'un à l'autre, la métamorphose de la *grazia* en *venustà* est d'importance. Si la grâce élégante de Raphaël cache l'art, ce n'est pas le cas de la *venustà* : cette dernière est une grâce qui se manifeste comme telle et se donne à apprécier pour elle-même. À la différence de la *grazia* qui visait à faire oublier la pratique de son élaboration (on sait à quel point Raphaël travaillait dur), la *venustà* se réclame de son propre artifice — au point qu'on pourrait l'appeler une *grazia di maniera*, une grâce qui donne à voir sa « belle manière », l'arbitraire de sa propre aisance. De l'une à l'autre donc, la réarticulation qui caractérise « l'art de l'art » est inséparable d'une continuité qui tient à la commune intellectualité de l'attitude artistique, de cette recherche en vue d'atteindre cette limite où la beauté régulière atteint son comble, l'« extrême de sa fin » (Vasari), *grazia* classique et/ou *venustà* maniériste.

Artistes princiers

La structure narrative du *Courtisan* jette une lumière inattendue sur un point qui rapproche aussi, au cours du XVI^e siècle, la situation des artistes et celle des hommes de cour : l'« autonomisation » relative de leur catégorie sociale, mieux, de leur « personnalité sociale ».

Le duc d'Urbino, Guidobaldo da Montefeltro, est en effet absent des soirées où la conversation « forme en paroles » le parfait courtisan. La fiction du dialogue respecte la réalité historique : gravement malade, Guidobaldo ne pouvait pas participer pleinement à la vie de sa cour. Mais il y a plus dans cette absence car, tout en assistant à ces soirées, la duchesse, Elisabetta Gonzague, a fixé d'entrée de jeu la règle de ne pas « gouverner » le débat et d'en laisser la charge à une « lieutenant », sa dame de compagnie favorite. Ce double et remarquable retrait de l'autorité princière rappelle le jugement de Jacob Burckhardt : le « mobile secret » du courtisan idéal ne serait pas « le service du Prince, mais sa propre perfection ». Comme le prince de Machiavel, « seul devant les responsabilités du pouvoir et de l'action », le courtisan de Castiglione serait « seul, lui aussi, enfermé dans la recherche narcissique de sa propre perfection »²⁰⁰.

En fait, la réalité est un peu différente. Comme le souligne Alain Pons, la structure et le contenu du livre de Castiglione marquent de la part du courtisan une affirmation relative d'autonomie dans sa relation au prince. Affirmation relative car, ne l'oublions pas, les soirées d'Urbino sont conçues comme un jeu de société, comme une fiction inconcevable hors du lieu où elle se déroule : le palais du prince. Dans son existence, sa définition et sa profession même, le courtisan dépend, comme l'artiste, des grâces du prince. Mais ce sont précisément les modalités et les limites de cette autonomie nouvelle qui rapprochent la situation de l'artiste et celle du courtisan maniéristes.

Outre les mérites du prince, en effet, la gloire d'une cour se mesure par la quantité et la qualité de ses courtisans, c'est-à-dire de ces chevaliers susceptibles d'être, « en dehors de la principale profession de chevalerie [...] aussi excellents en diverses choses » (I, 12). En ce sens, les courtisans sont le miroir du prince. Mais ils ne sont plus liés à leur prince selon le lien féodal qui attachait le chevalier à son seigneur : la conscience morale du courtisan pose les limites de sa sujétion. S'il doit « aimer et quasi adorer le Prince » (II, 18), il doit le quitter s'il se révèle « vicieux et méchant » (II, 22) car, « dans les choses déshonnêtes, [...] nous ne sommes obligés d'obéir à personne » (II, 23). Cette exigence de dignité et de liberté morales exprime bien la confiance de la Renaissance à son apogée en une harmonie possible entre le pouvoir et la morale, l'art et la nature. Dans son optimisme, Castiglione va jusqu'à penser que le courtisan devrait être aussi l'« instituteur » du prince : la fin ultime de la « profession de courtisanerie » est de « détourner [le Prince] de toute intention et [de] le conduire sur le chemin de la vertu » (IV, 5) ; il faut en quelque sorte suivre le modèle d'Aristote et de Platon qui n'auraient pas « dédaigné le nom de parfait Courtisan, parce que l'on voit clairement qu'ils ont fait œuvre de courtisan [...] l'un avec Alexandre le Grand, l'autre avec les rois de Sicile » (IV, 47).

Or, ce dont *Le Courtisan* propose la fiction optimiste, les artistes vont le mettre en œuvre dans leur propre domaine : tout en faisant, plus visiblement que les autres courtisans, la gloire de la cour à laquelle ils sont attachés, ils jouissent d'une certaine autonomie dans leurs relations avec le pouvoir et, surtout, ils contribuent de façon décisive à modeler la figure du prince. C'est dans le domaine artistique que la convergence d'intérêts entre le prince et la « profession de courtisanerie » aboutit aux résultats les plus remarquables, les plus visibles.

On le constate au succès du double thème du prince artiste et de l'artiste princier. Non seulement il arrive que, sur le modèle du *deus artifex*, le prince soit considéré comme le créateur (*artifex*) dont la matière (*materia*) est l'état (Giovanni Botero, *Ragione di Stato*, Venise, 1589), mais l'idée est répandue qu'il entre dans les vertus du prince de pratiquer un art. Il est difficile de faire ici la part de la tradition panégyrique antique, inaugurée par Pline et relayée entre autres par Alberti. Mais il est certain qu'en accord avec un conseil de Castiglione (I, 49), l'éducation artistique, en particulier du dessin, se diffuse dans de nombreuses cours, et que la figure du prince dilettante est d'actualité. À la fin du siècle, le *Kunstsinniger Kaiser*, l'« Empereur à l'esprit tourné vers les arts », Rodolphe II, poussera à l'extrême ce qui était presque une tradition chez les souverains d'Europe centrale : l'archiduc Ferdinand de Tyrol aurait travaillé avec ses orfèvres, ses tourneurs sur bois et ses souffleurs de verre ; le duc Auguste de Saxe et l'archiduc Léopold de Habsbourg travaillaient le métal, l'archiduc Charles de Habsbourg la menuiserie, le roi de Pologne Sigismond l'orfèvrerie, Maximilien I^{er} et Rodolphe II la joaillerie. Tous les princes ne font pas de ces pratiques artistiques leur passe-temps favori ; certains, même, ne goûtent guère les arts (Andrea Doria de Gênes par exemple, le cardinal Farnèse et le pape Paul III, si l'on en croit Michel-Ange) ; mais ils pratiquent tous le mécénat, perçu comme une « émanation de la vertu princière de libéralité », cette dépense forgeant, en particulier dans le temps et l'espace de la fête, l'image d'un « prince pacificateur »²⁴⁸.

Si le prince est donc supposé avoir une « nature artiste » que seules les contraintes du pouvoir l'obligent à refouler, l'artiste acquiert en retour une nature princière. Face aux figures de l'excentrique et du mélancolique (qui jouent aussi, on le verra, un rôle essentiel dans le prestige des artistes), le modèle admiré, celui qu'on propose à l'imitation, est celui de l'artiste qui, à la manière de Raphaël, vit en prince. L'époque se distingue d'ailleurs par la quantité d'artistes anoblis : une soixantaine, contre treize seulement au xv^e siècle. À lui seul, entre 1579 et 1602, Rodolphe II anoblit douze artistes — deux recevant une noblesse héréditaire. Outre le prestige social et les avantages matériels liés à l'anoblissement, ce dernier suppose que l'artiste ne travaille pas par métier, pour de l'argent mais pour son plaisir, confirmant ainsi la fiction vasarienne selon laquelle « aucun artiste n'est tenu de travailler ; il travaille pour qui et quand il veut ». L'artiste princier est une figure prestigieuse de la cour, un de ses membres à part entière et des plus brillants — tel Rosso dont, selon Vasari, plus encore que les œuvres,

François I^{er} appréciait « la présence, la façon de parler et la *maniera* ». Réelles ou fictives, des anecdotes sont soigneusement transmises pour souligner la gloire de l'artiste de cour : la mort de Léonard dans les bras de François I^{er}, Charles Quint se baissant pour ramasser le pinceau de Titien ou encore l'insistance que mettent le pape Paul III puis le duc Cosme de Médicis à faire asseoir Michel-Ange à côté d'eux. Ce dernier événement est si considérable que, lors des funérailles du maître, un tableau du jeune Jacopo Zucchi commémore l'entretien familial de l'artiste et du pontife.

Le souci qu'a Vasari de mettre en valeur l'artiste de cour explique l'abondance italienne de ces anecdotes. Mais ce prestige était européen. En 1586, quand Federico Zuccaro arrive à la cour de Philippe II d'Espagne, il rapporte avec fierté qu'on lui a préparé « un merveilleux appartement avec de belles chambres ainsi que deux pièces, une grande et une petite pour travailler, où Sa Majesté vient assez souvent [le] trouver pour son plaisir, [le] voir peindre et [lui] témoigner mille faveurs ». Ces visites de Philippe II à Zuccaro ne sont pas l'exception ; sur le modèle d'Alexandre le Grand et d'Apelle, les princes ont pris l'habitude de visiter les ateliers de leurs artistes et prennent parfois soin de le faire savoir par la diffusion de gravures. Pour plus de commodité, il arrive même que le prince fasse installer l'atelier dans l'enceinte du palais, comme Charles Quint pour Leone Leoni à Bruxelles ou François I^{er} pour Cellini — sans parler de Rodolphe II qui serait allé jusqu'à faire travailler Bartholomaeus Spranger dans les appartements royaux.

La qualité privée des rapports entre le prince et certains de ses artistes est attestée par le fait que ces derniers obtiennent parfois le titre remarquable de « valet de chambre », accédant ainsi à la sphère domestique du prince. Les Habsbourg forgent même (en Espagne d'abord) le titre de « peintre de chambre », dont Rodolphe II honore Spranger en 1581 et Hans von Aachen en 1592. Travaillant à l'extérieur, les architectes de cour n'accèdent pas à la « famille » du prince mais ils peuvent recevoir le titre (plus élevé encore quoique de nature différente) de « conseiller » du prince ou du roi. En France par exemple, le titre est donné à Philibert de l'Orme en 1548 et 1550, en 1586 à Baptiste Androuet Du Cerceau et, en 1562, à Primatice qui était aussi, selon Vasari, « valet de chambre ».

Avec les humanistes de cour, les artistes accompagnent le prince en voyage — tel Jan Cornelisz Vermeyen qui accompagne Charles Quint à Tunis, Anthonis Moor qui suit Philippe II en Angleterre, ou Diego de Arroyo qui le suit en Italie, en Allemagne et

aux Pays-Bas. Par-delà le goût éventuellement réel du prince, par-delà le plaisir qu'il peut prendre à se délasser avec ses artistes favoris, ces pratiques confirment surtout que, dans l'Europe maniériste, les arts et les artistes sont désormais essentiels à la gloire des princes et de leurs cours.

Ce statut se marque dans le prestige des collections princières et dans l'importance que prend leur visite par l'hôte de passage — tradition qui remonte au xv^e siècle et à la visite du *studiolo* princier. Il se marque surtout dans la pratique consistant à faire don d'œuvres d'art comme cadeau diplomatique. L'usage n'est pas nouveau, c'est son développement qui l'est, et surtout l'exigence artistique de plus en plus grande qui se manifeste à l'occasion de tels présents. On peut les offrir spontanément ou à contrecœur — quand on doit céder à une demande portant sur une œuvre particulièrement chère. À lire de près Vasari, on constate que, pour une bonne part, les commandes passées aux artistes le sont à de telles fins diplomatiques que, lorsqu'une demande est insupportable, on offre en substitution, plus ou moins secrètement, une copie. On n'hésite pas même, parfois, à offrir un véritable faux — tel le célèbre portrait de Léon X par Raphaël dont Ottaviano de Médicis fait secrètement réaliser une réplique par Andrea del Sarto pour l'offrir au duc de Mantoue, et « honorer » ainsi la promesse de donner l'original qu'avait faite, depuis Rome, le pape Clément VII. Comme le courtisan, l'artiste princier participe de la gloire du prince ; mais il y apporte une contribution plus efficace et plus visible. En instituant la bonne image du souverain, il atteint dans son domaine (celui, décisif, de la représentation) la fin que Castiglione assignait au parfait courtisan : être, comme nous l'avons vu, l'instituteur de son prince. La fonction majeure de l'artiste princier est d'être l'« instituteur imaginaire » du prince, son instituteur en image, l'instituteur de son image — et cette fonction s'exerce sous deux formes qui constituent un aspect essentiel de son activité à la cour : la réalisation du portrait du souverain et l'organisation des grandes fêtes de cour.

L'attention qu'y portent les souverains eux-mêmes atteste l'importance, politique et diplomatique, du portrait princier. En 1545 par exemple, en réponse à une lettre où, à propos du portrait posthume de l'impératrice, Titien demande à Charles Quint de lui « désigner les fautes et imperfections et de [lui] renvoyer le portrait afin qu'[il] puisse l'améliorer », l'empereur dit sa satisfaction mais ajoute qu'« il n'y a qu'une seule chose qui nous semble devoir être reprise, c'est le nez » — et qu'on y remédiera lors d'un prochain séjour en Italie. La cour des Valois semble accorder moins d'importance à

l'observation directe du modèle par le peintre : le portrait de François I^{er} par Titien a été réalisé à partir d'un dessin fait en France, et on avait constitué une collection de portraits au crayon, plus vite faits, dont les peintres étaient censés s'inspirer. Les annotations que François I^{er} a apportées de sa main sur un certain nombre d'entre eux signalent pourtant l'intérêt qu'il attachait à la « bonne forme » de l'image royale. Ce souci est attesté aussi par le fait que le bon portraitiste est demandé d'une cour à l'autre — et par le succès du récit de Pline selon lequel Alexandre le Grand n'admettait d'être peint que par Apelle, sculpté par Lysippe. De tous les genres de peinture, c'est d'ailleurs celui du portrait qui reçoit le premier une dénomination spécifique, « conterfetter » ou « pourtraicteur », titre suffisant à indiquer qu'on reconnaissait, dans cette tâche, le besoin d'un spécialiste doué d'une compétence particulière.

Celle-ci consiste à être capable de faire percevoir, à travers la ressemblance physique, les qualités morales du modèle. Il en va de même pour tout portrait. Mais la tâche est particulièrement délicate quand il s'agit du souverain car ces qualités sont celles du pouvoir, de sa légitimité native, de l'aura de mystère donc et de puissance qui entoure la nature du prince. C'est là que se marque par excellence la qualité du peintre de cour — et on admire par exemple Hans von Aachen pour la « ruse » avec laquelle, « moins sincère que Heintz dans son temps, [...] il sait pousser le portrait de Sa Majesté [Rodolphe II] *con bel garbo* dans tel sens ou dans tel autre ». La question de la « sincérité » du portrait de cour ne pouvait se poser que dans les portraits réalisés en vue d'un éventuel mariage et envoyés pour faire connaître, avant accord, les traits des futurs époux. Jouant ainsi un rôle parfois décisif dans la politique matrimoniale et les systèmes d'alliances dynastiques, ce type de portrait mettait le « conterfetter » dans une situation particulièrement délicate car ses talents pour l'*ornamento* (catégorie obligée, avec la ressemblance, du portrait princier) pouvaient se retourner contre lui : un certain nombre d'anecdotes montrent que les princes craignent alors d'être victimes de cette même conception princière du portrait qu'ils encouragent par ailleurs, certains peintres se trouvant soupçonnés, tel Holbein, ou même accusés de s'être laissé corrompre et d'avoir trop (ou trop peu) ennobli la physionomie du modèle.

Ce travail complexe sur le portrait princier entraîne un enrichissement considérable de la typologie du genre — avec en particulier l'apparition du portrait en pied (sur le modèle des « Hommes illustres » de l'Antiquité, modernisés au xv^e siècle) et du portrait équestre, réservé dans l'Antiquité au seul Empereur. Ces modes de présenta-



Joseph Heintz l'Ancien. 275. *Portrait de Rodolphe II*, 1594. Huile sur cuivre, 16,2 × 12,7 cm. Vienne. Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie.



Parmigianino. 276. *Portrait d'homme* (le condottiere Malatesta Baglione ?), 1535-1537.
Huile sur bois, 117 × 98 cm. Vienne. Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie.

Moretto da Brescia. 277. *Portrait d'un jeune homme* (le comte Sciarra Martinengo Cesaresco ?), vers 1530 ou 1540.
Huile sur toile, 113,7 × 94 cm. Londres. The National Gallery.



Lucas Cranach le Vieux.
 278. *Portrait du duc Henry le Pieux*,
 1514. Huile sur bois,
 transférée sur toile, 184 × 82,5 cm.
 Dresde. Staatliche Kunstsammlungen,
 Gemäldegalerie Alte Meister.

Nicolas Belin.
 279. *François 1^{er} en déité composite*,
 1545. Estampe sur parchemin collé sur
 chêne, 27,2 × 18,9 cm.
 Paris. Bibliothèque nationale de France,
 Cabinet des estampes.

Anthonis Moor.
 280. *Portrait d'Alexandre Farnèse*, 1557.
 Huile sur toile, 153 × 95 cm.
 Parme. Galleria nazionale.



tion ne constituent pas seulement un renouvellement formel de la représentation impériale, royale ou princière ; ils connotent intrinsèquement l'image et l'idée qu'elle propose du souverain. Peu d'œuvres sont à ce propos aussi significatives que le *Portrait de François I^{er} en déité composite* réalisé par Nicolas Belin vers 1545. L'œuvre est bien sûr allégorique, mais la ressemblance physiologique très affirmée du visage assure la « réalité » du portrait. Les qualités de Mars, Minerve, Diane, Mercure et Amour sont dès lors plus que de simples attributs : les divinités ont modelé le corps même du roi, elles ont « informé » son image et, comme l'explique le texte illustrant le portrait, l'image institue ces qualités divines comme autant de vertus naturelles du « grand Roy qui surpasse Nature ». Loin d'être ambigu, le caractère bisexué qui en résulte fait partie du panégyrique car il fait de François I^{er} ainsi portraituré une figure de la créature originelle, dont la nature était double avant qu'elle ne fût divisée en mâle et femelle. Ayant pour elle une autorité ancienne et prestigieuse (Philon, Origène), cette conception est reprise par les néoplatoniciens de la Renaissance, en particulier français : en 1536, le protégé de Marguerite de Navarre, Antoine Héroët, publie *L'Androgyné de Platon*. Dans son extravagance hermaphrodite, le portrait du roi révèle une conception composite du surnaturel²⁵⁴. Au fond, le principe est analogue à celui du *Portrait de Rodolphe II en Vertumne* peint par Arcimboldo vers 1591 : d'allure presque caricaturale aujourd'hui, l'œuvre constitue en fait un point culminant de la glorification impériale. Comme le montre le poème que lui consacre le contemporain Gregorio Comanini et en accord avec un thème courant du panégyrique princier, cette figure de Rodolphe II en dieu des saisons suggère la paix et l'harmonie du bon gouvernement impérial et annonce « le printemps éternel du nouvel âge d'or » que ce règne laisse augurer selon Dacosta Kaufman. La *vis comica* qui se dégage malgré tout de la figure constitue comme le contrepoint maniériste de l'idéologie qui entoure d'une aura magique la représentation du « Roi qui surpasse Nature », et qui trouvera sa pleine expression dans la conception classique du portrait royal.

Giuseppe Arcimboldo. 281. *Portrait de Rodolphe II en Vertumne*, 1590-1591.
Huile sur bois, 68 x 56 cm. Bålsta. Skoklosters Slott.

Les fêtes de cour et l'artiste universel

La fonction des artistes princiers ne s'épuise évidemment pas dans l'exaltation du seul souverain. Avec les poètes et les humanistes, ils sont les ordonnateurs des fêtes de cour, ces autoreprésentations fastueuses que les princes et leurs cours dressent d'eux-mêmes.

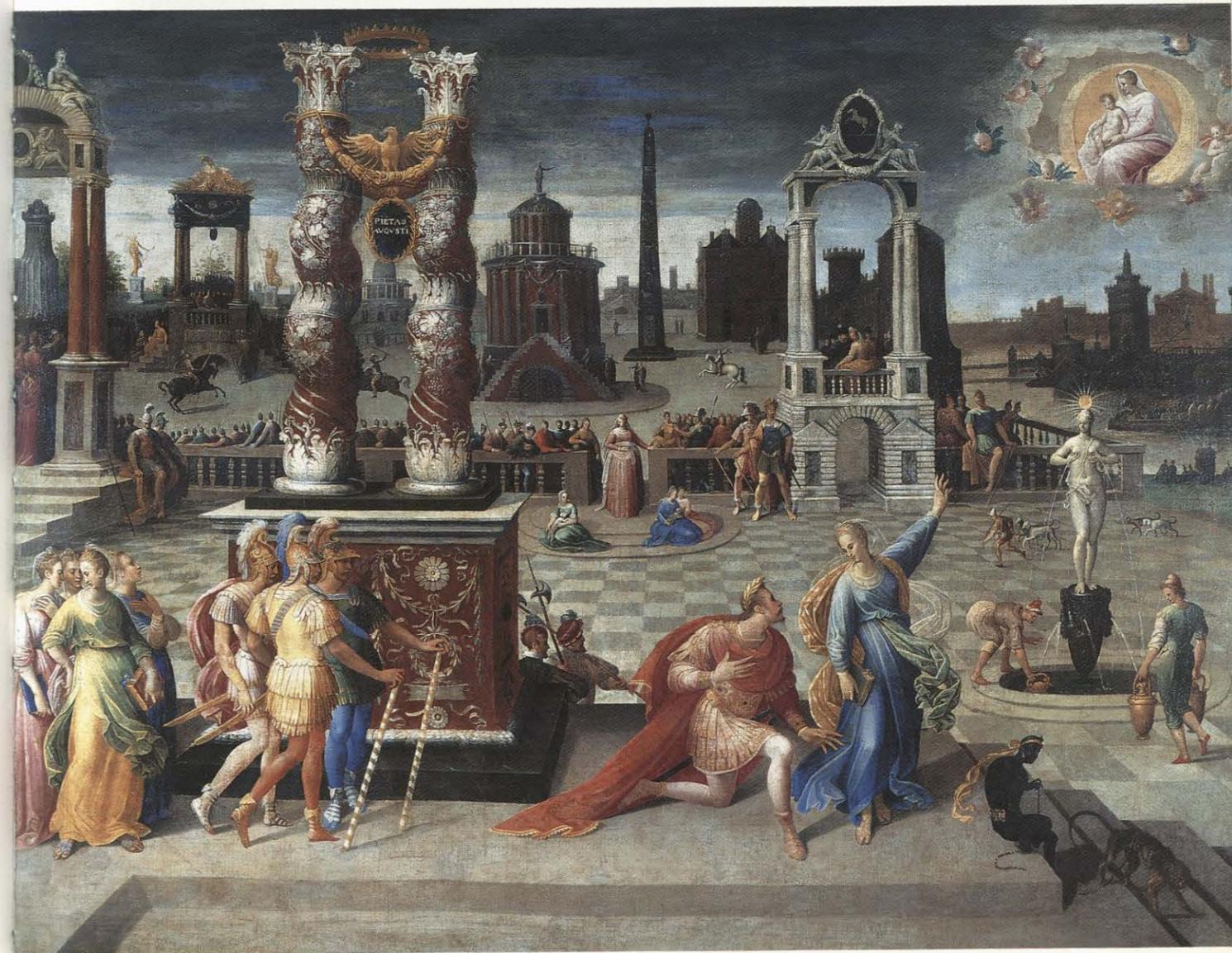
Loin d'être une nouveauté au XVI^e siècle, celles-ci reposent sur trois types de festivités bien établies dès la fin du XV^e siècle : entrées triomphales, tournois et « divertissements ». Ce qui est neuf, c'est l'intégration de ces trois formes dans un ensemble coordonné, où se mêlent les traditions chevaleresques (dont le renouveau est très fort au XVI^e siècle), la culture humaniste des programmes allégoriques (qui établissent, à force de références érudites, le « corpus mythologique » des dynasties) et le recours systématique aux formes maniéristes (le caractère éphémère de ces manifestations encourageant leur prolifération exubérante). Les fêtes jouent un rôle d'autant plus important dans le prestige des artistes et la diffusion européenne du maniérisme qu'elles sont assez rapidement accompagnées de textes commémoratifs, qui se multiplient à partir du milieu du siècle et sont presque systématiquement illustrés dans ses dix dernières années.

Ce souci de commémoration indique bien la fonction politique de ces fêtes : s'appropriant un art traditionnel, les États modernes en gestation en font un rituel de domination capable de démontrer, par des images fastueuses et persuasives, la légitimité de leur pouvoir. Avec le cortège, le tournoi et le théâtre, la fête maniériste investit l'ensemble de l'espace de la cité : la rue est métamorphosée par l'entrée, la place par le tournoi, la cour intérieure ou la salle du palais par les représentations théâtrales. En transfigurant ces espaces concrets par la fiction des décors, des costumes et des jeux, en exaltant ainsi la ville réelle à travers les dispositifs féeriques de la culture, les fêtes manifestent le goût maniériste pour « tout ce qui mêle avec une complication méthodique l'imaginaire au réel »⁵³ — et leur esprit se retrouve souvent dans les œuvres durables de la peinture et de l'architecture qui semblent garder la mémoire de ces moments grandioses mais éphémères. Ainsi, la singularité du maniérisme d'Antoine Caron est inséparable du fait qu'il a mis en scène de nombreuses fêtes de la cour de France : les « magnificences » de 1564 à Fontainebleau, l'entrée de Charles IX

en 1571, en 1573 l'entrée d'Henri III et la réception des ambassadeurs polonais, en 1581 les noces du duc de Joyeuse. En associant par exemple, dans son *Auguste et la Sibylle de Tibur*, des silhouettes d'édifices parisiens, des estrades et des arcs de triomphe inconsistants, Caron vise à recréer « la vérité de la mascarade, la beauté fictive du spectacle »⁵³.

Les œuvres d'Antoine Caron mettent cependant aussi en lumière une autre donnée constitutive de la fête maniériste : l'exaltation fastueuse de la puissance du pouvoir est indissociable des crises qu'affronte effectivement ce même pouvoir. Rien ne le montre mieux que le succès du thème des « Massacres » en France dans les années 1560. Inspiré des *Guerres des Romains* d'Appien, dont la traduction connaît au moins cinq éditions entre 1544 et 1561, le thème des massacres du Triumvirat connaît une faveur évidemment liée aux événements contemporains, sans les refléter pour autant. C'est le 1^{er} mai 1562, à Vassy, qu'a lieu le premier massacre de huguenots, un an à peine après que le connétable de Montmorency, Jacques d'Albon de Saint-André et le duc de Guise se sont unis pour former le « triumvirat ». Or, à cette date, le « Massacre » était un thème déjà apprécié en peinture : dès 1561, le prince de Condé, converti au calvinisme, acquiert un « massacre » tandis que, la même année, la cour admire « trois grands tableaux très bien peints représentant des massacres ». Le traitement qu'en donne Antoine Caron en 1566 est particulièrement révélateur : faisant preuve d'une remarquable connaissance des sculptures et des architectures (antiques et modernes) de Rome, Caron donne à ces scènes terribles, selon Sylvie Béguin, « une sorte de gaieté disposant comme des parterres de fleurs ou des bouquets les têtes coupées parmi lesquelles des personnages semblent esquisser des figures de ballet, sous le regard glacé des statues ».

Si les jeux de la fête transfigurent le monde réel, ils ont aussi pour fonction (presque magique) d'exorciser, par leur fiction, une réalité périlleuse. Leur fragilité intrinsèque sera tragiquement démontrée en France quand, en 1572, le massacre de la Saint-Barthélemy interrompt les « magnificences » organisées par Catherine de Médicis pour célébrer le mariage d'Henri de Navarre et de Marguerite de Valois. La tuerie fanatique donne une conclusion épouvantablement réelle à la « course de bague » qui avait été organisée le jeudi 21 août dans la cour du Louvre et à laquelle avaient participé Charles IX, son frère et le duc de Guise, travestis en amazones, ainsi qu'Henri de





Navarre et sa suite, déguisés en Turcs. Le principe et l'efficacité même de ces « magnificences » ne pouvaient cependant pas être mis en doute par la catastrophe du massacre : un an plus tard, à l'occasion de l'élection d'Anjou (le futur Henri III) au trône de Pologne, et après que l'édit de Boulogne eut rétabli la liberté de culte en France, des « magnificences » exceptionnelles sont organisées en l'honneur des ambassadeurs polonais. De façon très politique, le sommet semble en avoir été, dans le jardin des Tuileries, le « Ballet des provinces de France », conçu par Catherine de Médicis elle-même et auquel participait Marguerite de Valois, « le plus beau ballet qui fut jamais au monde » selon Brantôme.

La fonction politique des fêtes de cour est confirmée par le fait qu'à travers leurs formes proches sinon similaires puisqu'elles s'échangent aussi de cour à cour, on observe, selon les cours, une inclination particulière pour tel ou tel type de festivité. Plus que les traditions locales (rapidement intégrées à la langue commune du maniérisme), ce sont les enjeux politiques de ces fêtes, différents selon les princes et les dynasties, qui rendent le mieux compte de ces « spécialités ». Le phénomène s'observe avec une clarté particulière pour les trois cours des Habsbourg d'Espagne, des Valois et des Médicis. Celles-ci ne résument pas, à elles seules, les inventions festives du maniérisme. Bien avant les Médicis à Florence en 1565, les Este à Ferrare, par exemple, ont un théâtre fixe dès 1528, et les fastueux tournois célébrés pour l'anniversaire de l'*Accession Day* d'Élisabeth I^{re} constituent une « spécialité » de la cour d'Angleterre : le renouveau des rituels chevaleresques y est fondé sur le culte de la Reine Vierge et a pour fonction, comme la procession publique de la reine et de ses chevaliers le jour de la Saint-Georges, d'occulter, le temps de la fête, les divisions du royaume. Les cours espagnole, florentine et française n'en sont pas moins exemplaires car la théâtralisation systématique du pouvoir dans la fête y suscite le développement de formules originales qui, tout en étant spécifiquement adaptées aux politiques dynastiques locales, sont destinées à acquérir une dimension historique européenne.

Tout en reprenant certaines formes florentines, les « magnificences » sont une invention de Catherine de Médicis et font partie intégrante de sa conduite politique. Organisées en 1563 pour célébrer la paix revenue après la première guerre de Religion, celles de Chenonceaux constituent comme une répétition générale pour celles qui rassemblent la cour à Fontainebleau l'année suivante, avant le départ du « Grand Voyage de France » au cours duquel chaque ville importante du royaume devait



283. « Magnificences » de Fontainebleau, fête sur l'eau avec l'assaut de l'île et les portraits de Henri III et Louise de Lorraine. Tapisserie des Valois, XVI^e siècle, tissée à Bruxelles d'après un dessin de Quesnel. En dépôt au Palais Pitti à Florence. Federico Zuccaro (atelier ?). 284. *Elisabeth I^{re} d'Angleterre*, vers 1580. Huile sur toile, 124 × 92 cm. Sienne. Pinacoteca nazionale.

accueillir par une entrée triomphale le jeune roi Charles IX (1564-1565). Mais ces entrées mirent surtout en évidence l'épuisement d'un royaume dévasté par la guerre civile. (L'entrée de Lyon en juin 1564 est ainsi décrite comme « ni somptueuse en habits, ni ingénieuse en apparat de Théâtre et de Perspectives ».) Un an plus tard donc, en juin 1565, Catherine monte les quatre fêtes des « magnificences » de Bayonne : organisées pour célébrer une entente hispano-française inexistante, correspondant en fait à un véritable désastre politique, ces fêtes doivent imposer, par leur faste ostentatoire, l'idée de la richesse économique et culturelle de la monarchie. Mis à part dès lors les entrées de Charles IX et d'Élisabeth d'Autriche à Paris en 1571, les plus grandes fêtes des Valois, celles qui caractérisent la « politique festive » de la cour de France, seront des « magnificences » : organisées sur plusieurs journées, ces fêtes combinent deux types de spectacles, d'inspiration chevaleresque (tournois, courses, combats, assauts de forteresses) et de type musical. Progressivement, l'aspect martial s'affine, la structure processionnelle initiale se codifie davantage et les « magnificences » constituent finalement une forme hybride, mêlant chars allégoriques, combats nautiques, banquets et chœurs. Lors des « magnificences » de 1581 pour le mariage du duc de Joyeuse, le rôle de l'Académie de poésie et de musique, fondée en 1570 par Jean Antoine de Baïf, et l'intérêt personnel de Catherine de Médicis pour la chorégraphie aboutissent au succès du « Ballet comique de la Reyne ». Le « ballet de cour », forme typiquement française du divertissement royal, trouve son origine dans les « magnificences » très politiques des Valois.

À Florence, les formes adoptées par les fêtes médicéennes répondent à des enjeux politiques radicalement différents de ceux de Catherine de Médicis devenue reine de France. La Toscane n'a été transformée en duché qu'en 1536, confié aux Médicis par la force et la grâce de Charles Quint. Si la richesse banquière de la famille reste intacte (et d'une utilité politique considérable), les fêtes doivent d'abord illustrer la légitimité du pouvoir Médicis, en faisant oublier son origine marchande.

On le constate aux transformations que connaissent les fêtes florentines avec la consolidation progressive du pouvoir médicéen. Cette évolution est scandée, entre autres, par les trois entrées réalisées à l'occasion des mariages princiers. Non seulement leur ampleur s'accroît considérablement, mais leur structure et leur message politique changent en profondeur. En 1539, pour le mariage du duc Cosme et d'Éléonore de Tolède, on ne monte que deux *apparati* publics et le système de l'imagerie dynastique,



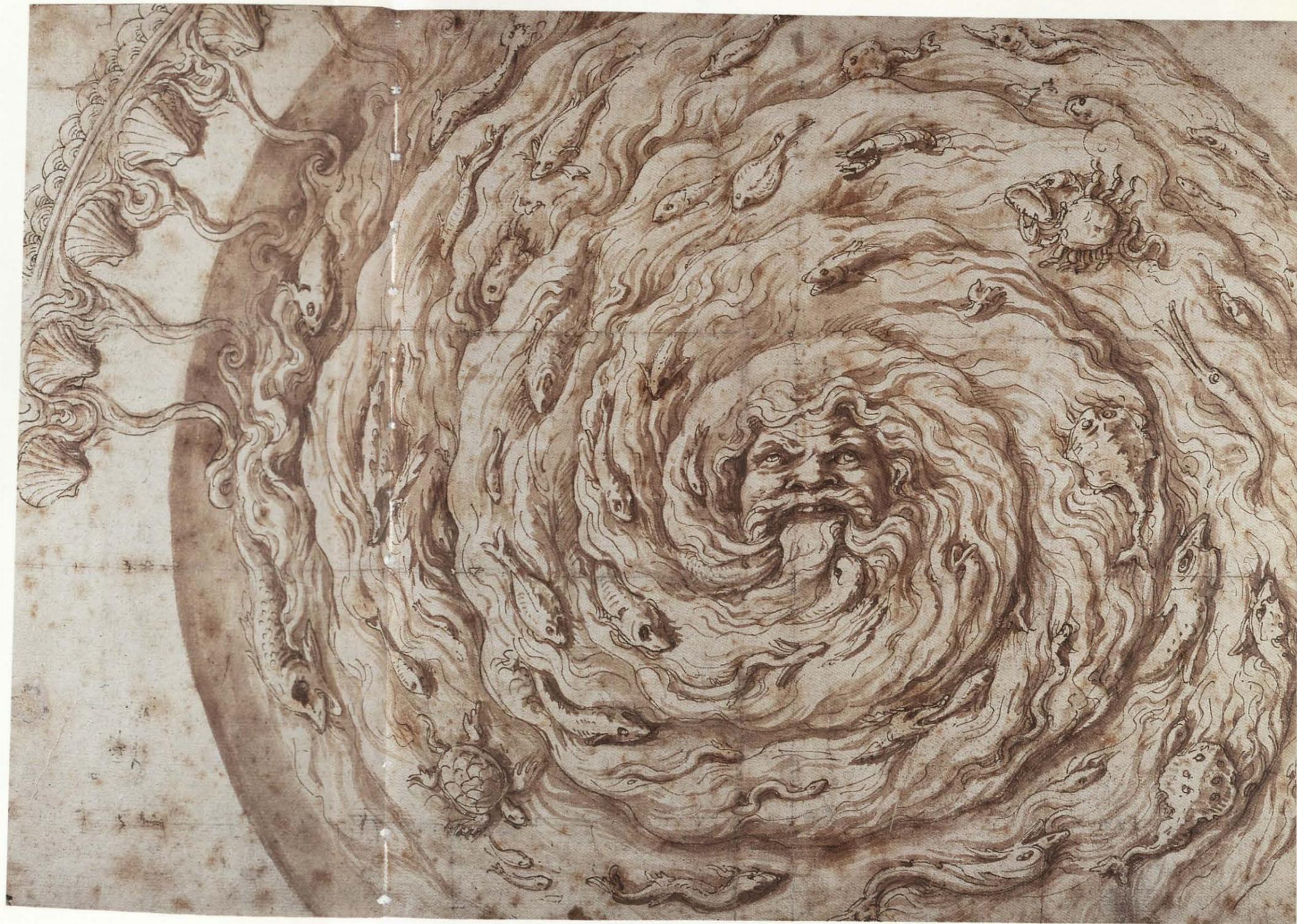
Antoine Caron. 285. *Les massacres du Triumvirat*, 1566. Détail. Huile sur bois, 116 x 195 cm. Paris. Musée du Louvre, département des peintures.

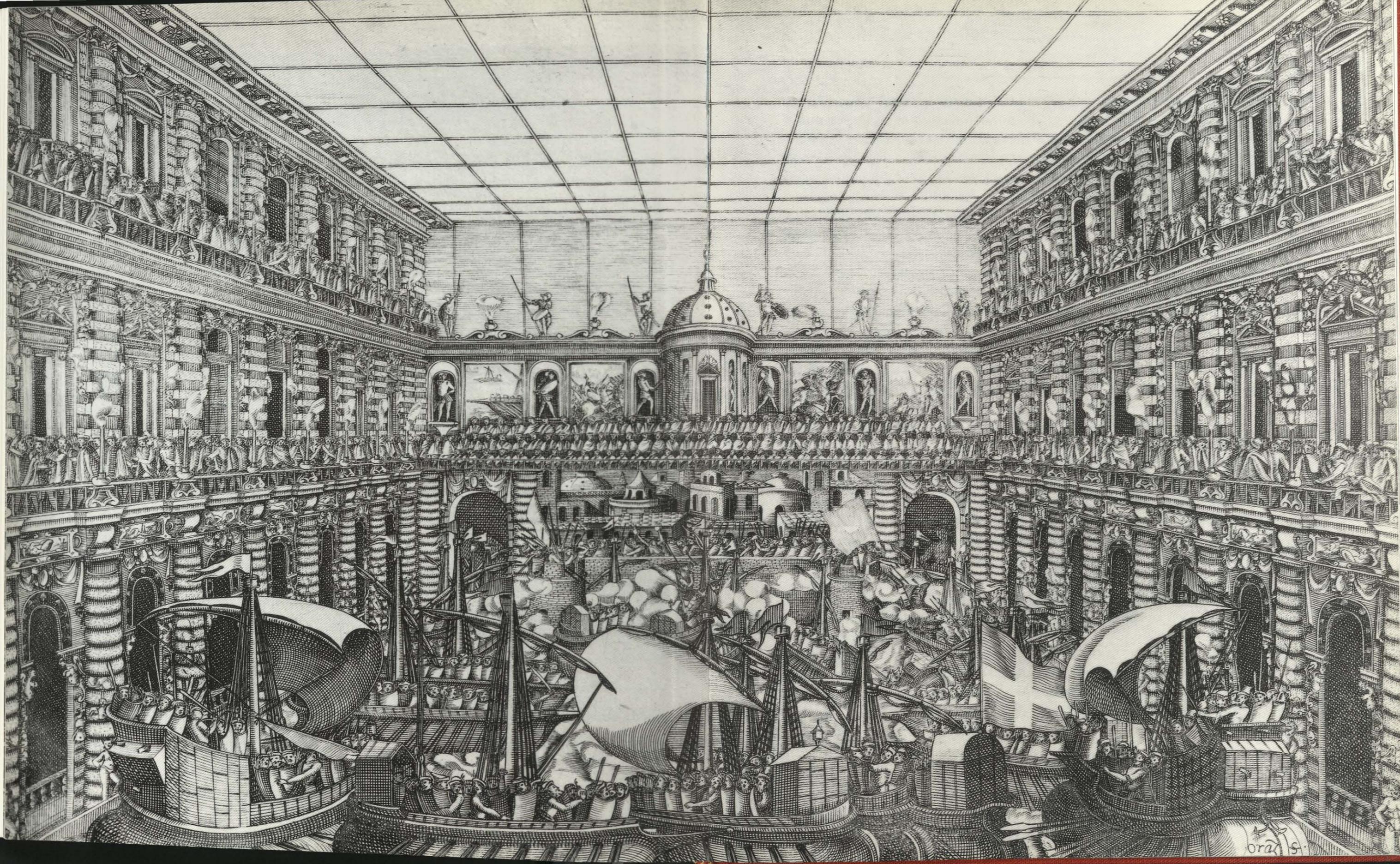


Antoine Caron. 286. « Magnificences » de Bayonne, fête sur l'eau, 24 juin 1565.
 Craie noire, plume, encre brune et noire, aquarelle, rehaussée de blanc, 34,8 x 49,2 cm.
 New York. The Pierpont Morgan Library.

Giulio Romano. 287. Bassin avec tourbillon, 1542. Plume et encre brune,
 aquarellé, 29 x 43,7 cm. Chatsworth. Devonshire Collection.

Orazio Scarabelli. 288, p. 442-443. Naumachie, 1589. Fête donnée lors du mariage
 de Ferdinand III de Médicis avec Christine de Lorraine, à Florence en 1589.
 Gravure 27 x 40 cm. New York. The Metropolitan Museum of Art.





« encore fragmentaire et balbutiant »¹⁷⁷, n'est développé que dans l'espace privé du palais. En 1565, le duc Cosme a considérablement renforcé son pouvoir territorial et, pour le mariage de son fils François avec Jeanne d'Autriche, il fait organiser une cérémonie somptueuse, sous la direction de Borghini et de Vasari. Le parcours de la cité est marqué cette fois par sept *apparati* qui affirment publiquement l'existence d'une nouvelle dynastie et laissent entendre que son destin est associé à celui des Habsbourg. En 1589, pour le mariage du nouveau grand-duc Ferdinand avec la petite fille de Catherine de Médicis, Christine de Lorraine, le principe et le luxe de l'entrée demeurent équivalents mais l'esprit a changé. Ce qui était une succession de lieux juxtaposés est devenu un parcours continu, organique et dynamique¹⁷⁷ : remontant le cours du temps dynastique, le dispositif conduit à l'apothéose de Cosme I^{er}, fondateur du royaume antique de la Toscane, fondateur de l'époque en cours : son règne réalise en Toscane la *plenitudo temporum*. Par ailleurs, à la différence de ce qui se passait en 1565 pour les Habsbourg, l'association avec les Valois n'est plus seulement suggérée ; elle est explicitement mise en scène autour de la figure de Catherine de Médicis, grand-mère de Christine de Lorraine : les Médicis de Florence sont désormais les égaux des « plus grands princes du monde ».

Ce sont cependant les *intermezzi* qui constituent l'apport spécifique des Médicis à l'art des fêtes. Continuant une tradition de la fin du xv^e siècle florentin, ces intermèdes musicaux mythologiques intercalés entre les actes des représentations de cour se développent de façon remarquable de 1539 à 1589 — en particulier sous l'impulsion de Giovanni de' Bardi et Bernardo Buontalenti, qui, avant ceux de 1589, avaient déjà conçu ceux de 1586 pour le mariage de Virginia de Médicis et Cesare d'Este. L'importance que ces spectacles ont eue dans l'histoire du théâtre (et la préhistoire de l'opéra) ne doit pas occulter leur portée politique. En prenant comme thème la puissance cosmique et terrestre de la musique, les *intermezzi* de *La Pellegrina* n'exaltent pas seulement l'harmonie d'un mariage dynastique ; en 1589, ils appellent à la conciliation religieuse en Europe. Prenant la suite des « magnificences » de Catherine de Médicis, Ferdinand confirme ainsi le choix qu'il opère entre les cours d'Europe. Ce n'est pas un hasard si les gravures réalisées par Agostino Carrache, Epifanio D'Alfiano et Orazio Scarabelli pour commémorer l'événement ne sont publiées qu'en 1592, quand, avant de marier Marie de Médicis avec le roi de France Henri IV, Ferdinand aide financièrement ce dernier dans sa lutte contre les forces alliées de l'Espagne et de la Ligue.

Pour être efficacement entendus, ces messages faisaient appel à tous les prestiges de l'art moderne et, en particulier, à cette alliance entre science et art, entre technologie et merveilleux ou féérique qui caractérise le maniérisme de Buontalenti. Continuant la tradition toscane de l'architecte-ingénieur, il est le maître d'œuvre des spectacles de 1589. Outre ses innovations remarquables dans la conception scénique — arc de proscenium, châssis latéraux et toile de fond deviendront la « norme européenne pour trois siècles »²²⁸ —, son intervention est décisive dans le succès de la joute et de la naumachie, données le même jour dans le cortile du palais Pitti. Le principe du « tournoi à thème » était bien connu dans le Nord, en Italie même et à la cour des Valois — qui pratiquait couramment aussi les combats nautiques. Mais les chars mécaniques sophistiqués de Buontalenti atteignaient des effets visuels incomparables à ceux des Valois et, surtout, à la différence des combats navals français (sur rivière ou plan d'eau), la naumachie du 11 mai 1589 exigeait une exceptionnelle virtuosité technique pour inonder rapidement le cortile d'un palais et permettre à dix-huit galères chrétiennes d'y prendre d'assaut une citadelle turque.

À Florence, incontestablement, l'art du pouvoir consistait aussi à pratiquer le pouvoir comme un art, l'art comme un pouvoir. Il en allait de même, mais tout autrement, pour les Habsbourg. Des souverains du xvi^e siècle, Charles Quint est celui qui se déplace le plus : dix voyages aux Pays-Bas, neuf en Allemagne, sept en Italie, six en Espagne, quatre en France, deux en Angleterre et deux en Afrique. Souverain héréditaire de territoires d'une étendue et d'une richesse exceptionnelles, Charles Quint est élu empereur en 1519. Tout en renforçant la dimension supranationale de son pouvoir, cette élection réactive le mythe de l'*imperium* et de la monarchie universelle, et encourage les artistes à exploiter les thèmes de l'imagerie de l'Empire antique. On le constate dès l'entrée triomphale à Bologne (5 novembre 1529) où, le 24 février 1530, moins de trois ans après le sac de Rome, Charles Quint est couronné empereur par Clément VII. On le constate surtout lors du voyage triomphal à travers l'Italie qui suit la victoire de Tunis en 1535 et au cours duquel on célèbre cinq entrées en six mois : Messine le 21 octobre 1535, Naples le 25 novembre, Rome le 5 avril 1536, Sienne et Florence les 24 et 28 avril. L'arc triomphal en bois conçu par Antonio da Sangallo devant le palais de Saint-Marc à Rome a été célèbre et a sans doute « marqué une date » dans l'histoire des architectures temporaires de la Renaissance⁵² : d'ordre corinthien, comportant quatre colonnes d'argent avec des chapiteaux d'or, huit *storie*

dipinte à la hauteur des frises, il était surmonté d'une figure géante de Rome encadrée par les statues d'Albert, Maximilien, Frédéric et Rodolphe, les angles étant ornés de prisonniers et de trophées.

La présence itinérante et spectaculaire de la majesté impériale exerce sur les milieux artistiques italiens un effet dont on ne saurait négliger l'importance. Se déplaçant de cité en cité, Charles Quint suscite, à travers les diverses villes qui l'accueillent, une succession de cérémonies obéissant à des schémas et à des programmes similaires (repris d'ailleurs à la tradition italienne des « Triomphes », de Pétrarque au *Songe de Poliphile* en passant par Mantegna). Ses voyages encouragent ainsi à la fois une unité de conception et une continuité de formes qui sont fondamentales dans la constitution du maniérisme comme style. Au sein des dispositifs réglés de l'entrée triomphale, l'invention ne peut tenir en effet qu'aux variations apportées aux thèmes obligés du panégyrique et au jeu de formes reconnues (arcs, colonnes, statues, peintures commémoratives, etc.).

On a souvent souligné avec raison la relation entre ces décors éphémères et les formes fixes du décor maniériste. Cette parenté s'explique d'autant mieux que les mêmes artistes sont à l'origine des deux expressions et que, dès les années 1520, les décorations permanentes de l'architecture jouaient avec l'apparence d'éphémère propre aux décors festifs, que ce soit à l'intérieur du bâtiment, avec les tapisseries feintes de Giulio Romano à la salle de Constantin au Vatican, ou à l'extérieur avec la façade du palais Pamphili peinte par Perino del Vaga. Les entrées jouent cependant un rôle à plus long terme car elles préfigurent une transformation décisive dans les conceptions architecturales de la fin de la Renaissance. Le décor installé pour l'entrée triomphale met en scène, on l'a vu, une ville imaginaire et transfigurée. Mais, il faut le souligner, ce décor temporaire intervient sur la ville réelle, il exploite ses articulations urbaines et ses monuments principaux et cette pratique n'est pas sans conséquence, à court et à long terme, sur l'urbanisme même de la cité. On le voit bien à Rome quand Paul III fait abattre des quartiers entiers pour dégager des points de vue et, selon Jean Jacquot, associer ainsi, de façon très caractéristique, « les édifices de la Rome antique au triomphe chrétien ». Une nouvelle conception de la planification urbaine s'esquisse de la sorte lors des entrées triomphales. La « cité idéale » que miment les *apparati* est celle du prince : perspectives, réelles ou provisoires, arcs et décorations éphémères, tout est conçu en fonction de sa personne. Il doit pouvoir évoluer dans l'espace urbain comme

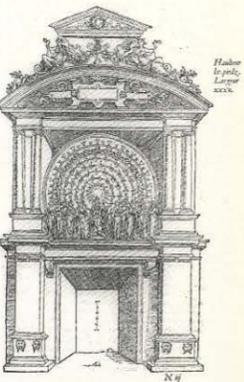


à l'intérieur de son palais ou de son théâtre de cour, au centre d'une perspective monoculaire dont il [est] le point focal ²²⁸.

Par ailleurs, le décor des entrées triomphales n'est pas seulement éphémère par nature ; il doit être rapidement exécuté — au point parfois, comme à Sienne ou Florence, que toutes les œuvres prévues ne peuvent être réalisées. Dans ces occasions exceptionnelles, les artistes sont requis d'être virtuoses, dans la conception comme dans la réalisation. Ces conditions concrètes ne sont pas non plus sans conséquences sur la pratique des artistes et la conception de l'art.

Les entrées exigent la coopération d'une quantité considérable d'artistes et d'artisans, en nombre souvent plus important que n'en comporte la ville qui accueille l'empereur. L'entrée de Philippe II à Anvers est exemplaire : alors que la ville ne comptait que quatre cent vingt et un charpentiers, trente-sept peintres, seize sculpteurs et trois cents ouvriers, il fallut réunir huit cent quatre-vingt-quinze charpentiers, deux cent trente-quatre peintres et quatre cent quatre-vingt-dix-huit ouvriers — à lui seul, l'arc triomphal offert par les Génois occupa deux cent quatre-vingts ouvriers pendant dix-sept jours ²²⁸. Tout en encourageant la circulation des artistes, autre facteur de diffusion et d'unification des formes maniéristes, cette contrainte amplifie le principe de la division du travail déjà pratiquée par l'atelier de Raphaël dans la seconde décennie. Comme l'indique la lettre par laquelle Cosme de Médicis prépare l'entrée de Charles Quint à Florence prévue quelques mois plus tard, et demande qu'on désigne quatre artistes « qui feraient faire à travers toute la cité des ornements magnifiques et grandioses pour recevoir l'empereur à Florence avec la magnificence convenable », il faut des maîtres d'œuvre pour coordonner ces énormes chantiers. En général, la direction du chantier est confiée aux artistes locaux les plus importants, mais l'exécution est largement déléguée soit à des compatriotes, soit à des étrangers qui séjournent en Italie avant de revenir dans leur pays d'origine. (On note en particulier la présence de Heemskerck à Rome où il s'illustre pour sa virtuosité dans la peinture de batailles.) Outre l'apprentissage d'une langue commune, cette pratique de l'atelier provisoire aux activités coordonnées assure aux maîtres d'œuvre un prestige considérable, celui de l'« homme universel ».

Dans son besoin d'ostentation et d'amplification rhétorique, le décor temporaire fait en effet appel à tous les arts et le maître d'œuvre doit faire montre d'une double capacité : capacité d'organisation et de coordination (avec des acteurs, artisans et



artistes, aux susceptibilités souvent chatouilleuses), capacité aussi d'invention car, tout au long du parcours, les décors doivent développer l'articulation d'un *conchetto* unique, rhétoriquement amplifié par les références à la religion, à la mythologie et à l'histoire, mais aussi à la poésie, l'astrologie, etc. Outre son savoir-faire professionnel, l'artiste révèle ainsi, au service du pouvoir, sa maîtrise de l'ensemble du savoir et de la culture du temps. C'est ce qui justifie l'éloge que l'Arétin adresse à Vasari après avoir lu la description des décors montés à Florence pour Charles Quint : « Vous êtes historien, poète, philosophe et peintre. » La personnalité du maître d'œuvre choisi pour l'entrée d'Anvers en 1549 est également significative : Pieter Coecke van Aelst, peintre, architecte, sculpteur et décorateur. Après avoir vraisemblablement accompagné Charles Quint à Tunis en tant que *pictor imperatoris* et voyagé avec lui à travers l'Italie, après avoir donc assisté sans doute aux entrées italiennes, il devient un relais essentiel dans la diffusion du maniérisme dans les Pays-Bas en traduisant en flamand, en allemand et en français Vitruve et Serlio et en publiant *Die Inventie der Colummen* d'inspiration vitruvienne. Il n'est pas indifférent dans ce contexte qu'on ait pu (Hymans, Van Puyvelde) lui attribuer une œuvre comme *Les Sept Joies de la Vierge* (Tournai, cathédrale) : traditionnellement donnée à Lanceloot Blondeel et aujourd'hui à Pierre Pourbus (Huvenne, Philippot), l'œuvre porte la marque « serlienne » de Pieter Coecke et, en tout état de cause, elle montre bien comment l'art éphémère des « entrées » a pu informer la disposition d'une œuvre durable : la conception générale de l'arc triomphal et la répartition des scènes en différents de ses lieux évoquent incontestablement la pratique des « tableaux vivants » qui accompagnaient les entrées royales de la fin du Moyen Âge et se maintiennent à Anvers en 1549.

Comme le relève Martin Warnke, Vasari n'emploie le terme d'« universel » qu'en relation avec l'artiste de cour et pour sa capacité à maîtriser toutes les formes d'art. Les termes de son éloge de Primatice sont très révélateurs : il fut « dans ses meilleures années, pour tout ce qui appartient à nos arts, très excellent et universel car il s'est employé, au service de ses seigneurs, non seulement aux édifices, aux peintures et aux stucs, mais aussi à de nombreux décors de fêtes et mascarades et fit preuve d'inventions splendides et merveilleuses ». Cette conception de l'universalité peut sembler réductrice par rapport à l'idée que l'on se fait de l'*uomo universale* de la Renaissance. Pourtant, aucune rupture, là non plus, entre Renaissance classique et Renaissance maniériste : si, selon Paolo Giovio, Léonard de Vinci fut « très cher à tous les princes de son époque »,

c'est qu'« il était un merveilleux arbitre et inventeur de toutes sortes d'amusement et loisirs distingués, surtout de spectacles ». Et on sait qu'à Milan et en France il fut en effet un grand organisateur de fêtes, mascarades et célébrations diverses, où son génie technique trouvait matière à développer les inventions les plus arbitraires.

Académies et théorie de l'art

Le maniérisme et sa pratique princière renouvellent les relations traditionnelles entre l'art et le pouvoir. On y voit, selon Franco Borsi, se dégager une véritable « convergence d'intérêts » entre princes et artistes : les premiers ont besoin des démonstrations de l'art pour manifester efficacement leur magnificence, les seconds ont besoin du pouvoir politique pour confirmer institutionnellement le statut social nouveau de leur profession. Cette convergence pourtant n'est pas sans réserves, qui fixent à la fois les limites de l'autonomie des artistes au registre social et les conditions de son approfondissement au registre théorique.

On le constate dans la toute première histoire de l'Académie florentine du dessin. Cette dernière n'est pas la seule à voir le jour dans le troisième tiers du siècle et le sculpteur florentin Baccio Bandinelli avait bien plus tôt, à Rome, transféré le terme d'académie du monde des humanistes et des dilettantes à l'atelier de l'artiste. Le cas de l'Académie florentine reste cependant le plus significatif car on y voit s'y nouer, au sein d'un projet commun, les conflits virtuels d'intérêts entre la politique d'État et les aspirations d'une catégorie professionnelle. Pour les artistes, il s'agissait de constituer une association les mettant à l'abri de toute concurrence tout en faisant institutionnellement reconnaître la noblesse intellectuelle de leur activité ; pour le prince, il s'agissait tout à la fois de se garantir, par le contrôle d'un organisme unique, une influence globale sur la production artistique et de constituer un réservoir de créateurs disponibles pour exalter l'iconographie et la symbolique dynastiques. La réduction radicale que connaissent les ambitions initiales des artistes entre 1563 et 1571 montre bien que, de ces deux aspirations, c'est celle du pouvoir politique qui l'emporte.

Telle que l'esquissent en effet, en janvier 1563, les quarante-sept articles posant les règlements de l'*Accademia e Compagnia* des architectes, sculpteurs et peintres de Florence, l'institution se fixait un triple but : protéger les intérêts de la profession, assu-

rer un enseignement aux jeunes artistes et orienter les activités de tous les artistes de la cité. Le fait par ailleurs de différencier le corps de la « compagnie » et l'« académie » proprement dite (dont les membres sont moins nombreux) hiérarchisait clairement la structure interne de l'institution — placée en outre sous l'autorité de Cosme I^{er} (« père bienveillant des hommes du dessin », « amateur et protecteur de ces arts ») et contrôlée par son « lieutenant ». Ces premiers statuts comportaient aussi des dispositions « utopiques »²¹³ : on prévoyait par exemple que toute intervention architecturale ou urbanistique dans la ville devrait avoir l'aval des architectes de l'Académie. C'eût été évidemment porter atteinte à un domaine réservé du prince en exerçant une responsabilité d'ordre politique. Dès juillet 1563, de nouveaux statuts délimitent donc strictement les pouvoirs de l'Académie : dans leurs quatorze chapitres, l'activité pédagogique n'est pas institutionnalisée, on ne parle plus d'intervention dans la politique urbaine et on exclut même les architectes « purs » de la corporation. (Ceux-ci étant en fait assez peu nombreux, la mesure vise les praticiens dépourvus de théorie, en particulier les ingénieurs militaires.)

Sous cette forme, l'Académie florentine connaît une période de grand prestige. Dès 1564, organisées sous la direction de deux peintres (Bronzino et Vasari) et de deux sculpteurs (Ammannati et Cellini), les funérailles grandioses de Michel-Ange, père spirituel de l'institution, ont un écho considérable ; en 1566, la notoriété de l'Académie est confirmée par la demande d'adhésion (acceptée) d'artistes vénitiens aussi prestigieux que, entre autres, Titien, Palladio et Tintoret ; en 1567, le roi d'Espagne Philippe II demande même à l'Académie ses conseils pour la construction de l'Escorial. Apparemment, ce prestige est consacré en 1571, quand l'Académie est élevée au rang de magistrature, sous le nom d'*Arte e Università*. Mais l'honneur est illusoire. En en faisant un « Art » à part entière, soumis seulement à la *mercanzia*, le prince libère ses membres de leur sujétion traditionnelle aux « Arts » médiévaux. Cette mesure ne fait qu'enregistrer une situation existante et, en donnant officiellement à l'Académie le rang d'une magistrature mineure, elle réduit ses ambitions au niveau de celles d'une corporation professionnelle — comme l'a relevé Nikolaus Pevsner, le terme d'*Università* désignait une corporation, l'Université étant dénommée *Sapienza*. De fait, les nouveaux statuts subordonnent nettement les activités didactiques et théoriques à la protection des intérêts professionnels. Cette orientation est confirmée en 1585 quand, malgré les efforts de Federico Zuccaro et Bartolomeo Ammannati, de

nouveaux statuts n'évoquent plus aucune activité d'ordre didactique, théorique ou culturel.

En une vingtaine d'années, l'ambitieux projet intellectuel de Vasari avait donc échoué. Il est frappant de constater qu'il en va de même à Rome : après deux projets avortés (en 1577 et 1588 à l'initiative de Grégoire XIII puis Sixte V), Federico Zuccaro fonde, avec l'appui du cardinal Federico Borromeo, l'Académie de Saint-Luc. Ses statuts donnent une large place aux activités pédagogiques et théoriques : une heure par jour doit être, par exemple, consacrée à la réflexion sur des thèmes comme le *paragone* entre la peinture et la sculpture, la définition du *disegno*, les mouvements du corps humain, la composition ou le *decorum*. En 1596 cependant, de nouveaux statuts doivent insister sur le but éducatif de l'Académie ; il est vrai que, dès 1595, l'Académie était, de l'aveu d'un de ses membres, « presque abandonnée, au point qu'on n'y faisait pratiquement rien ».

Malgré leur échec relatif, ces débuts académiques sont significatifs : ils manifestent le lien organique entre la naissance d'un État absolutiste, celle de l'institution académique et l'apogée du maniérisme comme style officiel¹⁹⁴.

L'échec intellectuel des académies constitue, de façon également très significative, comme le revers socio-institutionnel de l'extraordinaire avancée théorique qui, selon Erwin Panofsky¹⁸⁶, fait de l'époque maniériste la première à élaborer une véritable théorie de l'art. La formule peut sembler excessive. D'Alberti à Léonard entre autres, le Quattrocento avait élaboré une théorie de l'art qui, comme le souligne aussi Panofsky, constituait déjà une mutation considérable : pour la première fois depuis l'Antiquité, l'artiste était invité à se placer face à un modèle pour en reproduire l'aspect visible et les artistes pouvaient même l'emporter sur la nature en donnant à contempler une beauté que cette même nature ne réalisait jamais qu'incomplètement. Si on y ajoute la réflexion engagée par Alberti sur la peinture d'histoire comme « grande œuvre du peintre » et sur les principes de l'architecture comme de la sculpture, force est de reconnaître que le Quattrocento avait articulé une théorie complète des arts. Mais, comme y insiste Panofsky, cette théorie n'était pas « spéculative ». Son but était de faire admettre les arts au rang des *artes liberales*, de fournir des règles scientifiquement fondées pour garantir la « vérité » de la représentation. Le maniérisme introduit une réorientation radicale dans la théorie artistique en ne la rapportant plus à la vérité scientifique de la représentation. Federico Zuccaro peut ainsi écrire que « l'art de

peindre [...] n'emprunte pas ses principes aux sciences mathématiques et il n'a aucun besoin de s'adresser à elles pour apprendre les règles ou les procédés indispensables à sa pratique [...]. Les pensées de l'artiste ne doivent pas être simplement claires, mais elles doivent encore être libres ».

La pensée maniériste de l'art tourne autour de la notion de l'« Idée » intérieure que le peintre imite plus que le modèle réel et la question qui émerge progressivement est celle de savoir comment l'esprit peut former en lui-même ce type de représentation. La théorie artistique du XVI^e siècle pose donc la question radicalement nouvelle de la possibilité de la représentation artistique en général et de la représentation du beau en particulier. Opérant une synthèse neuve entre l'aristotélisme scolastique (pour le processus de la création) et le néoplatonisme ficinien (pour l'invention de la beauté), les théoriciens maniéristes posent que l'art réalise une Idée intérieure, l'œuvre manifestant ce qui s'est nécessairement d'abord formé dans l'esprit de l'artiste. Esquissée dans la fameuse lettre où Raphaël expliquait à Castiglione que, pour peindre une belle femme et en l'absence de modèles parfaits, il se servait d'une « certaine idée » qu'il avait en l'esprit, cette notion aboutit, en particulier chez Federico Zuccaro qui l'illustre dans son *Apothéose du dessin*, à une véritable divinisation du *disegno*, assimilé à l'*Idea* et conçu comme une « étincelle de la divinité en l'homme », un *segno di Dio* dans la créature qui a été faite à l'image de la divinité.

En affirmant son autonomie par rapport à l'imitation de la nature — autonomie relative car cette imitation demeure une exigence constante —, le maniérisme exalte un ordre supérieur de l'art. Dans l'art, à l'image de Dieu, l'homme crée « un nouveau monde intelligible » ou, comme le dit aussi Zuccaro, « de nouveaux paradis ». Cette approche est sensible dans la façon dont, à propos d'Arcimboldo, Gregorio Comanini réélabore, dans *Il Figino*, la double notion platonicienne d'imitation, « eicastique » et « fantastique ». Alors que chez Platon l'imitation eicastique reproduit les objets tels qu'ils sont, et l'imitation fantastique l'apparence de ces objets, pour Comanini, la première imite ce qui existe, la seconde « feint » ce qui n'existe pas. Sans doute l'imitation fantastique est-elle, en ce sens, le propre du poète, le peintre préférant l'imitation eicastique de ce qui se voit. Mais, comme le dégage l'éloge d'Arcimboldo, la peinture peut donner à une invention fantastique un effet de réalité dont l'efficacité repose sur le savoir-faire de l'imitation eicastique. La peinture met devant les yeux, « eicastiquement » réalisé, ce que la nature ne saurait montrer.



Les « formes typiques » de la « belle manière » affirment quant à elles la supériorité humaine de l'art sur la matière et ses imperfections ; elles manifestent le principe d'une beauté à laquelle aucun objet naturel ne saurait correspondre et qu'aucune synthèse des « beautés éparses » ne saurait atteindre. Ce n'est pas un hasard si, on l'a déjà remarqué, Véronèse adopte les configurations de la manière pour ses figures religieuses (mythologiques ou chrétiennes), alors qu'il fait preuve d'un remarquable classicisme dans ses thèmes laïcs : il réserve aux figures divines la transfiguration du réel qu'opère la forme *di maniera*. Cette conscience de la puissance de l'art à transfigurer le réel par l'Idée s'observe aussi dans les changements de « modes » (au sens musical) qu'on peut observer chez un même peintre ou au sein d'une même œuvre. On a vu comment Von Aachen, maniériste dans ses allégories, ses tableaux mythologiques et historiques, pouvait être « réaliste » dans le traitement des scènes exclusivement humaines, à l'origine de ce qu'on appellera la « peinture de genre ». En juxtaposant les deux modes pour opposer le Christ et ses bourreaux, Passarotti montre dans son *Ecce Homo* (cf. *ill.* p. 332) que cette pratique n'est pas une spécialité pragoise : dans la tradition des « têtes grotesques » de Léonard, le « réalisme maniériste » est une façon de transfigurer (monstrueusement) le réel dans l'art — pour créer non pas une caricature de la réalité, mais une « laideur idéale », plus spirituellement laide que toute possible laideur réelle.

Or, et on est ici au plus près d'un ressort essentiel du maniérisme, tout en exaltant l'artifice, la pratique maniériste développe une conscience approfondie de la dimension subjective de l'œuvre. La notion maniériste d'« Idée » intériorise en effet les conceptions du Quattrocento pour lesquelles l'« idée » était produite par l'observation du réel dans l'esprit de l'artiste. Le fondement métaphysique de cette spiritualisation est évidemment la cosmologie chrétienne : ayant créé l'homme à son image, Dieu lui a ouvert la possibilité de créer, dans l'art, à l'image de Dieu. Mais les artistes ne sont pas nécessairement métaphysiciens ou philosophes, et cette conception de la création se manifeste surtout chez eux sous la forme d'un tourment intérieur.

Michel-Ange, dans ses poèmes, en donne l'expression la plus approfondie. Son expérience reste cependant exceptionnelle — ne serait-ce que parce qu'il reconnaît, dans le travail physique de la matière, une part essentielle du processus créatif et qu'il n'emploie jamais le terme d'*idea*, auquel il préfère celui de *concetto*. La conception proprement maniériste du tourment artistique réarticule plutôt les formules de Léonard

de Vinci quand il opposait la *fatica di corpo* et la *fatica di mente*, et réservait cette dernière au peintre en y reconnaissant une supériorité de la peinture *cosa mentale* sur la sculpture. Chez Léonard pourtant, la « fatigue » restait « mentale ». L'intériorisation maniériste se caractérise davantage par le caractère psychique du tourment créateur. La réponse que Bronzino, peintre distant par excellence, adresse à Benedetto Varchi en 1546 est particulièrement éclairante. Devant une fois encore comparer la peinture et la sculpture, Bronzino reprend en la radicalisant la pensée de Léonard, mais il transforme la *fatica di mente* en *fatica d'animo* ; ce glissement suffit à attester que le tourment de l'artiste a pris une dimension psychique subjective, et non plus seulement mentale ou intellectuelle. Vasari, on le sait, n'apprécie guère les artistes trop « mentaux » pour être capables de répondre facilement aux demandes princières ; mais, s'il apprécie la grâce faite de facilité, c'est qu'elle évite à ceux qui regardent de ressentir les « affres » du créateur. Peintre courtisan par excellence, maître d'œuvre des grands chantiers médicéens, promoteur de l'Académie florentine, Vasari partage avec ses contemporains la conscience nouvelle de la dimension subjective inhérente à la création artistique.

Conscience de l'art, conscience de soi

L'évocation de Bronzino et de Vasari, peintres officiels de la cour Médicis, invite à faire retour sur la société de cour. Son existence théâtrale, ses comportements artificiellement naturels et son étiquette ont fait plus que constituer le cadre social de la théorie maniériste : ils ont ouvert l'espace où s'est constituée, au-delà du seul domaine artistique, une conscience intérieure renouvelée de la subjectivité.

La *sprezzatura* est, on l'a dit, un art de la dissimulation. Mais, il faut le souligner maintenant, cette esthétisation dissimulatrice de soi sous le regard des autres légitime l'existence d'une sphère intérieure latente, tenue secrète et inaliénable : le for intérieur. On se rappelle que Castiglione en fait un droit (et même un devoir) du courtisan quand son prince est « vicieux ». Le modèle historique de cette intériorité secrète n'en a pas moins été, une fois de plus, le personnage du Prince, par suite du mystère qui caractérisait les *arcana principis*.

Or, dans les palais, il existait, dès le XIV^e siècle, une pièce où le maître des lieux pouvait se retirer : c'est le « studiolo », l'« estude », le « cabinet », qui va devenir peu à peu le lieu où s'approfondit l'intimité et s'éprouve une liberté intérieure et spirituelle, aliénée par les contraintes des comportements publics²²⁹. Pétrarque a été un des grands promoteurs de la pratique humaniste du studiolo mais, à l'origine, ce type de pièce était le propre du souverain : le pape (en Avignon), le roi de France (Charles V) et son frère Jean de Berry. À la fin du XV^e siècle, après que l'usage s'en est divulgué chez les princes, le studiolo du palais ducal d'Urbino constitue un cas très révélateur du prestige du lieu et de la profondeur des enjeux qui s'y font jour. Plus qu'un studiolo réel, effectivement utilisable, c'est la représentation en marqueterie d'un studiolo dont le désordre calculé a pour fonction d'exalter la puissance mystérieuse du prince à mettre la culture en acte — tout en constituant pour le duc, s'il en avait jamais occasion, le lieu de contemplation de son moi idéal. Ce n'est pas un hasard si la fin de la Renaissance maniériste connaît plusieurs princes, parmi les plus grands, célèbres pour cette pratique (et critiqués pour s'y livrer trop assidûment) : l'empereur Rodolphe II bien sûr, mais aussi le roi de France Henri III (auquel on reproche, en pleines guerres civiles, de se retirer dans un cabinet sans fenêtre pour y discuter philosophie avec quelques courtisans choisis) et surtout, à Florence, le grand-duc François I^{er} de Médicis, surnommé à juste titre le « prince du studiolo »²⁴.

Aménagé entre 1570 et 1573, le studiolo du Palazzo Vecchio de Florence est exemplaire en effet dans la mesure où son emplacement, sa structure et son décor en font la pièce par excellence de l'intimité princière dans sa conception maniériste. À la façon du studiolo de Frédéric de Montefeltro à Urbino, il est placé à l'articulation entre la salle la plus officielle du palais (le salon des Cinq-Cents) et l'appartement privé du prince. Mais, contrairement à ce qui se passait un siècle plus tôt à Urbino, le studiolo de Florence ne communique pas avec le salon des Cinq-Cents ; il est même fermé par principe à toute visite étrangère : on n'y accède que par la chambre privée du prince, la seule autre issue étant un escalier permettant de sortir secrètement du palais. La pièce est en outre entièrement close sur l'extérieur puisque sa seule fenêtre est occultée par un panneau peint. Évoquant par sa forme l'intérieur d'un coffre²⁴, c'est bien la pièce la plus secrète du palais, réservée à un souverain qui, selon le premier historien du grand-duché médicéen, Riguccio Galluzzi, « pleinement informé des intérêts des Cours et des pratiques des Cabinets [...] était le plus dissimulé de tous les Princes ».

Apparemment, la fonction du studiolo de Florence est traditionnelle : soigneusement disposée dans des réceptacles étiquetés par les peintures qui en ornent les portes, le Prince y conserve sa collection d'objets naturels et artificiels, les plus rares et les plus singuliers. À la différence cependant d'autres *Wunderkammern* prestigieuses d'Europe, cette collection est réservée à la contemplation exclusive de son possesseur — même s'il peut lui arriver de la faire visiter à un hôte exceptionnel. Le décor peint laisse cependant entendre un tout autre message — et cet écart fonde la signification la plus forte du studiolo. À partir de la fresque centrale de la voûte, *Prométhée et la Nature* (cf. *ill.* p. 160, 161), les cinquante-sept peintures (fresques et panneaux) et les huit statuettes développent un programme, conçu par Vincenzo Borghini, qui, illustrant les intérêts scientifiques du prince — chimie, alchimie, minéralogie, astrologie —, ouvre (intérieurement) la pièce sur la nature tout entière. Ce programme modernise scientifiquement le thème du « culte des Muses », traditionnel dans un studiolo. Mais il s'y ajoute un autre message, qui porte, lui, la marque personnelle du prince. Non représenté dans son studiolo (si ce n'est, peut-être, marginalement dans certaines peintures), François I^{er} de Médicis y est présent par l'intermédiaire de son signe zodiacal (le Bélier) et d'une de ses *impres* (la belette avec la devise *Amat Victoria Curam*), qui dominent respectivement les portraits d'Éléonore de Tolède et de Cosme I^{er}. Or ces derniers remplacent la représentation des quatre saisons, prévues en cet endroit par Borghini en accord avec le programme cosmologique d'ensemble. Cette intervention va bien plus loin qu'une simple manifestation de piété filiale ou de continuité dynastique : grand praticien de l'alchimie, François s'y identifie à l'Opus alchimique lui-même, produit de la *coniunctio* du Roi et de la Reine alchimiques dans l'espace clos de l'athanor¹⁷⁵.

Par là, loin d'être seulement une « peinture d'évasion »¹⁷⁵, le décor du studiolo de Florence répond à l'apothéose de Cosme I^{er}, peinte au centre du plafond du salon des Cinq-Cents, et, en affirmant ainsi la dimension cosmique de sa nature, François I^{er} réalise une extraordinaire variation sur le thème des *arcana principis*. Le décor du studiolo constitue, à un registre secret et intime, une auto-exaltation du prince et de sa mystérieuse intériorité. Le moi idéal dont Frédéric de Montefeltro avait construit la représentation à Urbino n'existe plus en tant que tel ; il s'est dissous jusqu'aux proportions de l'univers. Cette pièce intime, minuscule et close, est le lieu où se recueille une intériorité consciente d'être traversée par le cosmos.

La conception du studiolo n'est pas seulement princière, elle est hautement originale ; pourtant, par le secret dont elle entoure l'expression de l'intériorité, elle manifeste aussi une pratique d'époque que l'on retrouve en particulier dans l'art du portrait (en tant que ce dernier aurait pour tâche de révéler l'« âme » de son modèle). Arnold Hauser souligne avec raison que, chez Bronzino, le visage n'est « manifestement pas le miroir de l'âme, mais son masque » et que, chez les maniéristes, « le portrait est une forme d'art qui cache autant qu'il révèle ». On ne saurait pour autant parler d'aliénation du sujet ou de narcissisme. Car ce processus de dissimulation de l'intériorité est historiquement lié à la constitution sociale de la sphère intime comme domaine réservé.

Le début du siècle avait manifesté son intérêt pour le portrait conçu comme affleurement d'une intimité latente, enjeu peu définissable du tableau. Cette attitude se marquait, par exemple, dans le goût du portrait sur fond noir, sans lieu objectif où définir la figure ; elle se marquait aussi aux dispositifs instaurant une distance visible entre le modèle et le spectateur : parapets de présentation prenant parfois une importance inattendue et, plus encore, portrait de dos, *di spalla*, où, avec une *sprezzatura* exemplaire, le modèle feint de se laisser courtoisement surprendre. Avec le temps, et avec l'importance accrue des modèles espagnols d'étiquette, cette esthétique souple et aisée devient plus rigide en même temps que la contrainte s'intériorise davantage. On l'observe à l'évolution remarquable que connaissent les procédés de mise à distance du spectateur ; les frontières posées entre lui et le modèle se renforcent mais elles n'ont plus besoin d'être signalées : la figure les active d'elle-même.

La comparaison entre les portraits de Pontormo et ceux de Bronzino est très claire de ce point de vue. Tous deux Florentins, pratiquement contemporains (dix ans seulement les séparent), travaillant pour le même milieu et, à plusieurs reprises, en collaboration, ils réalisent pourtant des portraits très différents d'esprit. Assumant le maniérisme comme « style stylé », Bronzino accentue l'impenétrabilité de ses figures et fait pleinement du portrait un art de la dissimulation de soi. Pontormo au contraire, jusqu'à sa mort, reste le peintre du *Hallebardier*, figure « pontormesque » typique autant que portrait effectif, dont l'idéalisation très personnelle associe appel intense adressé au spectateur et caractère énigmatique de l'émotion suggérée. Même quand Pontormo se rapproche de Bronzino, dans le *Portrait de Niccolò Ardinghelli* par exemple, le sentiment d'intériorité affleure davantage. Parmi les raisons qui expliquent cette

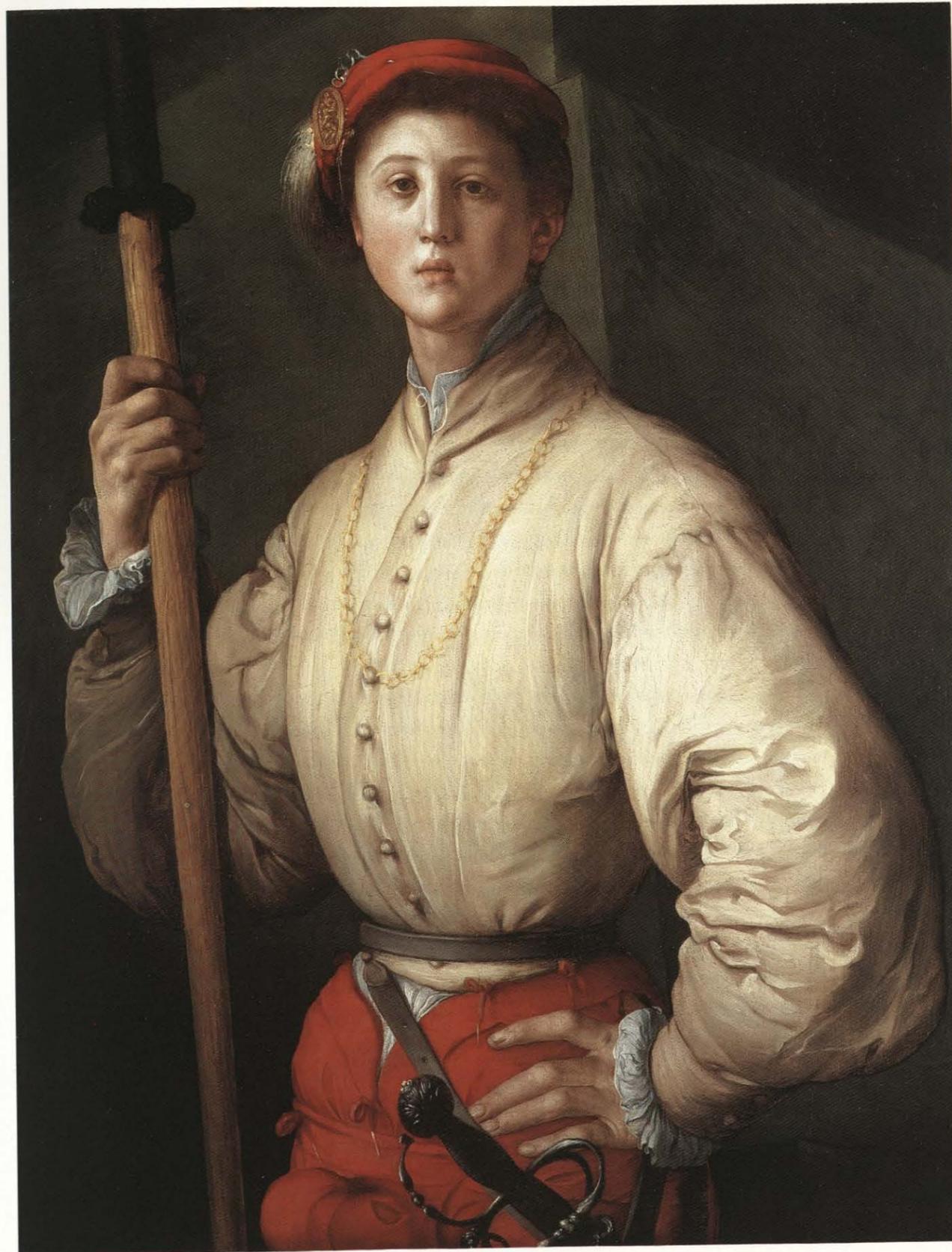
différence d'effet, l'une tient à la relative indétermination du lieu à laquelle Pontormo reste toujours attaché : même dans le portrait d'Ardinghelli, le caractère religieux de l'architecture ne constitue qu'une allusion très imprécise à la cathédrale de Florence dont Ardinghelli avait été chanoine — au point d'ailleurs que, pour certains, le modèle serait en fait Giovanni Della Casa. Une autre différence tient à l'accent que Pontormo fait porter sur le visage ; son expression est le plus souvent indéterminée mais le traitement pictural différencié entre le visage et ce qui l'entoure (vêtements, objets, fonds) suffit à en faire le lieu d'une présence vivante, d'autant plus intense qu'elle est psychiquement indéterminée. Dans le portrait, Pontormo attire l'attention sur le visage. À l'inverse, Bronzino travaille l'accessoire, le *parergon*, avec autant de précision que le visage ; il accorde le même traitement pictural au visage et au vêtement, au bijou, au bras du fauteuil — au point que ses portraits peuvent fasciner plus pour ces éléments secondaires que pour le visage des modèles. En dépersonnalisant la représentation, cette absence de dénivellation informative et qualitative entre le visage et ce qui l'entoure fait du visage le masque d'une personne, l'apparence d'un rôle. Il est logique que Bronzino, plus que Pontormo, soit devenu le portraitiste officiel de la Florence médicéenne.

Sans épuiser les problématiques du portrait maniériste, la comparaison entre les œuvres de Pontormo et de Bronzino en fait surgir une donnée fondamentale : le contraste très fort entre une impenétrabilité manifeste et une intériorité pressentie. Dans une certaine mesure, c'est une question à laquelle tout portraitiste est confronté : comment faire voir l'« âme » de son modèle ? Le peintre doit renoncer aux « mouvements du corps » — supposés faire voir les « mouvements de l'âme » — car, en représentant dramatiquement un « mouvement de l'âme », le portraitiste en ferait la dominante tempéramentale de son modèle — ou ne choisirait qu'un moment passager de sa « disposition intérieure », alors que le genre du portrait vise à convoquer la totalité d'une présence dans sa figure. L'expression du portrait doit être, pour reprendre la grammaire physiognomonique de Le Brun, celle de la Tranquillité, ce « degré zéro » de la passion, selon Hubert Damisch, qui les contient toutes virtuellement.

Mais le portrait maniériste n'est pas seulement « tranquille » : il est inexpressif, impenétrable à force d'impassibilité. Or cette présentation exclusivement extérieure de la figure ne signifie pas l'absence d'une conscience de l'intériorité ; elle lui donne au contraire une position singulière et historiquement décisive.



Bronzino. 292. *Portrait de Lucrezia Panciatichi*, vers 1540.
Huile sur bois, 104 × 85 cm. Florence. Galleria degli Uffizi.
Bronzino. 293. *Portrait de Bartolomeo Panciatichi*, vers 1540.
Huile sur bois, 104 × 85 cm. Florence. Galleria degli Uffizi.
Pontormo. 294. *Portrait de Niccolò Ardingelli*, 1541-1544.
Huile sur bois, 102 × 79 cm. Washington. National Gallery of Art.
Pontormo. 295. *Le Hallebardier* (identifié par Elizabeth Cropper
comme étant Francesco Guardi),
vers 1537. Huile et détrempe sur bois, 92 × 72 cm.
Malibu (Californie). Collection of the J. Paul Getty Museum.



Sauf exception (et le portrait s'oriente alors vers la narration ou l'allégorie), le maniérisme d'un portrait maniériste ne se marque pas par le recours aux « normes typiques » du style. S'il se marque bien dans la pose de la figure, c'est en tant qu'elle est montrée comme telle : c'est une pose prise par la figure pour le portrait, une pose qui ne saurait être attribuée à un quelconque mouvement naturel, expressif. C'est une des différences radicales entre les portraits (maniéristes) de Moroni et, par exemple, ceux de Titien. La pose adoptée ne fait que signifier l'image par laquelle le modèle se fixe sous le regard de l'autre. Par ce jeu, le portrait maniériste assigne à l'intériorité le statut paradoxal d'un secret dont le tableau serait dépositaire et le spectateur destinataire. Cette stratégie est confirmée par un dispositif corollaire : le recours à des relais extérieurs (objets, attributs et autres accessoires) pour spécifier la disposition intérieure du modèle. Ces accessoires ne sont pas neufs, mais la modalité de leur emploi est nouvelle. Le déficit d'expression intérieure est corrigé par une utilisation très personnalisée des accessoires traditionnels. Les objets ou motifs connus comme symboles ou emblèmes culturellement établis sont mis en œuvre de façon à opérer une appropriation de la langue commune et deviennent ainsi, en accord avec le développement du genre à l'époque, comme des *imprese*, des devises au sens énigmatique. Les objets mêmes qui devraient servir de support à l'expression de l'intériorité manifestent cette dernière comme réservée.

Ainsi, le labyrinthe présent dans le portrait de Marcantonio Passero, peint vers 1545 par Girolamo Mazzola Bedoli, est un motif emblématique presque banal qui signifie communément le parcours semé d'embûches de la vie terrestre. Mais, portant en son centre l'inscription « EXI », il est devenu une devise personnelle qui déclare allusivement la disposition intérieure du modèle. Il a fallu attendre Hermann Kern pour y reconnaître l'impératif du verbe *exire* : « EXI », c'est-à-dire « SORS ! ». Marcantonio Passero se prépare donc à mourir, comme le confirme le sablier presque écoulé tenu de la main gauche, les lunettes repliées et le vase, où le message devient plus complexe. Les trois œillets (vivant, fané, sans pétales) et les figures en marche tout en regardant derrière elles y évoquent à nouveau la mort ; la tête de Janus bifrons placée entre les lettres EC-CE (Voici) constitue en revanche un rébus (« Voici Janus ») au sens multiple et incertain. Dieu des portes et des carrefours, Janus est bien adapté au thème général du tableau (le passage de l'*ora mortis*). Il est rare cependant de le rencontrer dans ce contexte — comme il est rare d'ailleurs de le rencontrer dans un portrait. Il

constitue donc, avec le labyrinthe, une appropriation personnelle d'un motif connu, comme le confirme le fait que le rébus identifie le modèle (Passero était surnommé « Il Genua » à cause de son origine génoise), tout en laissant entendre la dualité cachée (ou la prudence) de sa nature.

Le dispositif est ici assez explicite et même un peu pesant, reflétant (involontairement sans doute) les penchants pédagogiques de Marcantonio Passero, professeur de philosophie à l'université de Parme. Mais cette appropriation du registre symbolique peut être pratiquée de façon plus péremptoire et devenir impénétrable : aucun spécialiste n'a réussi jusqu'à présent à décrypter de façon pleinement convaincante le sens du chiffre 72 inscrit sur la médaille que le comte Galeazzo Sanvitale donne à voir avec élégance au spectateur dans le portrait peint — et secrètement signé au revers — par Parmigianino.

En dissimulant l'intériorité pour en faire comme une énigme proposée au spectateur, le portrait maniériste lui donne une importance majeure dans l'économie du tableau. Or, loin d'être superficiel ou secondaire, ce paradoxe correspond à la structure même de l'esthétique maniériste : la *bella maniera* veut en effet qu'on reconnaisse conjointement dans l'œuvre la main d'un artiste (son style personnel) et une beauté idéale. Cette complexité intrinsèque explique que le maniérisme soit contemporain d'une conscience neuve de ce qu'on appellera la « personnalité artistique ». Au début du siècle, l'adage « tout peintre se peint » (*ogni dipintore dipinge se*) passait sans doute pour une vérité communément admise par les lettrés, mais les artistes en revanche, Léonard de Vinci au premier chef, voyaient dans cette automimésis involontaire un défaut grave, contredisant leur aspiration à fonder la beauté en vérité pour atteindre une représentation objectivement valide. Sur la fin du siècle, on a renoncé à l'idée de règles universelles dérivant de la nature des choses, qu'il faudrait connaître et respecter pour espérer atteindre une représentation à la fois belle et vraie. Au début de ses *Eroici Furori*, Giordano Bruno exprime cette conscience en toute clarté : « La poésie ne découle pas des règles poétiques [...] ce sont les règles poétiques qui découlent de la poésie ; c'est pourquoi il existe autant de genres et d'espèces de véritables règles qu'il y a de genres et d'espèces de véritables poètes. » Cette affirmation péremptoire de Bruno marque l'aboutissement d'un mouvement de fond qui a reconnu la personnalité artistique comme une composante décisive de la création et renouvelé la conception que l'on se faisait de la nature même des artistes.

Girolamo Mazzola Bedoli. 296, p. 464. *Portrait de Marcantonio Passero*, vers 1545. Huile sur toile, 113 × 92 cm. Parme. Galleria nazionale.

Parmigianino. 297, p. 465. *Portrait de Galeazzo Sanvitale*, 1524. Huile sur bois, 108 × 80 cm. Naples. Museo nazionale di Capodimonte.



Le XVI^e siècle fixe ainsi les traits principaux de l'artiste bizarre ou, comme on dira au XIX^e siècle, « bohème ». Sans doute le condamne-t-on, surtout dans la seconde moitié du siècle, et l'artiste de cour, à l'image de Raphaël, demeure le modèle de référence. Mais les termes qu'emploie, par exemple, Armenini indiquent bien la persistance de ce comportement type et le trouble prestige qui l'entoure : « Une habitude néfaste s'est développée dans l'esprit du vulgaire, et peut-être aussi des gens cultivés : il leur paraît presque naturel qu'un peintre ne puisse pas être excellent sans être [...] doublé d'une humeur capricieuse ou excentrique, engendrée par une cervelle pleine de bizarreries. Le pire, c'est que de nombreux artistes ignorants se nourrissent de cette même erreur, en affectant une bizarrerie mélancolique dont ils pensent qu'elle fait d'eux des êtres exceptionnels » (*Dei veri precetti della pittura*). En 1590, Lomazzo confirme Armenini : « On voit souvent que la plupart des peintres sont extravagants [...]. Je ne veux pas chercher ici si cela découle de leur nature ou de la complexité de l'art où ils se perdent sans cesse lorsqu'ils poursuivent l'investigation de ses secrets et des très grandes difficultés qu'il recèle » (*Idea del tempio della pittura*). Avec la diffusion des préceptes fixés par le concile de Trente, l'artiste bizarre est « passé de mode »²⁵⁹, mais il survit comme un horizon inévitable du « tempérament d'artiste » dont le comportement excessif manifeste une subjectivité débordante. Or ce qui compte ici, c'est moins la réalité des comportements individuels que le fait qu'on y reconnaît un comportement typique auquel on porte désormais une attention toute particulière : l'anormalité du comportement d'artiste semble être l'indice de la mystérieuse puissance intérieure des créateurs.

De son côté, la théorie de l'art fait progressivement des tempéraments artistiques un facteur de l'histoire des formes. En 1550 et encore en 1568, Vasari conçoit l'histoire des arts à partir de biographies individuelles, mais celles-ci sont prises au sein d'un mouvement général de l'Histoire, conçu comme un processus de développement linéaire et organique dont la disposition des biographies au sein des trois livres vise à faire clairement surgir le sens. En 1590 au contraire, l'esthétique de l'*Idea del tempio della pittura* de Lomazzo est fondée sur la notion de personnalité artistique : le tempérament des artistes s'exprimant dans la configuration singulière que chaque peintre donne aux formes communes, les développements de la peinture moderne en Italie sont interprétés en fonction des styles propres aux tempéraments des sept « Gouverneurs de l'art », tempéraments eux-mêmes conçus en fonction de données astrologiques,

humorales, minéralogiques, etc. L'ouvrage, « Bible du maniérisme » selon Schlösser, fait donc de la personnalité des créateurs le facteur décisif de l'histoire des formes. Il est évidemment très significatif que la liste des « Gouverneurs de l'art » soit — avec deux ajouts aisément explicables — reprise directement au *Courtisan* de Baldassare Castiglione. Cela suffit à montrer, une fois encore, la continuité entre Renaissance classique et Renaissance maniériste : sur la fin du siècle, la pensée de l'art tire toutes les conséquences d'un siècle où la société de cour a été le modèle dominant de civilisation.

Comme le montre l'assimilation progressive, dans le vocabulaire critique, des termes *giudizio* et *gusto*, l'appréciation du rôle de l'individualité s'approfondit conjointement au double registre de la production et de la réception des œuvres d'art ainsi que l'a noté Robert Klein. Désignant au départ un sens intérieur inné, de l'ordre de la *ratio* cependant et non de l'*opinio*, décrit parfois en termes platoniciens comme un souvenir de règles idéales dans l'esprit de l'artiste, le « jugement » devient au contraire, chez Michel-Ange, le Tasse ou Borghini, la faculté de s'écarter des règles et, en 1587, Armenini assimile finalement *giudizio* et *ingegno* personnel. Très rapidement, de son côté, la notion de *gusto* élargit sa signification de désir ou penchant sensible pour désigner l'affinité personnelle d'un artiste à l'égard du maître qu'il doit imiter ; le goût détermine donc à la fois la « manière » (qui est comme un autoportrait involontaire, version positive de l'*ogni dipintore dipinge se*) et l'affinité personnelle pour telle ou telle manière d'artiste — cette affinité concernant le spectateur autant que l'artiste. Pénétrant dans le domaine spirituel de l'appréciation artistique, la notion est inévitablement connotée par les valeurs intellectuelles qui restent attachées au « jugement » ; les amateurs, ceux que Mancini appellera au XVII^e siècle des « hommes de goût », sont qualifiés de *giudiciosi* par Vincenzo Danti. Sans arriver bien entendu au concept de « jugement de goût », le maniérisme met en place la notion, promise à un bel avenir, de « bon goût », notion paradoxale puisqu'elle associe inclination personnelle et norme objective. Mais ce paradoxe ne fait à nouveau que réarticuler, au registre de la sensibilité artistique, la tension propre à la notion de « belle manière ». Avoir « bon goût », c'est pratiquer et apprécier la « belle manière ».

Ce que ces textes montrent, dans leurs approximations théoriques mêmes, c'est que, pour les artistes et les amateurs du XVI^e siècle, les œuvres d'art peuvent être perçues, de façon inattendue, comme des objets relais entre des sensibilités. Ce n'est, à nouveau, pas l'un des moindres paradoxes qu'offre le maniérisme. Mais il ne doit pas

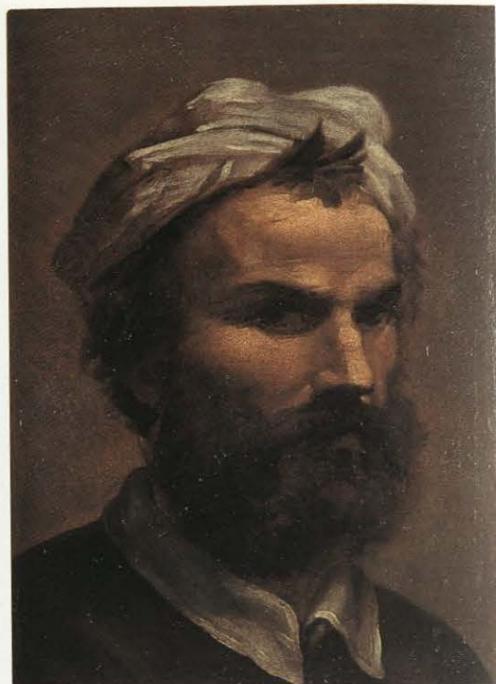


Gian Paolo Lomazzo. 298. *Autoportrait en abbé de l'Accademia della Valle di Blenio*, vers 1568. Huile sur toile, 43 × 55 cm. Milan. Pinacoteca di Brera.

Anthonis Moor. 299. *Autoportrait*, 1558. Huile sur bois, 113 × 84 cm. Florence. Galleria degli Uffizi.

Giorgio Vasari. 300. *Autoportrait*, 1566-1568. Huile sur bois, 100,5 × 80 cm. Florence. Galleria degli Uffizi.

Martin van Heemskerck. 301. *Autoportrait devant le Colisée à Rome*, 1553. Huile sur bois, 42,2 × 54 cm. Cambridge. Fitzwilliam Museum.



Giuseppe Arcimboldo. 302. *Autoportrait*, vers 1575. Plume et aquarelle bleue sur papier, 23 x 15,7 cm. Prague. Národní Galerie.
Beccafumi. 303. *Autoportrait*, vers 1527. Détrempe sur papier collé sur bois, 29,5 x 24 cm. Florence. Galleria degli Uffizi.
Annibale Carrache. 304. *Autoportrait*, 1593. Huile sur toile, 23,8 x 19,5 cm. Parme. Galleria nazionale.
Parmigianino. 305. *Autoportrait*, 1540. Huile sur papier. Parme. Galleria nazionale.
Pontormo. 306. *Autoportrait* (Étude de nu), vers 1525. Sanguine sur papier, 28,4 x 20,2 cm. Londres. British Museum.



surprendre : « art de l'art », le maniérisme est un art conscient de soi et la conscience de l'art a été, au XVI^e siècle, un modèle pour la conscience de soi, le moule où cette dernière s'est façonnée.

Les autoportraits maniéristes en sont une ultime confirmation. Non seulement la pratique s'en multiplie mais les formules adoptées peuvent conduire à des représentations curieusement difficiles à situer stylistiquement, comme si le face à face solitaire avec le miroir affranchissait le peintre de la contrainte de dissimulation inhérente au portrait, et libérait ainsi l'expression de la subjectivité.

Un grand nombre de ces autoportraits ne font en fait que dresser l'image sociale que l'artiste veut donner de lui-même sous le regard des autres. L'investissement dont ils sont l'objet est avant tout celui d'une dignité reconnue, tel l'imposant autoportrait de Vasari aux Offices. La conscience maniériste de l'art s'y marque cependant parfois par une recherche singulière d'originalité. C'est le cas par exemple de l'autoportrait d'Anthonis Moor qui se peint face à une toile vierge à laquelle est accroché un poème grec écrit à sa gloire. En évacuant toute trace des préparatifs matériels indispensables et en lui substituant, sur la toile à venir, l'image de l'écriture poétique, Anthonis Moor déclare le primat absolu de l'invention poétique dans son œuvre — alors même que celle-ci est avant tout celle d'un portraitiste, qui a mis au point, il est vrai, une formule du portrait de cour international abondamment reprise par ses contemporains. Ces autoportraits en quelque sorte officiels montrent seulement la haute conscience que les peintres ont de leur statut intellectuel et social ; il ne s'agit pas pour eux d'y laisser entendre la *fatica d'animo* intime sur laquelle se fonde spirituellement ce prestige. Il est d'ailleurs significatif qu'aucun autoportrait, même supposé, de Bronzino ne nous soit parvenu, comme si l'identification aux codes de dissimulation de cour avait inhibé, chez lui, la possibilité de l'autoreprésentation.

Il est d'autant plus frappant de voir que, dans les autoportraits de destination privée, c'est désormais cette dimension spirituelle qui constitue l'enjeu de l'image et que, en évacuant toute particularité permettant de situer socialement le modèle, le mode de présentation est d'une étrange modernité. Outre les admirables autoportraits dessinés de Pontormo, des images de peintres aussi différents qu'Arcimboldo, Beccafumi ou, même, Annibale Carrache sont proches par l'intensité concentrée qu'elles accordent à l'expression spirituelle, qu'elle soit mélancolique, pleine de *furor* ou méditative.



Parmigianino. *Autoportrait au miroir convexe*, 1523-1524.
307. Vue de côté. 308. Vue de face. Huile sur bois, diam. 24,4 cm.
Vienne. Kunsthistorisches Museum.

L'un des autoportraits les plus significatifs demeure cependant l'*Autoportrait dans un miroir convexe* de Parmigianino. L'œuvre, d'abord, est à part : peint très tôt dans le siècle (1524) par un artiste au tout début de sa carrière, cet autoportrait était en fait adressé à autrui. C'est une pièce de démonstration qui, à force de virtuosité technique, produit une image extériorisée et assurera dans une large mesure le succès de Parmigianino à Rome. L'œuvre n'en est que plus exemplaire de l'approche maniériste de soi-même. Car, comme le souligne Vasari, la peinture « égale la réalité », elle est « si belle qu'elle semble vraie », devenue le miroir même. Mais, du même coup, cette vérité est celle de la métamorphose, saisie au vif et qui saisit le vif. Car la déformation de la figure est incomplète, comme en cours, à l'œuvre dans l'œuvre : la main est monstrueusement difforme et disproportionnée, elle a pris une couleur de pierre, mais la défiguration touche à peine le visage, qui garde l'incarnat de la vie alors que ses proportions sont altérées par la convexité du reflet et que son œil droit a légèrement glissé, s'est légèrement agrandi. Si l'œuvre est exemplaire, c'est que Parmigianino a choisi le miroir, emblème de la vérité de la peinture humaniste et instrument de sa vérification, pour y constater l'instabilité des formes. Enregistrant la dissolution de la confiance humaniste et classique dans la stabilité et la vérité des formes fixes, cet *Autoportrait* est le premier autoportrait pleinement maniériste. Il l'est d'autant plus que c'est à l'image de soi que s'applique la loi de vérité du miroir. Image de l'identité du peintre, l'autoportrait devient ici la manifestation de son incessante métamorphose. L'individualité n'a pas d'identité fixe ou, plutôt, c'est l'art seul qui, dans son méticuleux et fabuleux miroir, fixe la mouvance du réel.

« Je ne peins pas l'être, je peins le passage. » Entre 1581 et 1592, les *Essais* de Montaigne dressent le bilan de l'âge maniériste. Humaniste et politique, maire de Bordeaux et intermédiaire irremplaçable en Aquitaine déchirée par les guerres de Religion, fait chevalier de l'ordre de Saint-Michel au lendemain de la Saint-Barthélemy, reçu à Paris par le roi (qui a lu les *Essais*) mais recevant à sa table le huguenot Henri de Navarre, futur Henri IV, Montaigne se retire en 1571 « dans le sein des doctes vierges », c'est-à-dire dans sa « librairie » (version périgourdine du studiolo humaniste), et il consacre « les années qui lui restent à vivre » à faire son autoportrait : « C'est moi que je peins. » Or, banale à l'origine et presque passe-partout, la métaphore picturale prend progressivement dans les *Essais* une consistance inhabituelle. Non seulement les *Essais* sont, dès le départ, comparés aux « grotesques » des peintres

(« Que sont-ce ici, à la vérité, que grotesques et corps monstrueux, rapiécés de divers membres, sans certaine figure, n'ayant ordre et proportion que fortuite ? »), mais, sur la fin, entre 1588 et 1592, c'est au sein même du « moi », objet de la quête de l'écriture, que la difformité fantastique est installée : « Je n'ai vu monstre et miracle au monde plus exprès que moi-même [...]. Plus je me hante et me connais, plus ma difformité m'étonne, moins je m'entends en moi » (*Des boiteux*). Pourtant, c'est par l'écriture « constative » minutieuse que ce moi insaisissable et inexistant va accéder à l'être : « Moulant sur moi cette figure, il m'a fallu si souvent dresser et composer pour m'extraire que le patron s'en est aucunement formé soi-même [...]. Me peignant pour autrui, je me suis peint en moi de couleurs plus nettes que n'étaient les miennes premières. Je n'ai pas plus fait mon livre que mon livre m'a fait » (*Du démentir*).

En termes modernes, on dirait ici que l'écriture de Montaigne est « performative » de son objet, le « moi » de l'auteur. Plus précisément, c'est à partir d'une écriture « constative » du non-être, du passage, du flux, de la métamorphose, que Montaigne parvient à performer son moi comme « être universel ». En termes d'époque, c'est-à-dire en fonction de la théorie de l'imitation telle qu'elle est élaborée à la fin de la Renaissance et, en particulier, à l'aide du couple des imitations « eicastique » et « fantastique » réélaboré par Comanini, on aurait dit que la « figure du moi », non-être fantastique dans le projet de l'auteur, accède à l'être au terme d'une écriture minutieusement « eicastique » de ses métamorphoses : le constat « eicastique » des menus détails de cette « figure fantastique » en arrive à faire accéder le moi à l'être. Ainsi, la théorie maniériste de l'art constitue le modèle qui décrit au plus près l'entreprise littéraire des *Essais* et son « projet inaugural », selon la formule de Louis Marin.

C'est dans cette constitution du sujet que se trouve une des unités les plus profondes (et les plus modernes) du maniérisme. Il y fallait l'esthétique de la dissimulation pour dégager l'autonomie de la sphère intime ; il y fallait le prestige mystérieux du Prince dont les arcanes légitiment le pouvoir ; il y fallait une conscience de l'art qui fit de la création intérieure sa problématique ultime, alors même que le portrait esthétisait l'image d'une intériorité inaccessible. Selon Paul Klee, « l'art joue sans s'en douter avec les fins dernières » : les artifices conscients du maniérisme jouaient, eux, avec les fins dernières de l'art, et les maniéristes s'en doutaient.

Bibliographie

- 1 ACKERMAN, James S., *Palladio*, Harmondsworth, 1966.
- 2 ACKERMAN, James S., *The Architecture of Michelangelo*, Harmondsworth, 1970.
- 3 ACKERMAN, James S., *The Villa. Form and Ideology of Country Houses*, Washington, 1990.
- 4 ACKERMAN, James S., *Distance Points. Essays in Theory and Renaissance Art and Architecture*, Cambridge, Mass., 1991.
- 5 ACKERMAN, James S., LOTZ, Wolfgang, « Vignoliana », in *Essays in Memory of Karl Lehmann*, New York, 1964, p. 1-24.
- 6 ADHÉMAR, Jean, « La collection de François I^{er} », in *Gazette des Beaux-Arts* 30 (1946), p. 5-16.
- 7 ANTAL, Frederick, « Zum Problem des niederländischen Manierismus », *Kritische Berichte*, 1928 bis, I, II, p. 243 sq.
- 8 ANZIVINO, Ciro Luigi, *Jacopo Barozzi il Vignola e gli architetti italiani del Cinquecento*, Vignola, 1974.
- 9 ARASSE, Daniel, « Raffaello senza venustà e l'eredità della grazia », in *Studi su Raffaello. Atti del Congresso Internazionale di Studi* (Urbino-Florence, 1984), Florence, 1987 (a cura di Micaela Sambucco Hamoud e Maria Letizia Strocchi).
- 10 ARASSE, Daniel, « Frédéric dans son cabinet », *L'Inconscient mis à l'épreuve. Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 45, automne 1993, p. 239-257.
- 11 ARGAN, Giulio Carlo, *Storia dell'arte italiana*, Florence, 1968.
- 12 ARMENINI, Giovanni Battista, *Dei veri precetti della pittura* (1587), Hildesheim-New York, 1971.
- 13 AVERY, Charles, *Giambologna*, Londres, 1987.
- 14 BAROCCHI, Paola, *Il Rosso fiorentino*, Parme, 1950.
- 15 BAROCCHI, Paola, *Scritti d'Arte del Cinquecento*, Milan, 1971.
- 16 BATTISTI, Eugenio, *Rinascimento e Barocco*, Turin, 1960.
- 17 BATTISTI, Eugenio, *L'Antirinascimento*, Milan, 1969.
- 18 BATTISTI, Eugenio, « Proposte per una storia del concetto di manierismo in architettura », in *Odeo Olimpico* 7 (1968/1969), p. 19 ss.
- 19 BATTISTI, Eugenio, « Natura Artificiosa to Natura Artificialis », in *The Italian Garden. First Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture* (éd. David R. Coffin), Washington, D.C., 1972, p. 3-36.
- 20 BECHERUCCI, Luisa, *Manieristi toscani*, Bergamo, 1944.
- 21 BÉGUIN, Sylvie, *L'École de Fontainebleau. Le Maniérisme à la cour de France*, Paris, 1960.
- 22 BÉGUIN, Sylvie, *voir* Catal., Paris, 1972.
- 23 BERS, Günter, DOOSE, Konrad (éd.), *Der italienische Architekt Alessandro Pasqualini (1493-1559) und die Renaissance am Niederrhein*, Jülich, 1994.
- 24 BERTI, Luciano, *Il Principe dello Studiolo. Francesco I dei Medici e la fine del Rinascimento fiorentino*, Florence, 1967.
- 25 BIALOSTOCKI, J., « Mannerism and Vernacular in Polish Art », in *Walter Friedländer zum 90. Geburtstag* (éd. G. Kauffmann, W. Sauerländer), Berlin, 1956, p. 47-57.
- 26 BIALOSTOCKI, J., *Stil und Ikonographie*, Dresde, 1965, p. 57-76.
- 27 BIALOSTOCKI, J., « Two Types of International Mannerism: Italian and Northern », in *Umeni* 18 (1970), p. 105-109.
- 28 BLUNT, Anthony, *Philibert de l'Orme*, Londres, 1958.
- 29 BLUNT, Anthony, *Artistic Theory in Italy, 1450-1600*, Oxford, 1940 (trad. fr. Paris, 1966).
- 30 BLUNT, Anthony, *Art and Architecture in France, 1500-1700*, Harmondsworth, 1953 (trad. fr., Paris, 1983).
- 31 BORGHINI, Raffaello, *Il Riposo* (1584), Hildesheim, 1969.
- 32 BÖSEL, Richard, *Jesuitenarchitektur in Italien 1540-1773*, I, Wien, 1985.
- 33 BOUCHER, Bruce, *Andrea Palladio. The Architect in his Time*, New York, 1994.
- 34 BRANCA, Vittore et OSSOLA, Carlo (a cura di), *Cultura e società del Rinascimento tra riforme e manierismi*, Florence, 1984.
- 35 BRAUN, Joseph, *Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten*, I-II, Freiburg, 1908-1910.
- 36 BRAUNFELS, Wolfgang, *Die Kunst im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation*, Munich, 1979-1989.
- 37 BREDEKAMP, Horst, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kustkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin, 1993.
- 38 BRIGANTI, Giuliano, *Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Rome, 1945.
- 39 BRIGANTI, Giuliano, *La Maniera italiana*, Rome, 1961 (trad. fr., Leipzig, 1961).
- 40 BROWN, Jonathan, *The Golden Age of Painting in Spain*, New Haven-Londres, 1991 (trad. fr., Paris, 1991).
- 41 BRUSCHI, Arnaldo, *Bramante architetto*, Bari, 1969.
- 42 BUDDENSIEG, Tilmann, « Zum Statuenprogramm im Kapitolsplan Pauls III. », in *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 32 (1969), p. 177-228.
- 43 BURKE, Peter, *Culture and Society in Renaissance Italy*, Londres, 1972.
- 44 BUSHART, Bruno, *Die Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg*, Munich, 1994.
- 45 BUSH, V., « Bandinelli's Hercules and Cacus and

Florentine Traditions », in *Memoirs of the American Academy in Rome* 35 (1980), p. 163-206.

- 46 CANO DE GARDOQUI Y GARCÍA, José Luis, *La Construcción del Monasterio de El Escorial*, Valladolid, 1994.
- 47 CASTELNUOVO, Enrico, *Portrait et société dans la peinture italienne* (1973), Paris, 1993.
- 48 CASTIGLIONE, Baldassare, *Il Libro del Cortegiano* (1528), trad. fr., Paris, 1987 (présentation d'Alain Pons).
- 49 CELLINI, Benvenuto, *La Vita seguita dai Trattati dell'Oreficeria e della Scultura e dagli Scritti sull'Arte*, éd. J. Rusconi, A. Valeri, Rome, 1901.
- 50 CELLINI, Benvenuto, *Leben des Benvenuto Cellini von ihm selbst geschrieben*. Übersetzt und mit einem Anhang herausgegeben von Goethe, Hamburg, 1957.
- 51 CHASTEL, André, *Marsile Ficin et l'art*, Genève-Lille, 1954.
- 52 CHASTEL, André, « Les Entrées de Charles Quint en Italie », in *Les Fêtes de la Renaissance*, II, Paris, 1960 (éd. Jean Jacquot).
- 53 CHASTEL, André, *La Crise de la Renaissance*, Genève, 1969.
- 54 CHASTEL, André, « Fontainebleau, formes et symboles », in *L'École de Fontainebleau*, catal., Paris, 1972.
- 55 CHASTEL, André, « Le système de la galerie », in *La Galerie François I^{er} au château de Fontainebleau*, *Revue de l'art*, numéro spécial 16-17, 1972.
- 56 CHASTEL, André, « Le dictum Horatii quidlibet audendi potestas et les artistes (XIII^e-XVI^e siècle) » (1977), in *Fables, formes, figures*, Paris, 1978.
- 57 CHASTEL, André, *Le Sac de Rome*, Paris, 1984.
- 58 CHASTEL, André, *La Grottesque*, Paris, 1988.
- 59 CHASTEL, André, KLEIN, Robert, *L'Âge de l'Humanisme. L'Europe de la Renaissance*, Paris, 1963.
- 60 CHASTEL, André, *L'Art français (Temps modernes, 1430-1620)*, Paris, 1994.
- 61 CLARK, Kenneth, *Leonardo da Vinci in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek, 1969.
- 62 COMANINI, Gregorio, *Il Figino, ovvero del fine della Pittura* (1951), in *Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma*, Bari, 1960, III (a cura di P. Barocchi).
- 63 CONDIVI, Ascanio, *Vita di Michelangelo Buonarroti* [1553], Milan, 1964.
- 64 COSTAMAGNA, Philippe, *Pontormo. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris, 1994.
- 65 COX-REARICK, J., *Dynasty and Destiny in Medici Art. Pontormo, Leo X, and The Two Cosmos*, Princeton, N.J., 1984.
- 66 CRANE, T.F., *Italian Social Customs of the Sixteenth Century*, 1920.
- 67 CROPPER, Elisabeth, *Pontormo's Portrait of Francesco Guardi and the Siege of Florence*, Malibu (California), J. Paul Getty Museum, 1997.
- 68 DACOSTA KAUFMANN, Thomas, « Remarks on the Collections of Rudolf II : the *Kunstkammern* as a Form of Representatio », *Art Journal*, 38, 1978, p. 22-28.
- 69 DACOSTA KAUFMANN, Thomas, « The Eloquent Artist : Towards an Understanding of the Stylistics of Painting at the Court of Rudolf II », *Leids Kunsthistorisch Jaarboek*, 1982, p. 123-130.
- 70 DACOSTA KAUFMANN, Thomas, *L'École de Prague. La peinture à la cour de Rodolphe II*, Paris, 1985.
- 71 DACOSTA KAUFMANN, Thomas, « Le allegorie e i loro significati », in *Effetto Arcimboldo. Trasformazioni del viso nel sedicesimo e nel ventesimo secolo*, Milan, 1987.

- 72 DACOSTA KAUFMANN, Thomas, *The Mastery of Nature. Aspects of Art, Science and Humanism in the Renaissance*, Princeton, 1993.
- 73 DANTI, Vincenzo, *Il Primo Libro del Trattato delle perfette proporzioni* (1567), in *Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma*, Bari, 1960, I (a cura di P. Barocchi).
- 74 DARRAGON, Éric, *Maniérisme en crise. Le Christ en gloire de Rosso Fiorentino à Città di Castello* (1528-1530), Rome, 1983.
- 75 DELLA TORRE, Stefano, SCHOFIELD, Richard, *Pellegrino Tibaldi architetto e il San Fedele di Milano. Invenzione e costruzione di una chiesa esemplare*, Côme, 1994.
- 76 DE L'ORME, Philibert, *Le Premier Tome de l'architecture*, Paris, 1567 ; éd. G. Bekaert, Bruxelles, 1989.
- 77 DOLCE, Lodovico, *Dialogo della Pittura, intitolato L'Aretino* (1557), in *Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma*, Bari, 1960, I (a cura di P. Marocchi).
- 78 DU CERCEAU, Jacques-Androuet, *Les Plus Excellents Bastiments de France*, Paris, 1576-1579.
- 79 EBERHARDT, Jürgen, *Die Zitadelle von Jülich*, Jülich, 1993.
- 80 ECHINGER-MAURACH, Claudia, *Studien zu Michelangelos Juliusgrabmal*, Hildesheim-Zürich-New York, 1991.
- 81 EHRMANN, Jean, *Antoine Caron*, Paris, 1986.
- 82 EINEM, Herbert von, *Michelangelo. Bildbauer, Maler, Baumeister*, Berlin, 1973.
- 83 ELAM, Caroline, « Art in the Service of Liberty. Francesco della Palla, Art Agent fort Francis I », in *I Tatti Studies* 5 (1993), p. 33-109.
- 84 ELIAS, Norbert, *Über den Prozess der Zivilisation*, Berlin, 1939 (trad. fr., Paris, 1973).
- 85 EVANS, R.J.W., *Rudolf II and his World : a Study in Intellectual History*, Oxford, 1973.
- 86 EVANS, R.W.J., « La corte imperiale dei tempi di Arcimboldi », in *Effetto Arcimboldo. Trasformazioni del viso nel sedicesimo e nel ventesimo secolo*, Milan, 1987.
- 87 FALLAY D'ESTE, Lauriane, *Le Paragone. Le parallèle des arts*, textes présentés et traduits par L. Fallay d'Este, Paris, 1992.
- 88 FORSSMAN, Erik, *Säule und Ornament. Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbüchern und Vorlageblättern des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stockholm/Cologne, 1956.
- 89 FORSSMAN, Erik, *Palladios Lebrgebäude. Studien über den Zusammenhang von Architektur und Architekturtheorie bei Andrea Palladio*, Stockholm, 1965.
- 90 FORSTER, K., « Metaphors of Rule. Political Ideology and History in the Portraits of Cosimo I de' Medici », in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 15 (1971), p. 65-104.
- 91 FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, 1966.
- 92 FREEDBERG, Sidney J., *Parmigianino*, Cambridge, 1950.
- 93 FREEDBERG, Sidney J., *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*, New York-Evanston-San Francisco-Londres, 1961.
- 94 FREEDBERG, Sidney J., *Painting in Italy, 1500-1600*, Harmondsworth, 1975 (1971).
- 95 FRIEDLANDER, Walter, *Maniérisme et antimaniérisme dans la peinture italienne* (1925/1929), Paris, 1991 (1953).

- 96 FROMMEL, Christoph Luitpold, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen, 1973.
- 97 FROMMEL, Christoph Luitpold, « Papal Policy : The Planning of Rome during the Renaissance » : Robert I. Rotberg, Theodore K. Rabb (éd.), in *Art and History : Images and their Meaning*, Cambridge 1988, p. 39-65.
- 98 FUIKOVÁ, Eliska, *Rodolphe II. Monarque et mécène*, Paris, 1990 (1988).
- 99 Galeazzo Alessi e l'Architettura del Cinquecento. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Genève, 1974.
- 100 GERMANN, Georg, *Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie*, Darmstadt, 1980.
- 101 GLOTON, Jean-Jacques, « Vignole et Palladio », in *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio* 8 (1966), p. 82-100.
- 102 GLOTON, Jean-Jacques, « La villa à la fin de la Renaissance, conceptions palladiennes, conceptions vignolesques », in *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio* 8 (1966), p. 101-113.
- 103 GOLSON, Lucile, « Serlio, Primaticcio and the Architectural Grotto », in *Gazette des Beaux-Arts* 77 (1971), p. 95-108.
- 104 GOMBRICH, Ernst H., « Zum Werke Giulio Romanos », in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* N.F.8 (1934), 79-104 ; 9 (1935), p. 121-150.
- 105 GOMBRICH, Ernst H., « Introduction : The Historical Background », in *The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art, Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art* (1961), Princeton, 1963.
- 106 GOMBRICH, Ernst H., *New Light on Old Masters. Studies in the Art of the Renaissance* IV, Oxford, 1986, p. 147-160.
- 107 GUILLAUME, Jean (éd.), *Architecture et vie sociale. L'organisation intérieure des grandes demeures à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance*. Actes du colloque tenu à Tours du 6 au 10 juin 1988, Paris, 1994.
- 108 GUILLAUME, Jean (éd.), *L'Église dans l'architecture de la Renaissance*. Actes du colloque tenu à Tours du 28 au 31 mai, 1990, Paris, 1995.
- 109 GÜNTHER, Hubertus, « Studien zum venezianischen Aufenthalt des Sebastiano Serlio », in *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 3.F. 32 (1981), p. 42-94.
- 110 HARBISON, Craig, *Eine Welt im Umbruch. Renaissance in Deutschland, Frankreich, Flandern und den Niederlanden*, Cologne, 1995.
- 111 HARTT, Frederick, *Giulio Romano*, New Haven, 1958.
- 112 HARTT, Frederick, « Power and Individual in Mannerist Art », in *The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art, Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art* (1961), Princeton, 1963.
- 113 HATHAWAY, B., *The Age of Criticism : The Late Renaissance in Italy*, Ithaca, N.Y., 1962.
- 114 HAUSER, Arnold, *Mannerism. The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art*, Londres, 1965.
- 115 HAUTECEUR, Louis, *Histoire de l'architecture classique en France*, Paris, 1943-1957.
- 116 HEIKAMP, Detlef, « Zur Geschichte der Uffizien-Tribuna und der Kunstschränke in Florenz und Deutschland », in *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 26 (1963), p. 193-268.
- 117 HERNANDEZ, Antonio, *Grundzüge einer Ideengeschichte*

- der französischen Architekturtheorie von 1560-1800*, Bâle, 1972.
- 118 HENSSLER, Rainer, « Una vision en piedra : El palacio de Carlos V y la idea del imperio universal » : *Cuadernos de La Alhambra* 29 (1993), p. 1-16.
- 119 HERRIG, Dorothee, *Fontainebleau. Geschichte und Ikonographie der Schloßanlage Franz I.*, Munich, 1992.
- 120 HIRST, Michael, *Michelangelo and His Drawings*, New Haven/Londres, 1988.
- 121 HITCHCOCK, Henry-Russell, *German Renaissance Architecture*, Princeton, N.J., 1981.
- 122 HOJER, Gerhard (Hrsg.), *Der italienische Bau. Materialien und Untersuchungen zur Stadtresidenz Landsbut*, Landshut, 1994.
- 123 HORST, C., *Die Architektur der Renaissance in den Niederlanden und ihre Ausstrahlungen*, den Haag, 1930.
- 124 HOWE, Eunice D., « The church of Il Gesù explicated in a guide book of 1588 », in *Gazette des Beaux-Arts* 106 (1985), p. 195-202.
- 125 HUBALA, Erich, « Ein Entwurf für das Antiquarium der Münchner Residenz », in *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* N.F. 9/10 (1958/59), p. 128-146.
- 126 HUIZINGA, Johan, *Homo Ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, (1938) Paris, 1951.
- 127 HUSE, Norbert, « Palladio am Canal Grande », in *Städtejahrbuch N.F.7* (1979), p. 61-99.
- 128 HUSE, Norbert, WOLTERS, Wolfgang, *Venedig. Die Kunst der Renaissance*, Munich, 1986.
- 129 HUSE, Norbert, *Kleine Kunstgeschichte Münchens*, Munich, 1990.
- 130 JAQUOT, Jean, « Panorama des fêtes et cérémonies du règne », dans *Les Fêtes de la Renaissance II. Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, Paris, 1960, p. 413-449.
- 131 KADATZ, Hans-Joachim, *Deutsche Renaissancebaukunst von der frühbürgerlichen Revolution bis zum Ausgang des Dreißigjährigen Krieges*, Berlin, 1983.
- 132 KAUFFMANN, Georg, *Die Kunst des 16. Jahrhunderts*, Berlin, 1970 (Propyläen Kunstgeschichte 8).
- 133 KEMP, Martin, « Ogni dipintore dipinge se : a Neoplatonic Echo in Leonardo's Art Theory ? », in *Cultural Aspects of the Italian Renaissance. Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller*, New York, 1976, p. 311-323.
- 134 KLEIN, Robert, « Giudizio et Gusto dans la théorie de l'art du Cinquecento » (1961), in *La Forme et l'intelligible*, Paris, 1970, p. 341-352.
- 135 KLEIN, Robert, « L'art et l'attention au technique » (1964), in *La Forme et l'intelligible*, Paris, 1970, p. 382-393.
- 136 KLIEMANN, Julian, *Gesta dipinte. La grande decorazione delle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Milan, 1993.
- 137 KOYRÉ, Alexandre, *From the Closed World to the Infinite Universe*, Baltimore, 1957 (trad. fr., Paris, 1957).
- 138 KOYRÉ, Alexandre, *Études d'histoire de la pensée scientifique*, Paris, 1966.
- 139 KOZAKIEWICZOWIE, Helena et Stefan, *The Renaissance in Poland*, Warszawa, 1976.
- 140 KRCÁLOVÁ, J., « Das Oval in der Architektur des böhmischen Manierismus » : *Umeni* 21 (1973), p. 303-331.
- 141 KRCÁLOVÁ, J., *Die Kunst der Renaissance in Böhmen und Mähren*, Prague, 1980.

- 142 KRUFFT, Hanno WALTER, Andres LEPIK, « Das Geometrie- und Meßbuch von Elias Holl », in *Architectura* 15 (1985), p. 1-12.
- 143 KRUFFT, Hanno Walter, *Städte in Utopia. Die Idealstadt vom 15. bis zum 18. Jahrhundert zwischen Staatsutopie und Wirklichkeit*, Munich, 1989.
- 144 KRUFFT, Hanno Walter, *Geschichte der Architekturtheorie*, Munich, 1991.
- 145 KUBLER, Georges A., *Building The Escorial*, Princeton, N.J., 1982.
- 146 LANGE, Hans, « Der Platz vor dem Palast », in *La Piazza. Kunst und öffentlicher Raum* (éd. Gisela Felber, Gerhart Schröder), Stuttgart, 1992, p. 30-45.
- 147 LANZI, Luigi, *Storia pittorica della Italia* (1792), Florence, 1969.
- 148 LAVEDAN, Pierre, « Contre-réforme, baroque, maniérisme », in *Gazette des Beaux-Arts* 83 (1974), p. 97-116.
- 149 LARSSON, Lars Olof, *Adrian de Vries*, Vienne-Munich, 1967.
- 150 LARSSON, Lars Olof, *Von allen Seiten gleich schön. Studien zum Begriff der Vielansichtigkeit in der europäischen Plastik von der Renaissance bis zum Klassizismus*, Uppsala, 1974.
- 151 LEBENSZTEJN, Jean-Claude, *Dossier Pontormo*, Paris, 1984.
- 152 LEBENSZTEJN, Jean-Claude, « Florilège de la nonchalance », *Critique*, 473, oct. 1986, p. 1025-1052.
- 153 LEE, Rensselaer W., *Ut Pictura Poesis: the Humanistic Theory of Painting* (1940) (trad. fr., Paris, 1991).
- 154 LECOQ, Anne-Marie, *François I^{er} imaginaire. Symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française*, Paris, 1987.
- 155 LEWINE, Milton, « Vignola e Palladio : S. Andrea in Via Flaminia e la chiesa a Maser », in *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio* 15 (1973), p. 121-129.
- 156 LIEB, Norbert, Heinz Jürgen SAUERMOST (éd.), *Münchens Kirchen*, Munich, 1973.
- 157 LIEBENWEIN, Wolfgang, *Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600*, Berlin, 1977.
- 158 LOMAZZO, Gian Paolo, *Idea del Tempio della Pittura* (1590), Florence, 1974 (éd. et trad. R. Klein).
- 159 LOMAZZO, Gian Paolo, *Scritti sulle arti*, Florence, 1974 (a cura di Roberto P. Ciardi).
- 160 LOTZ, Wolfgang, *The Northern Renaissance*, New York, 1955.
- 161 LOTZ, Wolfgang, « Die ovalen Kirchenräume des Cinquecento », in *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 7 (1955), p. 7-99.
- 162 LOTZ, Wolfgang, « Mannerism in Architecture: Changing Aspect », in *Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, New York 1964, II, p. 239-246.
- 163 LOTZ, Wolfgang, *Studies in Italian Renaissance Architecture*, Cambridge, Mass., 1977.
- 164 LOTZ, Wolfgang, *Architecture in Italy 1500-1600*. Revised by Deborah Howard, New Haven, 1995.
- 165 LUGLI, Adalgisa, *Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Milan, 1983.
- 166 *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800* (éd. Andreas Grote), Opladen, 1994.
- 167 MANDER, Karel van, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem, 1604

- (Extraits présentés et traduits en français par R. Genaille, Paris, 1965).
- 168 MAREK, Michaela, *Eckphrasis und Herrscherallegorie*, Worms, 1985.
- 169 MAYER-HIMMELHEBER, Susanne, *Bischöfliche Kunstpolitik nach dem Tridentinum...*, Heidelberg, 1984.
- 170 MEINE-SCHAWWE, Monika, *Die Grablege der Wettiner im Dom zu Freiberg*, Munich, 1992.
- 171 METTERNICH, Franz Graf Wolff, « Alessandro Pasqualini da Bologna e la diffusione del linguaggio bramantesco in Germania », in *Studi Bramanteschi*, Rome, 1974, p. 591-601.
- 172 MIROLLO, James V., *Mannerism and Renaissance Poetry. Concept, Mode, Inner Design*, New Haven-Londres, 1984.
- 173 MONARI, Daniela, « Palazzo Bocchi : Il quadro rustico e l'intervento del Vignola », in *Il carrobbio* 6 (1980), p. 263-272.
- 174 MONTAIGNE, Michel de, *Œuvres complètes*, Paris, 1967.
- 175 MOREL, Philippe, « Le Studiolo de Francesco I de' Medici et l'économie symbolique du pouvoir au Palazzo Vecchio », in *Symboles de la Renaissance*, II, Paris, 1982, p. 185-205, 254-258.
- 176 MOREL, Philippe, *Le Parnasse astrologique. Les décors peints pour le cardinal Ferdinand de Médicis. Étude iconologique* (La Villa Médicis, 3), Rome, 1991.
- 177 MOREL, Philippe, *Les Décors médicéens à la fin de la Renaissance* (thèse d'État soutenue à l'École des hautes études en Sciences sociales), Paris, 1993.
- 178 MORROGH, Andrew, « The Palace of the Roman People : Michelangelo at the Palazzo dei Conservatori », in *Römische Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 29 (1994), p. 129-186.
- 179 NAREDI-REINER, Paul von, *Salomos Tempel und das Abendland. Monumentale Folgen historischer Irrtümer*, Cologne, 1994.
- 180 *Natura e artificio. L'ordine rustico, le fontane, gli automi nella cultura del Manierismo europeo*, Rome, 1979.
- 181 *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe* (éd. Oliver Impey, Arthur McGregor), Oxford, 1985.
- 182 *Ottobrunn. Gedenkschrift zur vierhundertjährigen Wiederkehr seiner Kurfürstenzeit in der Pfalz (1556-1559)*, éd. Georg Poensgen, Heidelberg, 1956.
- 183 PACHECO, Francisco, *Arte della pittura, su antichità, y grandezas*, Séville, 1649 (éd. et trad. française par L. Fallay d'Este, Paris, 1986).
- 184 PALLADIO, Andrea, *I Quattro Libri dell'Architettura*, Venise, 1570.
- 185 PALLUCHINI, Rodolfo (éd.), *Tiziano e il Manierismo europeo*, Florence, 1978.
- 186 PANOFKY, Erwin, *Idea*, Leipzig-Berlin, 1924 (trad. fr., Paris, 1983).
- 187 PANOFKY, Erwin, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Oxford, 1939 (trad. fr. Paris, 1967 ; présentation par Bernard Teyssèdre).
- 188 PANOFKY, Erwin, « The Iconography of the Galerie François I at Fontainebleau », in *Gazette des Beaux-Arts* 52 (1958), p. 113-190.
- 189 PANOFKY, Erwin, *Tomb Sculpture. Four Lectures on its Changing Aspect from Ancient Egypt to Bernini*, New York, 1964 (trad. fr. Paris, 1995).

- 190 PEREZ SANCHEZ, Alfonso E., « L'asse Madrid-Praga », in *Effetto Arcimboldo. Trasformazioni del volto nel sedicesimo e nel ventesimo secolo*, Milan, 1987, p. 55-65.
- 191 PÉROUSE DE MONTCLOS, Jean-Marie : *L'Architecture de la française. XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, 1982.
- 192 PÉROUSE DE MONTCLOS, Jean-Marie : *Histoire de l'architecture française de la Renaissance à la Révolution*, Paris, 1989.
- 193 PEVSNER, Nikolaus, « Gegenreformation und Manierismus », *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1925, p. 243 sq.
- 194 PEVSNER, Nikolaus, *Academies of Art. Past and Present*, Cambridge, 1940.
- 195 PHILIPPOT, Paul, *La Peinture dans les anciens Pays-Bas*, Paris, 1994.
- 196 PINELLI, Antonio, *La Bella Maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Turin, 1993.
- 197 PINO, Paolo, *Dialogo della pittura* (1548), in *Trattati d'arte del Cinquecento. Tra Manierismo e Controriforma*, Bari, 1960, I (a cura di P. Baorchì).
- 198 PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle* (Livre XXXV), Paris, 1985 (trad. M. Croisille).
- 199 POESCHKE, Joachim, *Die Skulptur der Renaissance in Italien*, Munich, 1990-1992.
- 200 PONS, Alain (éd.), Baltazar Castiglione, *Le Livre du courtisan*, Paris, 1987.
- 201 POPE-HENNESSY, John, *Italian Renaissance Sculpture*, New York, 1985.
- 202 POPE-HENNESSY, John, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, New York, 1985.
- 203 POPE-HENNESSY, John, *Cellini*, New York, 1985 (éd. française, Paris, 1985).
- 204 PRATER, Andreas, *Michelangelos Medici-Kapelle : « ordine composto » als Gestaltungsprinzip von Architektur und Ornament*, Waldsassen, 1979.
- 205 PRATER, Andreas, *Cellinis Salzfaß für Franz I. Ein Tischgerät als Herrschaftszeichen*, Stuttgart, 1988.
- 206 PRINZ, Wolfram, Ronald G. KECKS, *Das französische Schloß der Renaissance*, Berlin, 1985.
- 207 QUICCHEBERG, Samuel, *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi*, Munich, 1565.
- 208 *Raffaello architetto*, éd. Christoph L. Frommel, Stefano Ray, Manfredo Tafuri, Milan, 1984.
- 209 RIVIERA BLANCO, José Janvier, *Juan Battista de Toledo y Felipe II. La implantación del Clasicismo en España*, Valladolid, 1984.
- 210 ROECK, Bernd, *Elias Holl. Architekt einer europäischen Stadt*, Regensburg, 1985.
- 211 ROSAND, David, *Painting in Cinquecento Venice : Titian, Veronese, Tintoretto*, New Haven, 1982 (trad. fr., Paris, 1993).
- 212 ROSENTHAL, Earl, *The Palace of Charles V in Granada*, Princeton, N.J., 1985.
- 213 ROSSI, Sergio, *Dalle botteghe alle accademie. Realtà sociale e teorie artistiche a Firenze dal XIV al XVI secolo*, Milan, 1980.
- 214 SALMI, Mario (et autres), *Il Vasari storiografo e artista. Atti del Congresso Internazionale nel IV Centenario della Morte* (Arezzo-Florence 1974), Florence, 1976.
- 215 SATKOWSKI, Leon, *Giorgio Vasari. Architect and Courtier*, Princeton, N.J., 1993.

- 216 SCAILLÉREZ, Cécile, *François I^{er} et ses artistes dans les collections du Louvre*, Paris, 1992.
- 217 SCHLOSSER, Julius von, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*, Leipzig, 1908.
- 218 SCHLOSSER, Julius von, *La Letteratura artistica*, Vienne-Florence, 1964.
- 219 SCHMIDT, Johann Karl, « Zu Vignolas Palazzo Bocchi in Bologna », in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 13 (1967/68), p. 83-94.
- 220 SCHÜTTE, Ulrich, *Das Schloß als Wehranlage. Befestigte Schloßbauten der frühen Neuzeit im alten Reich*, Darmstadt, 1994.
- 221 SCHWAGER, Klaus, « Die Porta Pia in Rom », in *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 3.F. 24 (1973), p. 33-96.
- 222 SCHWAGER, Klaus, « La chiesa del Gesù del Vignola », in *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, 19 (1977), p. 251-271.
- 223 SEIBT, Ferdinand (éd.), *Renaissance in Böhmen*, Munich, 1985.
- 224 SERLIO, Sebastiano, *Tutte l'opere d'architettura e prospettiva*, Venise, 1619 (Ridgewood, N.J., 1964).
- 225 SHEARMAN, John, « Maniera as an Aesthetic Ideal » : *Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, New York, 1964, II, p. 211 ss.
- 226 SHEARMAN, John, *Mannerism*, Harmondsworth, 1967.
- 227 SMYTH, Craig Hugh, « Mannerism and Maniera » (1961), in *The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art, Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, Princeton, 1963.
- 228 STRONG, Ray, *Les Fêtes de la Renaissance* (1973), Paris, 1991.
- 229 STRUEVER, Nancy, *The Language of History in the Renaissance. Rhetoric and Historical Consciousness in Florentine Humanism*, Princeton, 1970.
- 230 SUMMERSON, John, *Architecture in Britain, 1530 to 1830*, Harmondsworth, 1969.
- 231 TAFURI, Manfred, *L'Architettura del manierismo nel Cinquecento europeo*, Rome, 1966.
- 232 TAFURI, Manfred, « L'idea dell'architettura nella letteratura teorica del Manierismo », in *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio* 9 (1967), p. 369-384.
- 233 TAFURI, Manfred, « Jacopo Barozzi da Vignola e la crisi del Manierismo a Roma », in *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio* 9 (1967), p. 385-398.
- 234 TAFURI, Manfred, *Venezia e il Rinascimento*, Turin, 1985.
- 235 TAFURI, Manfred, *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Turin, 1992.
- 236 TAPIE, Victor-Louis (et autres), *Renaissance. Maniérisme, Baroque. Actes du XI^e stage international de Tours* (Centre d'études supérieures de la Renaissance), Paris, 1972.
- 237 THIES, Harmen, *Michelangelo. Das Kapitäl*, Munich, 1982.
- 238 THOENES, Christof, « Versuch über Architektur und Gesellschaft im Werk Vignolas », in *Kritische Berichte* 15 (1987), Nr. 3/4, p. 5-19.
- 239 THOENES, Christof, « Vignolas "Regola delli cinque ordini" », in *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 20 (1983), p. 345-376.

- 240 THOENES, Christof, « Antonio da Sangallo Modell von St. Peter », in *Bauwelt* 85 (1994), p. 1090-1094.
- 241 THUILLIER, Jacques, *Georges de La Tour*, Paris, 1992.
- 242 TREVES, Marco, « Maniera. The History of the Word », in *Marsyas* 1 (1941), p. 69-88.
- 243 VASARI, Giorgio, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori* (1550-1568), Paris, 1981-1987 (éd. A. Chastel).
- 244 VERHEYEN, Egon, *The Palazzo del Te in Mantua. Images of Love and Politics*, Baltimore, 1977.
- 245 VIGNOLA, Jacopo Barozzi da, *Regola delli cinque ordini d'architettura*, Roma, 1562; Vignola, 1974.
- 246 VON DER OSTEN-SACKEN, Cornelia, *San Lorenzo El Real en El Escorial. Studien zur Baugeschichte und Ideologie*, Mittenwald, 1979.
- 247 WALCHER CASOTTI, Maria, *Il Vignola*, Trieste, 1960.
- 248 WARNKE, Martin, *L'Artiste et la cour. Aux origines de l'artiste moderne* (1985), Paris, 1989.
- 249 WEILL-GARRIS, Kathleen, « Bandinelli and Michelangelo : A Problem of Artistic Identity », in *Art the Ape of Nature. Studies in Honor of H.W. Janson*, New York, 1981, p. 223-251.
- 250 WEILL-GARRIS, Kathleen, « On Pedestals : Michelangelo's "David", Bandinelli's "Hercules and Cacus" and the Sculpture of the Piazza della Signoria », in *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 20 (1983), p. 378-415.
- 251 WEISE, Georg, « Maniera und pellegrino. Zwei Lieblingswörter der Zeit des Manierismus », in *Romanistisches Jahrbuch* 3 (1950), p. 321 ss.
- 252 WEISE, Georg, « La doppia origine del concetto del manierismo » : *Studi Vasariani. Atti del Convegno Internazionale* (1950), Florence, 1952, p. 181-185.
- 253 WEISE, Georg, *Il Manierismo. Bilancio critico del problema stilistico e culturale*, Florence, 1971.
- 254 WIND, Edgar, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Londres, 1958 (trad. fr., Paris, 1992).
- 255 WILKINSON, Catherine, « Planning a Style for the Escorial : An Architectural Treatise for Philipp of Spain », in *Journal of the Society of Architectural Historians* 44 (1985), p. 37-47.
- 256 WITTKOWER, Rudolf, « Zur Peterskuppel Michelangelos », in *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 2 (1933), p. 348-370.
- 257 WITTKOWER, Rudolf, « Michelangelo's Biblioteca Laurenziana », in *The Art Bulletin* 16 (1934), p. 123-218.
- 258 WITTKOWER, Rudolf, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Londres, 1962.
- 259 WITTKOWER, Margot et Rudolf, *Born under Saturn*, Londres, 1960 (trad. fr., Paris, 1991).
- 260 WITTKOWER, Rudolf, *Gothic versus Classic. Architectural Projects in Seventeenth Century Italy*, New York, 1974.
- 261 WITTKOWER, Rudolf, *Palladio and Palladianism*, New York, 1974.
- 262 WITTKOWER, Rudolf, *Idea and Image. Studies in the Italian Renaissance*, Londres, 1978.
- 263 WÖLFFLIN, Heinrich, *Renaissance und Barock*, Munich, 1888 (trad. fr., Paris, 1967).
- 264 WÖLFFLIN, Heinrich, *Kunsthistorisches Grundbegriffe*, Munich, 1915 (trad. fr., Paris, 1952).

- 265 WÜRTEMBERGER, Franzsepp, *Der Manierismus*, Vienne, 1962.
- 266 YATES, Frances, *Astraea. The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, Londres, 1975 (trad. fr., Paris, 1989).
- 267 ZARCO CUEVAS, Julian, *Instrucciones de Felipe II para la fabrica y obra de San Lorenzo el Real*, San Lorenzo de El Escorial, 1990.
- 268 ZERI, Federico, *Pittura e Controriforma. L'arte senza tempo » di Scipione di Gaeta*, Turin, 1957.
- 269 ZERI, Federico, « La percezione visiva dell'Italia e degli Italiani nella storia della pittura », in *Storia d'Italia Einaudi*, VI, *Atlanti*, Turin, 1976.
- 270 ZERNER, Henri, *L'École de Fontainebleau*, Paris, 1969.

Catalogue des expositions

- ANCONA
1985 *Andrea Lilli nella pittura delle Marche tra Cinquecento e Seicento* (Luciano Arcangeli et Pietro Zampetti).
- BERLIN
1995 *Architekturmodelle der Renaissance. Die Harmonie des Bauens von Alberti bis Michelangelo* (Bernd Evers).
- BOLOGNE
1975 *Federico Barocci (Urbino, 1535-1612)* (Andrea Emiliani et Giovanna Gaeta Bertelà).
1986 *Nell'età di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII* (Washington-New York-Bologne).
- BOSTON
1989 *Italian Eschers of the Renaissance and Baroque* (Sue Welch Reed et Richard Walker).
- EMPOLI
1994 *Il Pontormo a Empoli* (Rosanna Caterina Proto Pisani).
- ESSEN-VIENNE
1988 *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.*
- FLORENCE
1980 *Il Primato del Disegno (Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento)*.
1996 *Officina della Maniera* (Alessandro Cecchi, Antonio Natali, Carlo Sisi).
- FRANCFORT-SUR-LE-MAIN
1985 *Natur und Antike in der Renaissance*.
- HEIDELBERG
1986 *Die Renaissance im deutschen Südwesten*.
1995 *Von allen Seiten schön. Bronzen der Renaissance und des Barock* (Volker Krahn).
- MADRID
1994 *Los Leoni (1509-1608). Es cultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España*.
- MANTOUE-MILAN
1989 *Giulio Romano* (Manfredo Tafuri).

- MANTOUE
1993 *Giulio Romano pinxit et delineavit. Opere grafiche autografe, di collaborazione e bottega* (Stefania Massari).
- MEAUX
1988 *De Nicolò dell'Abate à Nicolas Poussin : aux sources du classicisme (1550-1650)* (Jean-Pierre Changeux et Blanche Grinbaum).
- NANCY
1992 *L'Art en Lorraine au temps de Jacques Callot* (Jacques Thuillier et Claude Pétry).
- NAPLES
1988-1989 *Polidoro da Caravaggio fra Napoli e Messina* (Pierluigi Leone de Castris).
- PARIS
1972 *L'École de Fontainebleau* (Syvie Béguin).
1974 *Valentin et les caravagesques français* (Arnault Brejon de Lavergnée et Jean-Pierre Cuzin).
- REGGIO EMILIA
1987-1988 *Lelio Orsi (1511-1587). Dipinti e disegni* (Nora Clerici Bagozzi, Fiorella Frisoni, Massimo Pirondini).

- SIENNE
1990 *Domenico Beccafumi e il suo tempo* (Pietro Torriti).
- TRÉVISE
1984 *Paris Bordon* (Rodolfo Palluchini, Giordana Mariani Canova, Eugenio Manzano).
- VENISE
1981 *Da Tiziano a El Greco. Per la storia del Manierismo a Venezia (1540-1590)* (Rodolfo Palluchini, Stefania Mason Rinaldi).
1987 *Effetto Arcimboldo. Trasformazioni del viso nel sedicesimo e nel ventesimo secolo* (Pontus Hulten, Yasha David).
- VENISE-PARIS
1994 *La Renaissance de Brunelleschi à Michel-Ange*.
- VIENNE
1978 *Giambologna. Ein Wendepunkt europäischer Plastik*.
1995 *Eros und Mythos. Kunst am Hof Rudolfs II.*
- VOLTERRA
1994 *Il Rosso e Volterra* (Roberto Paolo Ciardi, Alberto Mugnaini).