

Reprinted from

ICLA '91
TOKYO

THE FORCE
OF VISION 1

Dramas of Desire

Editors

Ziva Ben-Porat

Hana Wirth-Nesher

Visions of Beauty

Editors

Roseann Runte

Hans R. Runte

Proceedings of the XIIIth Congress
of the International Comparative Literature Association

Actes du XIIIème Congrès
de l'Association Internationale de Littérature Comparée

Le beau dans l'esthétique du maniérisme

Tibor Klaniczay †
(Budapest)

Dans l'histoire de l'art et de la littérature européens, le maniérisme représente un des chapitres les plus passionnants. Cette manifestation stylistique de la seconde moitié du XVI^e siècle est inséparablement liée à la Renaissance, mais elle en modifie radicalement les idéaux, les goûts et toute l'esthétique, et se lance dans des initiatives qui ne seront continuées ou accomplies que par les tendances modernes du XX^e siècle. La nouveauté esthétique qu'apporte le maniérisme consiste avant tout dans une rupture consciente—la première fois dans l'histoire européenne—avec la tradition aristotélicienne, qui avait fondamentalement déterminé jusque-là toute l'évolution artistique de l'Europe. La poétique aristotélicienne, avec sa doctrine de l'imitation, avait jeté les bases théoriques d'un art et d'une poésie copiant la nature, fidèles à la réalité, "réalistes" si l'on veut; c'est à cela que s'opposent l'art et la théorie du maniérisme en formulant, pour la première fois, des principes et des thèses esthétiques proches des arts transeuropéens, de ceux de l'Asie avant tout. C'est ce qui m'a fait juger qu'à ce congrès qui consacre une attention particulière aux ressemblances et aux divergences entre les arts et les littératures de l'Europe et de l'Asie, il ne serait passans intérêt d'évoquer les traits principaux de l'esthétique maniériste.

On sait que l'art et la littérature maniéristes apparaissent pour la première fois, au milieu du XVI^e siècle, en Italie justement, qui fut aussi la patrie d'origine de la Renaissance; il est naturel que ses théoriciens se recrutèrent donc avant tout parmi les auteurs italiens de traités poétiques et artistiques: c'est principalement sur leur travaux que je m'appuierai dans les réflexions qui suivent. Les traités de ces théoriciens italiens ont un intérêt particulier pour l'histoire de l'esthétique,

pour la raison, entre autres, qu'ils avancent, ou suggèrent des thèses valables, pour la première fois, aux oeuvres à la fois littéraires et artistiques. Pour que cela puisse se faire, il a fallu d'abord la réhabilitation par la Renaissance de la peinture considérée jusque-là comme un simple métier artisanal, inférieur à la poésie qui faisait partie, elle, des sept arts libéraux: la peinture venait seulement d'acquérir un rang comparable. "La peinture est une poésie muette, la poésie une peinture aveugle," disait Léonard de Vinci. La découverte du fait que leur parenté consiste dans leur caractère artistique commun à toutes deux permet la naissance de l'esthétique à proprement parler, que les théoriciens du maniérisme n'avaient qu'à développer.

Leur idéal de beauté et celui des artistes maniéristes se distinguent avant tout par la préférence donnée à l'artificiel (*artifiosio*: le mot n'avait pas alors de sens péjoratif, loin de là!) — contre le naturel. Selon Francesco Patrizi, auteur de la poétique maniériste la plus complète, la poésie n'est rien d'autre qu'une "fabrication faite de *concetti* et de paroles merveilleuses" ("*facitura di concetti e di parole meravigliose*").¹ Le *concetto* — l'âme de la poésie, selon certains, tel Giulio Cortese² — se rapporte surtout à la genèse et au contenu de l'oeuvre, dont nous ne nous occuperons pas ici, consacrant toute notre attention au corps de la poésie, aux "paroles merveilleuses." Patrizi, en traitant cette question, recourt à la tradition rhétorique pour expliquer la forme extérieure de la poésie. C'est que la rhétorique, qui avait auparavant englobé et régi toute activité littéraire, savante et même simplement publique — ainsi le voulaient les humanistes —, s'était réduite, dans la seconde moitié du XVI^e siècle, à l'art de bien parler, c'est-à-dire à l'élocution qui n'était à l'origine qu'une de ses parties et que nous pouvons considérer aujourd'hui comme l'ancêtre de la stylistique moderne.³ Dans son *Art poétique françois* (1548) Thomas Sébillet identifie, sans hésitation, la notion du style et celle de l'élocution. Il n'y a rien de surprenant à ce que Patrizi ait emprunté à la rhétorique ses notions pour déterminer la langue et la forme de la poésie: il n'a fait que suivre en cela son modèle principal, Giulio Camillo. Dans ses deux traités écrits vers 1540, et publiés pour la première fois par Patrizi, en 1560, le *Trattato delle materie che possono venir sotto lo stile dell'eloquente* et *La topica, o vero della elocuzione*,⁴ Camillo, tout en restant rigoureusement dans les limites de la rhétorique, prend la plupart de ses exemples dans la poésie qu'il considère comme la manifestation la plus parfaite de l'élocution. Il transfère donc la notion de l'élocution au langage poétique qu'il iden-

tifie au style orné (*stile ornato*) de l'oeuvre poétique. Pour illustrer la pénétration massive dans le style maniériste des figures d'élocution empruntées à la rhétorique, il suffit de renvoyer à l'excellent ouvrage de Rosemond Tuve qui démontre la très forte influence, sur les premiers poètes métaphysiques anglais, de Pierre de la Ramée,⁵ pour qui la rhétorique se réduit également à l'élocution.

Tout cela rend évident que Patrizi, invitant les poètes à exprimer leur *conchetto* par des paroles merveilleuses (*parole meravigliose*) pense en réalité à l'élocution, à un style orné, différant du simple et du naturel; aussi remarque-t-il que la langue poétique (*lingua poetica*), du moins celle qu'il souhaite, paraît comme "étrange" aux lecteurs (Patrizi II, p. 250). Cette étrangeté, c'est-à-dire un merveilleux assemblage de paroles, est produite, selon lui, par une transformation ou transfiguration que le poète effectue sur la forme première de sa matière pour lui donner une nouvelle forme admirable (Patrizi III, p. 17).⁶ Il opère donc une sorte de métamorphose pour créer la forme poétique différente de la naturelle, soit le style, d'autant plus beau qu'il est plus orné. La forme versifiée est déjà, en elle-même, une langue transfigurée, métamorphosée, que Patrizi considère comme une des conditions primordiales de l'oeuvre poétique.⁷

La prose aussi peut revêtir la même langue raffinée, quand le parler ordinaire se transforme dans une forme artificielle sous le signe de l'éloquence. Le plus grand nombre d'exemples en sont fournis par les écrivains maniéristes. Robert Ellrodt souligne avec justice le lien étroit entre le nouveau style poétique et le mouvement anticicéronien qui se manifeste dans la prose.⁸ Qu'elle soit qualifiée d'asiatique, d'attique, de sénèqueenne, tacitesque ou lipsienne, ses représentants s'accordent à remplacer le style cicéronien harmonieux et équilibré de la Renaissance par une éloquence raffinée, artificielle, cherchant consciemment à se distinguer de l'usage ordinaire.⁹ Ce n'est pas par hasard que, de tous les genres littéraires, la prose narrative est la moins bien représentée dans le maniérisme, étant donné qu'elle offre le moins de possibilités à faire valoir l'éloquence, soit le style orné.

Les théoriciens du maniérisme littéraire ont concentré leur attention sur le style des oeuvres, bien que d'une manière toute différente, ce fut toujours le style qui préoccupait les théoriciens de l'art, car sa problématique conduit, en dernière analyse, à reconnaître dans la *manière* (*maniera*) la principale catégorie de la théorie maniériste de l'art.

Il n'est pas besoin de nous étendre ici sur ce que le XVI^e siècle

appelait *maniera*, ni sur l'origine de cette notion: les études de ces dernières décennies, celles de Georg Weise avant tout, les ont suffisamment éclaircis.¹⁰ Je soulignerai seulement les rapports étroits de ce concept avec celui du style. La signification originaire du mot comprenait déjà, et même dans deux sens, ce que nous appelons généralement style. La manière désignait, d'une part, le mode et le style de l'exécution de l'oeuvre d'art, et, d'autre part, sous l'influence de son usage fréquent dans les milieux courtois et chevaleresques français, elle qualifiait le mode et le style du comportement distingué. Il importe de savoir que dans les deux cas, qu'il s'agit d'un artiste ou d'une dame de la cour, la manière concernait toujours le style d'une personne ou d'un groupe de personnes, jamais celui d'une oeuvre ou d'un objet. C'est avec ce sens qu'elle devint par la suite une catégorie de l'esthétique, sous la plume de Vasari surtout. C'est que la richesse et la variété de la production artistique à la Renaissance attiraient l'attention sur la diversité des caractères entre artistes, écoles et générations, et poussaient à distinguer le style différent de chacun. Vasari a même déterminé les conditions dans lesquelles pouvait se réaliser l'*ottima maniera*: c'est quand l'artiste adopte le mode qui convient le mieux à son talent et à ses inclinations, et qu'il laisse oeuvrer librement son invention. Il s'agit donc de la manière individuelle, du style propre de l'artiste dans la réalisation de son dessein. Le concept du style apparaît ici sous un autre aspect que dans les traités de littérature: tandis que les réflexions sur l'élocution exploraient le style de l'*oeuvre* poétique, la notion de la manière attirait l'attention sur le style de l'*artiste*.

En définitive, qu'il s'agisse de la poésie ou des beaux-arts, les théoriciens s'interrogeant sur le style évoluent dans une même direction et obéissent à un même goût en s'éloignant des idéaux esthétiques de la Renaissance classique. La valorisation de la manière, soit du style individuel comporte le rejet d'un certain canon traditionnel et l'hostilité à toute norme aussi bien que la "parole merveilleuse," métamorphosée, de la littérature. Les artistes qui poursuivaient leur manière propre et les critiques qui en soulignaient l'importance refusaient le principe de l'imitation tout comme les auteurs des poétiques, car le libre épanouissement de la manière propre de l'artiste exigeait de lui de suivre son inspiration intime, son imagination, c'est-à-dire de créer à partir de l'idée imaginée, dite *idea fantastica*. Ainsi que chez Patrizi *conchetto* et *parole meravigliose* devinrent des notions corollaires, de même dans la théorie de l'art *fantastica idea* et *maniera* étaient inséparables:

peindre d'après une idée, en suivant sa manière, équivalait de plus en plus à refuser l'imitation de la nature au nom de la création artistique souveraine.

Si l'on veut saisir l'idéal commun du style que semblent désigner les notions de l'éloquence et à la fois de la manière, c'est une sorte d'artifice (*artificiosità*) qui s'impose. Il est caractéristique à cet égard que Giulio Camillo, déjà mentionné, que nous pouvons considérer à juste titre comme précurseur des spéculations maniéristes, modifie, dans sa rhétorique, la dichotomie traditionnelle de *res et verba*, en y intercalant un troisième élément, l'artifice. Il constitue ainsi la triade *materia—artificio—parola*, les deux derniers composant ensemble *l'arte delle locuzione*. L'artifice est donc indispensable à l'art de la parole "merveilleuse," puisque la transfiguration ou la métamorphose qui se produit dans la poésie signifie la transfiguration du naturel en artificiel. Il est inutile de dire combien, dans la peinture, se généralisa, sous le signe de la *maniera*, justement, la représentation artificielle, c'est-à-dire la modification consciente des proportions naturelles. Étant donné que les poètes et les artistes de la Renaissance florissante avaient épuisé les possibilités normales de l'expression verbale et de la représentation picturale, les maniéristes, s'ils voulaient faire quelque chose d'original, durent se détourner du naturel tel qu'on le voyait dans la réalité ou qu'on le disait par des paroles simples. C'est ce que signifie le jugement de Góngora: "Le naturel: quelle pauvreté de l'esprit! La clarté: quelle absence de pensée!"¹¹

Partant des expériences de l'art de la Renaissance, Benedetto Varchi, dans son *Libro della beltà e grazia*, écrit vers 1540, distingue clairement deux espèces de beauté. L'une est la beauté corporelle qui se manifeste dans la proportion des membres et que tout le monde peut percevoir grâce aux cinq sens; l'autre, la beauté spirituelle, qui "consiste dans la vertu et les dispositions de l'âme," n'apparaît qu'aux personnes cultivées, ayant le sens de l'abstraction.¹² Cette dernière s'appelle *grazia*, qualité qui, à l'origine, était un trait indispensable, tout comme la *maniera*, du comportement distingué selon le code courtois, et chez les dames encore plus que chez les hommes. Selon Agnolo Firenzuola, la *grazia* est le rayonnement de l'âme à travers les formes corporelles, où s'exprime la "proportion occulte" de la perfection spirituelle.¹³ Des deux espèces de beauté qui, à l'origine, et dans la conception de Varchi, devaient se compléter, les maniéristes préconisèrent la dernière seulement, et, rompant ainsi l'équilibre, isolèrent, et même opposèrent la

beauté spirituelle à la naturelle. La *grazia* est donc, pour l'artiste maniériste, la beauté idéale: ni évidente, ni immédiatement perceptible, elle est, au contraire, cachée, énigmatique, et, comme le dit un des théoriciens, Vincenzo Danti, "se fait connaître par la force intellectuelle."¹⁴ Cet idéal est nécessairement étranger à tout ce qui est naïf, naturel et simple; il cherche à compliquer, à cacher artificiellement la beauté spirituelle, sous le difforme même quelquefois. Robert Klein a raison quand il écrit: "la beauté n'existait alors que pour une analyse rationnelle."¹⁵

Dans les traités littéraires, nous chercherions en vain une notion qui corresponde à la *grazia*; mais s'il s'agit là d'une beauté spirituelle, ou intellectuelle, il est évident qu'elle existe dans la poésie aussi, même si on ne l'appelle pas par ce nom. La poésie maniériste ne tend pas à la plasticité, à l'harmonie des proportions, elle ne veut pas agir sur les sens, mais sur l'intellect; on ne peut donc parler que d'une beauté intellectuelle, dans son cas aussi. Bien que les rhétoriques et les poétiques contemporaines ne le mentionnent guère, il est instructif de citer à ce sujet le *De subtilitate* (1550) de Girolamo Cardano, très révélateur pour l'idéal maniériste de la beauté, comme l'a démontré l'historien polonais de l'esthétique, Tatarkiewicz.¹⁶ Cardano y développe l'idée selon laquelle plus les choses sont claires et compréhensibles, plus elles sont belles, mais quant à leur subtilité, elle est proportionnelle de la difficulté qu'on a de les saisir et comprendre. Cette *subtilitas* qui est *decoris omnis mater* est, au fond, la même beauté intellectuelle et invisible que la *grazia* des critiques d'art maniéristes. Dans cette logique du plaisir intellectuel, provoqué par le *conchetto* et l'élocution, s'inscrit aussi le but de la poésie qu'on désigne dans le concept de l'admirable. Patrizi considère comme accessoires les fonctions pédagogique et hédonistique de la poésie et demande plutôt aux poètes de réaliser l'admirable. Ce dernier étant, selon lui, un mélange du croyable et de l'incroyable, la beauté de l'oeuvre qui réalise l'admirable doit être nécessairement de nature intellectuelle. Nous pouvons donc conclure que les théoriciens maniéristes de la parole et de l'image avaient la même idée sur la beauté de l'oeuvre, même s'ils l'exprimèrent différemment.

Faut-il dire combien cette esthétique comportait de contradictions? Elle sous-estimait le travail studieux en faveur du génie, mais exigeait en même temps de la part des poètes et des artistes un savoir pouvant satisfaire les plus hauts besoins intellectuels. Elle dévalorisait les connaissances techniques du métier, mais prônait l'artificiel, dont la

réalisation demande une maîtrise absolue des techniques artistiques. Convaincue que les possibilités de l'art et de la poésie étaient infinies, elle tenta quand même à organiser en système l'inorganisable. Aussi devait-elle aboutir tôt ou tard soit à un académisme froid, soit à un idéal de beauté relativiste et anarchique qui nie toute valeur: celui que représente Giordano Bruno, particulièrement dans son *De vinculis in genere*. Malgré tout cela, le maniérisme reste un des chapitres les plus passionnants et les plus provocants de l'histoire de la pensée esthétique.

NOTES

1. Francesco Patrizi da Cherso, *Della poetica*, éd. Danilo Aguzzi Barbagli (Firenze: Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1969-1971), t. I, p. 284.
2. Cf. Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance* (Chicago: University of Chicago Press, 1961), t. I, p. 235.
3. Benedetto Croce, "Francesco Patrizio e la critica della retorica antica," *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana* (Bari: Laterza, 1910), pp. 297-308; Eugenio Garin, "Discussioni sulla retorica," *Medioevo e Rinascimento* (Bari: Laterza, 1954), pp. 124-49.
4. Édition moderne: *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, t. I, éd. Bernard Weinberg (Bari: Laterza, 1970), pp. 319-407 (*Scrittori d'Italia*, 247).
5. Rosemond Tuve, *Elizabethan and Metaphysical Imagery* (Chicago, 1947), pp. 311-53.
6. Cf. Tibor Klaniczay, "La théorie esthétique du maniérisme," *Littérature de la Renaissance* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1978), p. 123.
7. Lina Bolzoni, *L'universo dei poemi possibili: Studi su Francesco Patrizi da Cherso* (Roma: Bulzoni, 1980), pp. 193, 205.
8. Robert Ellrodt, *L'inspiration personnelle et l'esprit du temps chez les poètes métaphysiques anglais*, t. II (Paris: Corti, 1960), pp. 388-89.
9. Cf. Morris W. Croll, *Style, Rhetoric and Rhythm*, éd. J.M. Patrick et al. (Princeton: Princeton University Press, 1966).
10. Georg Weise, "Maniera und Pellegrino: Zwei Lieblingswörter der italienischen Literatur der Zeit des Manierismus," *Romanistisches Jahrbuch*, III, (1950), pp. 321-403; id., "La doppia origine del concetto di manierismo," *Studi Vasariani* (Firenze: Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1950), pp. 181-85.
11. Cité par Arnold Hauser, *Der Manierismus: Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst* (München: Beck, 1964), p. 40

12. *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, t. I, éd. Paola Barocchi (Bari: Laterza, 1960), p. 89.
13. Cf. Cesare Vasoli, "L'estetica dell'umanesimo e del Rinascimento," *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, t. I (Milano: Marzorati), pp. 406-07.
14. *Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni* (1567), in *Trattati d'arte*, t. I, p. 229 (voir note 12).
15. Robert Klein, "La forme et l'intelligible," *Umanesimo e simbolismo*, éd. Enrico Castelli (Padova, 1958), p. 104.
16. Wladyslaw Tatarkiewicz, "L'esthétique de la Renaissance et son déclin," *Italia, Venezia e Polonia tra umanesimo e Rinascimento* (Wroclaw-Warszawa-Kraków: Ossolineum, 1967), p. 4.