

Maniérisme

Miroir de l'histoire intellectuelle européenne du xx^e siècle

Jérémie KOERING

RÉSUMÉ

Le xx^e siècle voit s'opposer diverses interprétations du maniérisme. Les tenants de l'art moderne entreprennent d'abord de réhabiliter cet art longtemps méprisé en y reconnaissant une « proto-avant-garde » libérée du modèle classique. Mais des historiens de l'art, dans un esprit conservateur et nationaliste, en font un symbole de décadence artistique. Après 1945, au moment où l'Europe est en pleine reconstruction, le maniérisme est perçu comme un art véritablement européen ayant permis aux différentes nations de « parler » une même « langue »...



Jacopo Pontormo (1494-1557), La déposition, vers 1528, huile sur panneau.
Source : Wikimedia Commons.

Longtemps l'art « maniériste » a été maintenu dans les limbes de l'histoire. De Dolce à Lanzi en passant par Agucchi et Bellori, les connaisseurs de l'époque moderne ont très majoritairement méprisé les œuvres de Pontormo, Rosso, Bronzino ou Salviati car elles leur semblaient contester la « perfection » classique à laquelle des artistes comme Léonard de Vinci, Michel-Ange et surtout Raphaël étaient parvenus. Rien ou presque de ce qui avait été produit en Italie entre 1520 – date de la mort de Raphaël – et 1590 – moment où Annibal Carrache retrouve le « chemin » de la nature et des modèles classiques – ne trouvait grâce à leurs yeux. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, ce point de vue n'est pas abandonné lorsque, au XIX^e siècle, on élève l'histoire de l'art au rang des « sciences ». Il est en effet encore très largement partagé par la plupart des historiens de l'art européens : Burckhardt, Courajod ou encore Wölfflin n'ont pas de mots assez durs pour qualifier les « errances » de l'art maniériste. Il faut, de fait, attendre le début du XX^e siècle pour que les œuvres de Pontormo, Beccafumi, Rosso ou Greco soient considérées de manière positive.

Un symbole de décadence

C'est notamment à la faveur de la déconstruction du canon classique opérée par Picasso, Matisse ou Kandinsky que la perception des artistes maniéristes va changer. Max Dvořák (1924), d'abord, reconnaît en Greco un artiste proto-expressionniste, un « voyant », dont la peinture spirituelle et non rationnelle offre une réponse à la crise matérialiste qui agite la société de la Renaissance. Aux yeux de l'historien viennois, Greco est un frère d'armes des artistes avant-gardistes de ce début du XX^e siècle et son art annonce certaines des inventions formelles les plus radicales de l'art moderne (dissolution de la figure, expression libre de la couleur). Au même moment, Walter Friedlaender se réfère lui aussi aux métamorphoses de l'art de son temps et perçoit dans l'art de Beccafumi, Parmesan, Pontormo et Rosso un mouvement essentiellement anticlassique. Pour lui, l'art maniériste se caractérise par l'absence de perspective, l'abandon du modèle naturel et, plus généralement, par le rejet de tous les principes de l'art classique (symétrie, harmonie, mesure, ordre, etc.).

Si cette réhabilitation connaît un certain écho dans les années 1920 et 1930, elle ne s'est pas néanmoins immédiatement imposée, loin s'en faut. Durant la première moitié du XX^e siècle, la majorité des historiens de l'art continue de répandre l'idée d'un art maniériste décadent, voire dégénéré. En France, par exemple, l'art maniériste est perçu comme un art « alambiqué » (Michel), « stérile » (Babelon), « fade » (Durrieu), « sans âme ni pensée » (Schneider), se « complaisant dans l'indéterminé » (Réau). Et, à bien des égards, il apparaît même dangereux. En effet, pour beaucoup d'historiens de l'art français de l'entre-deux-guerres (Vitry, Babelon, Réau, Michel), cet art, introduit à la cour de François I^{er} par les Italiens Rosso, Primaticcio et Niccolò dell'Abate, est profondément « étranger » et, pour cette raison, il leur semble avoir perverti la « nature » de l'art français faite d'équilibre, de mesure et de réalisme.

Cette vision de l'art maniériste n'est pas cependant l'apanage de la seule critique française. En Allemagne, à partir des années 1930, l'esthétique « anticlassique » et « expressionniste » du maniérisme florentin est rapprochée par les tenants d'une histoire de l'art officielle (Wilhelm Pinder) des avant-gardes berlinoises, munichoises ou viennoises et, pour cette raison, assimilée à ce qui sera désigné comme un « art dégénéré » (*entartete Kunst*). La plupart des historiens de l'art ayant travaillé sur le maniérisme furent d'ailleurs l'Allemagne nazie pour se réfugier en Angleterre (Antal, Hauser) ou aux États-Unis (Friedlaender, Panofsky).

Un art européen

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, le champ de ruines que constitue l'Europe favorise une tout autre lecture de l'art maniériste. Non seulement l'inventivité, la singularité et la virtuosité qui caractérisent ces œuvres apparaissent comme autant de valeurs auxquelles se référer pour reconstruire l'Europe, mais la dimension transnationale de cette *lingua franca* artistique du XVI^e siècle (Zeri) semble constituer un remède au discours

xénophobe, raciste et nationaliste sur lequel l'histoire de l'art de la première moitié du xx^e siècle a très largement prospéré. Que l'art maniériste ait pu triompher en Italie, en Espagne, en Angleterre, en Bohême, en France ou encore en Flandres, apparaît comme la preuve, par l'histoire, que le partage d'une même culture artistique est possible. C'est en tout cas ce que l'exposition organisée à Amsterdam en 1955 sous les auspices du Conseil de l'Europe affirme à travers son titre : *Le triomphe du maniérisme européen : de Michel-Ange au Greco*. Et c'est encore ce que Gustav René Hocke fait valoir lorsqu'il avance l'idée d'un fond maniériste de l'art européen dans son ouvrage *Die Welt als Labyrinth* (1957). Particulièrement à la mode, le terme « maniérisme » peut tout à la fois désigner l'art du xvi^e siècle et un style anhistorique (Hoffmann, 1955).

Cet emploi relativement indifférencié du terme incite un certain nombre d'historiens de l'art à faire son examen critique. En 1961, à l'occasion du congrès international d'histoire de l'art (CIHA) tenu à New York, deux historiens de l'art anglo-saxons, John Shearman et Craig Hugh Smyth, plaident chacun en faveur d'une recontextualisation de la notion en procédant à une confrontation entre les œuvres dites maniéristes et les discours artistiques qui fleurissent au xvi^e siècle. De cette enquête, Shearman publie un livre, *Mannerism* (1967), dans lequel le terme « maniérisme » est essentiellement employé pour caractériser l'art virtuose, gracieux, raffiné et élégant de Parmesan, Vasari ou Giambologna, un art *di maniera* se distinguant par son *stylish style* (style stylé). De son côté, Hugh Smyth analyse minutieusement les procédés artistiques des artistes maniéristes ce qui le conduit à découper la période maniériste en plusieurs phases. Cet effort conjoint de contextualisation a pour effet de dissocier l'étude historique de toute considération critique – l'histoire ne servant plus, en apparence, de substrat aux débats historiques du temps présent. Mais, comme l'a noté Henri Zerner, cette vision « objective » de l'histoire consistant, pour le dire vite, à interpréter le maniérisme au prisme des écrits de Vasari, a également pour incidence de transformer le maniérisme en un art *pour* l'art. Or comme le signalent à partir des années 1970-1990 Antonio Pinelli, André Chastel, Daniel Arasse ou Patricia Falguières, l'art maniériste n'est pas un art déconnecté des réalités politiques, culturelles et religieuses de son temps, mais bien un art voué à l'émerveillement et à la *glorification*, d'où son caractère éminemment rhétorique. Pour être pleinement saisi, il apparaît d'ailleurs important d'accorder, sans pour autant les neutraliser, les différentes interprétations du maniérisme.

Notons que cette approche « dialectique », encore très largement présente de nos jours, n'est pas moins tributaire de la pensée de son temps que ne l'était, par exemple, l'approche « expressionniste » de Dvořák. En réclamant davantage d'articulation entre conscience du présent et reconstruction des conditions d'apparition, c'est à une déconstruction toute « post-moderne » (Lyotard) des métarécits que se prêtent les historiens de l'art de la fin du xx^e siècle.

BIBLIOGRAPHIE

ARASSE, Daniel, TUNNESMANN, Andreas, *La renaissance maniériste*, Paris, Gallimard, 1997.

FALGUIÈRES, Patricia, *Le maniérisme. Une avant-garde au xvi^e siècle*, Paris, Gallimard (coll. « Découvertes Gallimard »), 2004.

PINELLI, Antonio, *La belle manière. Anticlassicisme et maniérisme dans l'art du xvi^e siècle*, Paris, LGF-Livre de poche, 1996.

REVEL, Jean-François, « Une invention du xx^e siècle, le maniérisme », *L'œil*, 131, 1965, p. 2-14, 63-64.

Source URL:

<https://ehne.fr/encyclopedie/thematiques/les-arts-en-europe/discours-nationalistes-sur-l-art-au-xixe-siecle/manierisme>