

— Crise de la Renaissance

« Il n'y a plus rien de simple. Rien n'est clair, sauf le sentiment d'une irréductible complexité, plus précieuse finalement que l'ordre, l'équilibre et la raison auxquels, bien sûr, on ne cesse et on ne cessera jamais d'aspirer, avec des arguments de plus en plus forts ... ».

André Chastel, *Crise de la Renaissance*, Paris, 1969, p. 205.

I/LE MANIÉRISME, LA LANGUE DU XVI^E SIÈCLE

— BORNES CHRONOLOGIQUES

- . **1505-1515** : l'apogée classique de la Renaissance
- . **1508-1511** : le prémaniérisme avec la voûte de la chapelle Sixtine
- . **1520** : mort de Raphaël, une rupture

1. Florence et Rome entre 1515 et 1525

C'est une période de crise liée à la prise de pouvoir par les Médicis dans les deux villes, en **1512** à Florence et jusqu'en **1527**, où ils sont chassés, et à **Rome**, les années **1513-1530** avec les papes **Léon X** et **Clément VII**. **Pontormo**, **Rosso**, **Giulio Romano** représentent cette première période du maniérisme.

2. Fuite des artistes de Rome

En **1522-1523**, une première fois avec la peste, et en **1527** avec le sac de Rome, les artistes quittent Rome. Le maniérisme gagne l'Italie et au delà puisque dès **1530** **Rosso** accepte l'invitation de **François 1er** à venir à **Fontainebleau** où le rejoint en **1531** **Primaticci**, qui a travaillé à **Mantoue** avec **Giulio Romano** et a connu les œuvres émiliennes du **Parmesan**. À Rome, c'est sur la base du classicisme que l'atelier de Raphaël élabore les principes d'une *maniera* promise à durer et à se diffuser. Le long chantier des **Chambres (1508-1524)** montre bien comment le classicisme de l'*École d'Athènes* se transforme en un maniérisme conscient de ses fins et de ses moyens (1).

3. Consolidation des seigneuries en petits États

Une nouvelle génération d'artistes réalise ses premières œuvres majeurs autour de **1540**, **Da Volterra**, **Salviati**, **Vasari**, **Jacopino del Conte** et ceux nés vers **1525-1530** **Tibaldi**, **Pino**, **Zuccaro** n'ayant pas connu le sac de Rome.

— UNE DIMENSION EUROPÉENNE

Le maniérisme fonde l'identité de la culture et de la civilisation européenne. L'art maniériste naît en Italie à **Florence**, à **Rome**, s'étend à **Sienne**, mais aussi en France, à **Fontainebleau** (2), à **Prague**. Le maniérisme n'est pas seulement un style romain ou florentin mais européen (3), les cours de **François 1er** ou de **Rodolphe à Prague** sont concernées. Le maniérisme témoigne de la circulation des idées, des gravures, des formes. Ce style concerne tous les arts, les arts du dessin, l'architecture, la peinture et sculpture mais aussi les arts dits mineurs, le mobilier, le décor intérieur et les arts du jardin.

— UN PARADOXE SELON D. ARASSE

— un art du pouvoir et un art de la crise

Le maniérisme est un style au service du prince et de sa vie ostentatoire. Le maniérisme est aussi un art de la crise, indissociable des crises que traverse le pouvoir qu'il vise à glorifier. Une crise de l'harmonie, de la beauté, de l'équilibre ; les artistes s'émancipent des règles d'équilibre de la Renaissance. Une crise spirituelle qui témoigne de la fin de la confiance en l'homme, contemporaine du sac de Rome et la restauration catholique.

— une double interprétation

Une interprétation tragique et spiritualiste sur fond de crise de la société, et une interprétation formelle, purement artistique sur fond de civilisation de cour.



1. Raphaël, *Le Parnasse*, détail, 1509-1511, Huile sur panneau, 670 cm, Chambre, Vatican



2. Rosso, *L'éléphant au carapaçon*, 1536, fresque, Galerie François 1er, Fontainebleau



3. Cornelis, *La Chute des Titans*, 1588, 209x307, Statens, Museum for Kunst, Copenhague

II/ DÉCADENCE, ANTICLASSICISME, RENAISSANCE MANIÉRISTE

_UNE VALEUR PÉJORATIVE

Le terme est associé à une décadence de la Renaissance, un jugement esthétique péjoratif qui exprime une condamnation et un rejet de la tendance des artistes après **Raphaël** à s'éloigner de la nature, à choisir l'affectation des formes, l'artifice, la convention. Le terme d'anticlassicisme est aussi employé pour désigner ce courant en opposition à l'idéal classique mais il est réducteur car il s'agirait d'un style qui se dresse contre l'art du passé immédiat. Enfin, longtemps, le maniérisme a été considéré comme une transition entre l'idéal classique et le XVII^e siècle (le classicisme, le baroque).

_UNE NOUVELLE INTERPRÉTATION

L'artiste maniériste cherche à affirmer systématiquement la singularité de son propre style, pour mettre en avant l'idée de continuité ou d'évolution progressive des formes plutôt que de rupture des formes dans la genèse de ce courant. Entre **1520** et **1590**, il n'y a pas eu décadence ni même transition mais le développement d'un style dont le mode d'apparition et de disparition répond à une logique de création, à mettre en relation avec la vie spirituelle de l'individu. Le maniérisme peut s'interpréter comme une opposition de la subjectivité aux normes artistiques établies, en particulier l'idéal de la beauté physique.



1. Michel-Ange, *Les captifs*, à partir de 1513



2. Rosso, *Moïse défendant les filles de Jethro*, 1523-1524, Florence, Galerie des Offices



3. Raphaël, *L'Incendie du Bourg*, 1514-1517



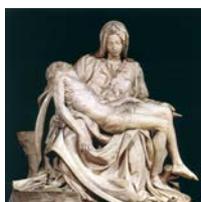
4. Rosso, *Le Mariage de la Vierge* (Pala Ginori), 1523



5. Michel-Ange, *La Mise au Tombeau*, 1501, tempera sur bois, 160x150 cm, Londres, National Gallery



6. Pontormo, *La Déposition*, 1527



7. Michel-Ange, *La Pietà*, 1498-1499

III/ L'INFLUENCE DE MICHEL-ANGE

-SUR LES PEINTRES DE LA RENAISSANCE

Avec une carrière si longue, des changements de manière, l'ascendant de Michel-Ange s'est exercé de façon diverse. L'influence majeure est celle de ses peintures car ses sculptures n'ont pas été accessibles au public de son vivant. Les dessins et modèles de sa main circulent et ont fourni des projets.

_emprunt de formes, de composition, de figures

Les formes du michelangelisme ont pour objet principalement le corps nu masculin, l'anatomie (1. et 2).

3. RAPHAËL, *L'Incendie du Bourg*, 1514-1517, huile, 670 cm, Les Chambres, Vatican

Raphaël réalise un chef d'œuvre de la *maniera* avec pour sujet, le miracle par lequel le pape arrête l'incendie, représenté au deuxième plan. Le premier plan est occupé par l'agitation humaine, une canéphore portant une jarre sur sa tête, un personnage nu portant son père sur son dos. Ces figures à la musculature puissante, en torsion, aux anatomies irréalistes sont des réponses à **Michel-Ange** et à la voûte de la Sixtine. Il s'agit ici d'une remise en question de la perspective par ce génie de l'équilibre et de la transparence qu'est **Raphaël**. C'est un jeu paradoxal sur les équilibres du classicisme qui montre à la fois qu'on ne peut plus croire à ces équilibres et que la situation est catastrophique d'un point de vue politique et culturel.

4. ROSSO, *Le Mariage de la Vierge* (Pala Ginori), 1523, huile sur panneau, 325 x 247 cm, Florence, Basilique de San Lorenzo

En **1523**, **Rosso Fiorentino** signe et date un grand retable qui lui a été commandé par **Carlo Ginori** pour orner la chapelle funéraire que ce dernier vient d'acquérir en l'église **San Lorenzo de Florence**. Le tableau semble composé de façon traditionnelle, l'union entre Joseph et Marie est représentée au centre du tableau. De part et d'autre, selon le principe des saintes conversations du XV^e siècle, sont figurés des saints auxquels le commanditaire voue une dévotion particulière : Anne, Apolline, Vincent Ferrier. Autour des personnalités religieuses, une foule de personnages s'activent. **Rosso** s'inspire de **Raphaël** et **Michel-Ange**, ainsi sainte Anne est une reprise de l'une des sibylles des la voûte de la chapelle Sixtine. La composition du *Mariage de la Vierge* à **San Lorenzo** est inspirée de la *Mise au Tombeau* (5) de **Michel-Ange**, et avec ses formes resserrées sur un même plan, un faible intérêt pour la perspective. À **Rome**, **Rosso** a également étudié l'antique, comme l'indique le drapé mouillé d'inspiration hellénistique de sainte Apolline agenouillée sur les marches de l'escalier.

6. PONTORMO, *La Déposition*, 1527, huile sur bois, 313x192 cm, 1525-1528, Florence, Santa Felicita, chapelle Capponi

La position du Christ est une citation de la *Pietà* (7) de **Michel-Ange**. Le Christ a un corps lourd, très beau, porté par deux personnages, qui semblent des danseurs et sont sur la pointe de pieds. **Pontormo** intègre la morphologie et les elongations à la fin des années 1510, assimile les couleurs irréalistes et la densité spatiale de **Michel-Ange**, associe les rythmes sinueux des figures de la *Chapelle des Médicis* à la densité expressive des *Esclaves*.



8. Pontormo, *La Visitation*, 1528-1529



9. Michel-Ange, *Tondo Doni*



10. Rosso, *La Déposition*, 1521



11. Raphaël, *Isaïe*, 1512, 250x155cm, fresque, Rome, Sant Agostino



12. Ammannati, *La Victoire*, 1540, marbre, Florence, Musée du Bargello



13. Ammannati, *Léda et le cygne*, 1540, marbre, Florence, Musée du Bargello



14. Michel-Ange, *La Victoire*



15. Jean de Bologne, *La Victoire de Florence sur Pise*, 1562, marbre, 262 cm, Florence, musée du Bargello

influence du chromatisme

À son retour à **Florence** en **1516**, **Michel-Ange** exerce une influence sur les jeunes artistes florentins, sa conception de la couleur, délaissant le clair-obscur, le *sfumato* de **Léonard de Vinci**, pour des tonalités plus saturées, plus acides, pour des surfaces polies donnant aux figures l'espace des sculptures colorées.

8. PONTORMO, *La Visitation*, 1528-1529, huile sur bois, 202x156cm, Carmignano, Pieve di San Michele

Les acides sont invraisemblables et viennent directement du *tondo Doni* (9) et du coloris de la voûte de la **Chapelle Sixtine**. Les tonalités claires et artificielles, par une élégance et un formalisme exagérés, privent l'image d'un réel pathos.

tendance à l'outrance

10. ROSSO, *La Déposition*, 1521, huile sur bois, 375 x 196 cm, Volterra, Museo Civico

L'image est tragique par le malaise même qui doit susciter le traitement paradoxal, caricatural des figures. En déplaçant le sentiment, en obligeant le spectateur à un dédoublement de sa perception devant un thème si abondamment représenté, **Rosso** veut déranger. Il révèle aussi un trait fondamental qui anime les plus grandes peintures religieuses « maniéristes » : la difficulté à vivre harmonieusement la foi chrétienne dans ces années troubles.

répertoire de motifs

À partir de la voûte de la **Sixtine** et de la *Bataille de Cascina*, **Raphaël** a créé des images inspirées de Michel-Ange, dans les grandes figures allégoriques de la **Chambre de la Signature**, dans *l'Isaïe* de **Sant Agostino** (11), dans les *Sibylles* de **Santa Maria della Pace**.

SUR LES SCULPTEURS DE LA RENAISSANCE

De jeunes sculpteurs commencent à considérer l'œuvre de **Michel-Ange** comme un exemple à méditer. **Ammannati** (12) et (13) produit entre 1530 et 1540 des sculptures inspirées de **Michel-Ange**, en spirale, étirées plus détendues et élégantes.

La Victoire (de **Jean de Bologne** réalisé comme pendant à *La Victoire* de **Michel-Ange** (15), montre l'assimilation du principe de la *figura serpentinata* pour construire ses propres formes élégantes et sinueuses dont **Le Bernin** seul devait égaler la virtuosité.

13. JEAN DE BOLOGNE, *La Victoire*

VENISE, UNE RÉPONSE AU DÉFI FORMEL DE MICHEL-ANGE

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. Les écrivains sont conduits à définir les mérites du *colorito alla veneziana* face au prestige du *disegno* et du michelangelisme. **Titien** (14) est l'un des artistes vénitiens qui s'enthousiasme pour **Michel-Ange** lors de son séjour à **Rome** en **1545-1546**, le contact direct avec l'œuvre renouvelle et ravive son tempérament. C'est dans l'atelier de **Véronèse**, de **Bassano** et de **Tintoret** que se trouvent les réponses les plus significatives, les plus riches d'avenir que la tradition vénitienne apporte à l'impact du maniérisme.

15. VÉRONÈSE, *La Tentation de Saint Antoine*, 1552, Huile sur toile, 198x151, Caen, musée des Beaux-Arts

Cette commande pour la **cathédrale de Mantoue**, en **1552**, est une forme du michelangelisme, adoptée par **Titien** 10 ans auparavant. Le peintre est ainsi porté à promouvoir la belle manière dans l'acceptation initiale, presque classique du terme, cette alliance de grâce élégante et de noble dignité où la manière tempère tout excès, formel ou expressif. Ce tableau est un des exemples les plus extraordinaires de ce maniérisme qui puise sa source dans tous les excès : excès dû au caractère apocryphe du thème de la *Légende dorée*, excès du dessin dans le jeu des anatomies, excès d'une composition en construisant les lignes de force du sujet avec des fragments de corps dont le mouvement perspectif déjoue la loi de la profondeur.

Tintoret vouait un culte à **Michel-Ange**, avec une prédilection pour les années 1520, les allégories de la **chapelle Médicis**, les figures des ducs Julien et Laurent de Médicis (16).



14. Titien, *Le Sacrifice d'Isaac par Abraham*, 1542-1544, huile sur toile, 328x282 cm, plafond de la Grande Sacristie de Santa Maria della Salute, Venise



15. Veronèse, *La Tentation de Saint Antoine*, 1552, Huile sur toile, 198x151, Caen, musée des Beaux-Arts



16. Tintoret, *Le miracle de Saint-Marc*, 1547-1548, Huile sur toile, 416x544, Venise, Galerie de l'Académie

CONCLUSION

1. Une crise de confiance dans l'harmonie des formes

L'artiste renonce à toutes les conquêtes plastiques de la Renaissance dans l'organisation de l'espace et l'emplacement précis des personnages, abandonne la perspective, dissocie la figure et l'espace. On ne croit plus à la plus à la belle forme humaniste parce que la pression politique a montré que le mythe de la Renaissance, *plenitudo temporum* réalisée à Rome sous l'égide de l'Église ne tient pas face à la proclamation de Wittenberg de Luther. La perspective à ce moment là ne peut plus se manifester comme instrument de construction mais soit elle est démontée artificiellement soit elle est simplement déniée.

2. Une réponse à l'instabilité

Le XVI^e siècle est donc un siècle de changements extraordinaires et le maniérisme est une réponse à ces crises multiples. L'Art n'est plus seulement une imitation visant à la vérité de la représentation mais comme l'expression de l'idée de l'artiste.

3. Un affranchissement de l'imitation de la nature

L'aspect dominant de cette tendance est la transformation du rapport de l'artiste à la réalité observée. L'artiste renonce aux normes établies par la nature et érigées en lois. Dans l'art maniériste les artistes étirent les membres des personnages, plus ou moins arbitrairement, en se laissant guider simplement par un sens esthétique des rythmes.