

Collection « Arts »
Série *Théorie des Arts*

Lexicographie artistique :
formes, usages et enjeux
dans l'Europe moderne

Sous la direction de
Michèle-Caroline HECK

avec la collaboration de
Marianne FREYSSINET et de Stéphanie TROUVÉ

2018
PRESSES UNIVERSITAIRES DE LA MÉDITERRANÉE

Les recherches menant aux présents résultats ont bénéficié d'un soutien financier du Centre européen de la recherche (ERC) au titre du septième programme-cadre de la communauté européenne (7^e PC/2007-2013) en vertu de la convention de subvention CER n° 323761.

This project has received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union's Seventh Framework Programme (FP7/2007-2013), grant agreement No 323761.



Mots-clés : lexicographie artistique, littérature artistique, peinture, pratique artistique, terminologie artistique, théorie de l'art.

Illustration de couverture : Halinka ZYGART.

Univ Paul Valéry Montpellier 3, CRISES EA 4424, F34000,
Montpellier, France

ISBN PDF 978-2-36781-266-3
Tous droits réservés, PULM, 2018.

Sommaire

Michèle-Caroline HECK	
<i>Introduction</i>	11
Christian MICHEL	
<i>Prologue. Les apories du discours théorique : lumière et couleur dans la littérature artistique et la pratique des peintres</i>	27
1 Le livre comme laboratoire lexical	
Cecilia HURLEY	
<i>Art Books and Their Readers</i>	49
Claudine MOULIN	
<i>Deux faces d'une même pièce ? Der Curiose Schreiber et Der Curiose Mahler de Johann Christoph Mieth et la tradition des traités sur l'écriture et la peinture au XVII^e siècle</i>	67
Michèle-Caroline HECK	
<i>Des Observations sur la peinture de Charles-Alphonse Dufresnoy aux Remarques de Roger De Piles : continuité ou rupture ?</i>	91
Stéphanie TROUVÉ	
<i>Lomazzo and France. Hilaire Pader's Translation: Theoretical and Artistic Issues</i>	103
Anaïs CARVALHO	
<i>Roger De Piles et l'Allemagne : la diffusion par la traduction</i>	113
Gaëtane MAËS	
<i>Les Principes du dessin de Gerard de Lairesse : réflexions sur les différentes éditions et traductions parues dans l'Europe des Lumières</i>	139

Saskia COHEN-WILLNER	
<i>The Book as an Agent for Change. Karel van Mander's Schilderboeck and the Development of a Vocabulary of Art in the Northern Netherlands</i>	169
Aude PRIGOT	
<i>Aux ignorants du « beau mot de patriiillis », Charles-Antoine Coppel et la question du vocabulaire</i>	185
2 Mots et concepts	
Elisabeth OY-MARRA	
<i>Circulating Words, Generating Concepts. Bellori's "Idea" and Its Ties to the Academy and the Studio</i>	197
Eva STRUHAL	
<i>Documenting the Language of Artistic Practice: Filippo Baldinucci's Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno</i>	213
Marije OSNABRUGGE	
<i>Talent, Genius, Passion: 17th- and 18th- century Dutch Terminology for an Intangible but Indispensable Factor in Artistic Success</i>	229
Emmanuelle HÉNIN	
<i>Vérité et vraisemblance dans la théorie de l'art française</i>	245
Hans Joachim DETHLEFS	
<i>Art Lexicography as Art Theory: On Pictorial Grounds in J. G. Sulzer's Allgemeine Theorie der schönen Künste (1771–1774)</i>	265
Marlen SCHNEIDER	
<i>L'absence des mots : l'échec de la théorie académique face aux genres « hybrides »</i>	291
Sébastien BONTEMPS	
<i>Dissenter sur la convenance et les embellissements des églises parisiennes dans la première moitié du XVIII^e siècle</i>	305

3 Circulation de notions : transferts, traductions

Ralph DEKONINCK

Pour une étude comparée de la théorie de l'art et de la théorie de l'image au regard de la seconde scolastique 319

Rosa DE MARCO & Caroline HEERING

L'objet d'art et l'expérience du merveilleux mis en mots : le livre de fête comme laboratoire lexical 333

Lizzie BOUBLI

Acculturation des éléments étrangers et permanence régionale : la construction d'une langue artistique vernaculaire dans le dessin en Espagne à l'aube du Siècle d'or 347

Émilie PASSIGNAT

« Manière », « maniéré », « maniériste » : transferts et enjeux théoriques autour d'un terme clé du vocabulaire artistique 363

Paul TAYLOR

"Gladdicheyt" in Karel van Mander's Schilder-boeck 377

Wieneke L. JANSEN MA

Translations of Longinus' Sublime Terminology in Franciscus Junius' De pictura veterum 395

Aude PRIGOT

De la circulation des livres à la circulation des notions, le cas de Johannes Verhoek, traducteur néerlandais de Roger De Piles 409

Ulrike KERN

The Art of Translating Foreign Art Terms 423

Index 437

« Manière », « maniéré », « maniériste » : transferts et enjeux théoriques autour d'un terme clé du vocabulaire artistique

Émilie PASSIGNAT

Università di Pisa

Ne fanno anco l'astratto *Manierismo* ; inutile :
e già troppo basta *Maniera*.

Niccolò TOMMASEO, *Dizionario della lingua italiana*,
1865

Le regain d'intérêt qu'a connu le Maniérisme au ^{xx}e siècle a donné lieu à de nombreux ouvrages qui ne manquent pas, dans la majorité des cas, de rappeler l'histoire de ce terme. Les vicissitudes liées à son étymologie figurent en effet très souvent en introduction comme un passage obligatoire dans sa définition. Les auteurs passent ainsi en revue les moments essentiels de la formation du mot. La « manière » chez Giorgio Vasari (1511-1574), la critique dénonciatrice et fatale due à l'abbé Giovanni Pietro Bellori (1613-1696) et l'emploi inaugural de « manierismo » chez Luigi Lanzi (1732-1810) dans le sens d'« altération du vrai » sont les étapes systématiquement citées. Mais de telles considérations préliminaires ont souvent servi plutôt à encadrer les difficultés et les débats contemporains sur la légitimité de son utilisation actuelle, qu'à fournir une véritable réflexion sur son usage au cours des siècles ¹.

1. Pour ce débat, dans lequel sont intervenus de nombreux historiens de l'art à partir des années 1950, rappelons parmi les contributions les plus importantes celles de Georg WEISE, « La doppia origine del concetto di manierismo », dans Istituto nazionale di studi sul Rinascimento (éd.), *Studi vasariani*, Atti del Convegno internazionale per il IV centenario della edizione delle « Vite » del Vasari, Florence, Palazzo Strozzi,

« Manière », terme paradigmatique du lexique artistique, combine à la fois une dimension théorique, pratique et critique, une association difficile qui en a déterminé l'évolution sémantique, marquée par de nombreuses fluctuations et par une progressive polarisation négative. Mario Treves fut le premier à fournir une liste plus détaillée d'occurrences dans le but de mettre en évidence une certaine logique dans sa transformation. Christian Michel a depuis nettement contribué à éclaircir ses différentes acceptions à travers les théories de l'art en Europe, en mettant en évidence le processus de substitution du terme par celui que l'on emploie aujourd'hui, le « style ¹ ». Nous proposons de réfléchir davantage encore sur les enjeux théoriques que soulève cette terminologie, en nous concentrant également sur la formation et la diffusion de ses dérivés par suffixation, à travers l'analyse des occurrences de « maniéré » et « maniériste », notamment dans les écrits sur l'art en France jusque vers la moitié du XVIII^e siècle.

La *maniera*, des manières

Il est presque incontournable d'aborder la notion de « *maniera* » sans prendre initialement en considération les écrits de Giorgio Vasari, étant donné que c'est lui qui en impose et en entérine l'usage dans le vocabulaire artistique, en lui attribuant le sens de caractère reconnaissable d'une entité artistique individuelle ou collective. Quoique que ce sujet ait déjà été abondamment traité, il reste néanmoins à formuler quelques utiles observations quant à l'adoption de « *maniera* », dont certains aspects ont jusqu'à présent été trop négligés ². Il s'agit

16-19 septembre 1950, Florence, Sansoni, 1952, p. 183-185; Giuliano BRIGANTI, *La Maniera italiana*, Rome, Editori Riuniti, 1961; Accademia nazionale dei Lincei (éd.), *Manierismo, barocco, rococo : concetti e termini* [...], Convegno internazionale, Rome, 21-24 avril 1960, Rome, Accademia Nazionale dei Lincei, 1962; Congrès international d'histoire de l'art (éd.), *Studies in Western art. 2, The Renaissance and Mannerism*, Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art, New York, 7-12 septembre 1961, Princeton, Princeton University Press, 1963; mais aussi et surtout Antonio PINELLI, *La bella Maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Turin, Einaudi, 1993.

1. Mario TREVES, « *Maniera, the History of a Word* », *Marsyas*, I, 1941, p. 69-88; Christian Michel, « Manière, goût, faire, style : les mutations du vocabulaire de la critique d'art en France au 18^e siècle », dans F. DOUAY-SOUBLIN (éd.), *Rhétorique et discours critiques : échanges entre langue et métalangue*, Actes du colloque du GEHLF, Paris, 13-14 mars 1987, Paris, Presse de l'École normale supérieure, 1989, p. 153-159.

2. Parmi les meilleures contributions et enquêtes conduites sur le terme « *maniera* » chez Vasari, signalons celles de Jean ROUCHETTE, *La Renaissance que nous a léguée*

essentiellement de se demander pour quelle raison Vasari a opté pour ce terme plutôt que « style ». Il se trouve en effet que plusieurs hommes de lettres influents n'ont pas hésité à employer « style » en se référant aux artistes, et ce, précisément dans la période qui précède la première édition des *Vies* vasariennes. C'est le cas par exemple de Giulio Camillo (v. 1480-1544) et de l'Arétin (1492-1556¹). Le premier, expert en logique, qui propose aux artistes sa classification, en sept échelons, des connaissances nécessaires pour atteindre la perfection dans leur discipline, explique dans son traité sur l'imitation : « *Nel sesto deono esser ordinate tutte le positioni o movimenti del corpo che dir vogliamo. Questo sarebbe per avventura quello, nel qual l'artefice potrebbe mostrare più che in altro lo stile suo* ². » De même, l'Arétin, mentor de Vasari, parle de style pour les artistes à plusieurs reprises dans sa correspondance. Prenons pour seul exemple la lettre de louanges des œuvres de Michel-Ange (1475-1564) qu'il envoie justement à Vasari et dans laquelle il écrit : « *In conclusione : lo stile del grande uomo è lo spirito de l'arte; perciò le figure da lui scolpite e dipinte parlano, muovono e spirano* ³ ».

Derrière ces deux occurrences significatives sous de nombreux aspects, se profile avant tout le grand thème de *l'Ut pictura poësis*. De son côté Vasari ne devait certainement avoir aucune objection à

Vasari, Paris, Les Belles Lettres, 1959, p. 97-112; Luigi GRASSI, *Dizionario della critica d'arte*, Turin, UTET, 1978, *ad vocem*; Ursula LINK-HEER, « Maniera : Überlegungen zur Konkurrenz von Manier und Stil (Vasari, Diderot, Goethe) », dans H.U. GUMBRECHT et K.L. PFEIFFER (éd.), *Stil*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986, p. 93-126; Ursula LINK-HEER, « Raffael ohne Hände' oder das Kunstwerk zwischen Schöpfung und Fabrikation : Konzepte der "maniera" bei Vasari und seinen Zeitgenossen », dans W. BRAUNGART (éd.), *Manier und Manierismus*, Tübingen, Niemeyer, 2000, p. 203-219.

1. Sur la notion de « style » dans les écrits de Cicéron, de Baldassarre Castiglione et de l'abbé Bellori, voir Willibald SAUERLÄNDER, « From "stilus" to style : reflection on the fate of a notion », *Art History*, 6, 1983, p. 253-270, en particulier p. 254-259.

2. Giulio CAMILLO, *Dell'imitazione*, dans *Tutte le opere di Giulio Camillo*, édition revue par T. PORCACCHI, Venise, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1567, p. 234 [1^{re} éd. Venise, 1544].

3. Cette lettre datée du 15 juillet 1538 a été publiée dans Pietro ARETINO, *Lettere di Pietro Aretino. Libro II*, Venise, Marcolini, 1542, p. 76; voir Giorgio VASARI, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, éd. par K. FREY et H.W. FREY, Munich, Müller, 1923-1940, vol. I, p. 35. Intéressante à ce point l'occurrence de « stile » dans les *Vies* qui constitue une sorte de réponse à la lettre de l'Arétin : voir Giorgio VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, éd. par P. BAROCCHI et R. BETTARINI, Florence, Sansoni, 1966-1987, vol. VI, p. 58. Sur l'Arétin et Vasari, en particulier sur le phénomène de réfraction littéraire qui se vérifie dans leurs écrits, voir Gerarda STIMATO, « Da Pietro Aretino a Giorgio Vasari : contagio epistolare come prima palestra di stile », *Italianistica : Rivista di letteratura italiana*, Anno 38, 2, 2009, p. 239-250.

emprunter un mot au lexique des Lettres puisque, comme la plupart des théoriciens de l'art de son époque, il s'efforçait d'élever le statut du peintre au même rang que celui du poète. Il est très révélateur de constater qu'il a choisi de représenter sur les murs de sa demeure florentine les allégories de la peinture et de la poésie dans des postures pratiquement identiques. Il s'est montré en revanche beaucoup moins indulgent avec la sculpture, en peignant une allégorie qui frise la caricature : pour le statuaire et son œuvre ébauchée dans le marbre il reprend en effet la solution de composition alors en vogue — soit le thème des lutteurs qui met en scène deux figures dans un rapport dominant-dominé — voulant ainsi illustrer une situation de conflit perpétuelle du sculpteur avec la matière. C'est la réponse personnelle et très privée de Vasari au débat du Paragone ¹. Dans le cas du peintre et du poète, la relation entre le créateur et son œuvre reste sereine, la position confortable et les outils de travail, la plume et le pinceau, se confondent quasiment. Ce dernier détail est particulièrement parlant. Le choix du terme « style » aurait sans doute pu contribuer à souligner davantage ce parallèle, en s'appuyant justement sur la similitude des instruments utilisés par le peintre et le poète. Le *stylus* servait à l'écriture dans l'Antiquité et le « *stilo* » faisait de fait encore partie de l'équipement du dessinateur. Vasari le mentionne par exemple dans sa réponse à Benedetto Varchi (1503-1565), lorsqu'il évoque la difficulté du rendu des ombres et des lumières pour le peintre : « *E, finito questo, pigliate una carta e disegnatemi su il medesimo; e, quando dintornato avete le prime linee, Voi con lo stilo, o penna, o matita, o pennello cominciate a ombrearla* ². » Les théoriciens du XVI^e siècle tenaient à souligner l'évidence d'une origine commune aux Arts et aux Lettres, en rappelant par ailleurs que le terme grec *gráphein* permettait de désigner sans distinction les actes d'écrire, de dessiner et de peindre ³.

Toutefois, au moment où Vasari rédigeait les *Vies*, les objectifs de l'auteur étaient plus ambitieux et « style » présentait à ce point au

1. Sur ces allégories, voir Émilie PASSIGNAT, « Vasari Between the Paragone and the Portraits of Himself », *Explorations in Renaissance Culture*, 39.1, 2013, p. 102-104.

2. Il s'agit de la lettre du 12 février 1547 publiée dans Benedetto VARCHI, *Due lezioni* [...], Florence, Torrentino, 1549, p. 121-126, citation p. 122; voir Benedetto VARCHI, Vincenzo BORGHINI, *Pittura e scultura nel Cinquecento*, éd. par P. BAROCCHI, Livourne, Sillabe, 1998, p. 62.

3. Le terme *gráphein* a par exemple suscité l'intérêt de Pomponio Gaurico (1481 ou 1482-1530) et de Cesare Cesariano (1475-1543). Voir Paola BAROCCHI, *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milan, Riccardo Ricciardi, 1971-1977, vol. II, p. 1167 et vol. III, p. 2998.

moins deux inconvénients majeurs. Le « *stile* » était tout d'abord un terme technique sans relief particulier — se référant non seulement à un outil pour dessiner, mais aussi à un rondin de bois — dont la plupart des artistes ne devaient soupçonner les liens anciens avec les Lettres et qui par conséquent ne se prêtait pas bien à supporter la dimension théorique envisagée par Vasari. Il était indispensable de se faire comprendre par ses confrères, ce qui impliquait de récupérer le lexique courant des *botteghe*, dans lesquelles le terme « *maniera* » était déjà utilisé dans une signification qu'il aurait suffi à Vasari de parfaire ¹. Par le biais de son étymologie, « *maniera* » permettait de surcroît de valoriser la main ; la main comme prolongement de l'esprit ; la main qui traduit librement l'Idée de l'artiste. L'excellence du dessin ne dépendait pas de l'outil mais bien de l'adresse manuelle. Un des défis des théoriciens était de réussir à donner une nouvelle épaisseur intellectuelle à l'art sans pour autant rabaisser ou perdre la valeur de l'action, du geste nécessaire à l'accomplissement de l'œuvre. Sans l'entraînement continu de la main, l'artiste était considéré incapable de traduire ses inventions. C'est dans le même ordre d'idées que Baccio Bandinelli (1488-1560) déconseillait l'usage d'instruments pour guider le trait en décrétant dans son *Libro del disegno* que l'on ne peut atteindre la perfection qu'en pratiquant le dessin à main libre, « *senza sesta e riga* », une critique plutôt explicite du traité de géométrie d'Albrecht Dürer (1471-1528), *Underweysung der Messung mit dem Zirckel und Richtscheyt* ². Le concept de style de l'artiste désigné par une métonymie mettant en évidence un instrument n'était donc pas en mesure de transmettre les nouvelles ambitions théoriques du milieu florentin. En revanche, sans se focaliser sur un outil en particulier, la panoplie des artistes étant du reste très abondante, « *maniera* » s'adaptait tout compte fait à l'ensemble des disciplines artistiques, un avantage loin d'être négligeable qui constituait un élément unificateur des arts supplémentaire à l'aube de la fondation de l'Accademia del Disegno.

1. On trouve déjà « *maniera* » dans le sens de « style » de l'artiste dans le *Libro dell'arte* de Cennino Cennini (env. 1360-env. 1440), mais aussi dans les écrits de Léonard de Vinci (1452-1519). Voir Cennino CENNINI, *Il libro dell'arte della pittura : il manoscritto della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, con integrazioni dal Codice riccardiano*, éd. par A.P. TORRESI, Ferrara, Liberty House, 2004, *passim* ; Léonard DE VINCI, *Libro di Pittura, Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, éd. par C. PEDRETTI et C. VECCE, Florence, Giunti, 1995, *passim*.

2. Louis A. WALDMAN, *Baccio Bandinelli and art at the Medici court : a corpus of early modern sources*, Philadelphia, American philosophical society, 2004, p. 902.

L'autre inconvénient de « style » était son acception plutôt restreinte. Lorsque les hommes de lettres employaient ce mot, c'était le plus souvent avec une polarité essentiellement positive. Ce que l'on peut remarquer par exemple dans la citation de l'Arétin ci-dessus. « *Maniera* » se prêtait à un usage plus ample qui correspondait à l'empreinte, à la trace de l'artiste dans l'œuvre, pouvant être bonne ou mauvaise. Il n'est donc pas étonnant de voir chez Vasari se multiplier les adjectifs pour qualifier et décrire la « manière » de chacun des artistes. Rappelons tout de même qu'avec Vasari on assiste à la naissance de la critique d'art et qu'à travers les *Vies* s'opèrent des choix très consciencieux au niveau du lexique, dans le but de forger le vocabulaire artistique tout en visant à imposer le toscan comme la langue des arts ¹. Dans ce contexte, « *maniera* » assumait immédiatement un rôle décisif et devint un terme clé, un point de jonction crucial entre le vocabulaire pratique, théorique et critique. Pour se justifier d'avoir entrepris l'écriture des *Vies*, Vasari se présente comme un expert qui « *riconosce le varie maniere degli artefici come un pratico cancelliere i diversi e variati scritti de' suoi equali* ² ». Dans un passage fondamental de son troisième *Proemio*, il explique en outre vouloir « *far conoscere a quegli, che questo per se stessi non sanno fare, le cause e le radici delle maniere e del miglioramento e peggioramento delle arti, accaduto in diversi tempi et in diverse persone* ³ ». Ces deux importantes déclarations témoignent de l'émergence de la figure du connaisseur et de l'amateur et révèlent à quel point les diverses déclinaisons de « *maniera* » devaient répondre aux exigences d'un marché de l'art en plein essor, selon une solution qui allait avoir un impact durable ⁴. En suivant ce filon, l'usage de « *maniera* » associée à de nombreux adjectifs, sans connotation péjorative *a priori*, se poursuit dans la littérature artistique successive, en particulier chez Carlo Cesare Malvasia (1616-1693) et André Félibien (1619-1695), qui comptent

1. À ce sujet, voir surtout Roland LE MOLLÉ, *Georges Vasari et le vocabulaire de la critique d'art dans les « Vite »*, Grenoble, ELLUG, 1988, p. 209-235; Donatella FRATINI, *I « vocaboli particolari » degli artefici : appunti sulla nomenclatura delle arti nelle due edizioni delle Vite vasariane*, dans H. MIESSE et G. VALENTI (éd.), « *Modello, regola, ordine* ». *Parcours normatifs dans l'Italie du Cinquecento*, Rennes, PUR, à paraître.

2. Giorgio VASARI [1550], 1966-1987, vol. VI, p. 411.

3. *Ibid.*, vol. III, p. 4.

4. Sur la « manière », le marché de l'art en Europe et les débats autour de la pratique de l'attribution aux XVII^e et XVIII^e siècles, voir la synthèse de Gaëtane MAËS et Chiara SAVETTIERI, « Manière », dans A. LAFONT (éd.), *1740, Un Abrégé du Monde. Savoirs et collections autour de Dézallier d'Argenville*, Lyon, Fage, 2012, p. 157-161.

eux aussi sur l'épithète pour en moduler à volonté toutes les nuances, lui donnant tour à tour le sens d'éloge ou de blâme.

Manière-maniéré : une distinction nécessaire

Deux cents ans plus tard, la situation a cependant sensiblement changé et à côté de « manière », par exemple dans les dictionnaires de Jacques Lacombe (1724-1811) et d'Antoine-Joseph Pernety (1716-1801), apparaît un autre terme, « maniéré », qui entre temps a fait son entrée dans le vocabulaire artistique. Antoine-Joseph Pernety publie son *Dictionnaire portatif* en 1757, destiné à un public toujours plus large. Il y définit la « manière » assez longuement sur quatre pages : « La manière d'un peintre est proprement son style ; c'est son faire ¹ » écrit-il, soulignant les synonymes qui commençaient à circuler plus couramment dans le milieu académique ². Mais surtout, l'auteur note plus loin qu'il ne faut pas confondre « avoir une manière » et « être maniéré », en laissant entendre par conséquent que c'est désormais le dérivé « maniéré » qui comporte une connotation péjorative. Il lui consacre par la suite une définition autonome dans laquelle ressort la critique de la répétition et de l'éloignement de la nature ³. Jacques Lacombe insiste également sur cette distinction dans son *Dictionnaire portatif* paru quelques années auparavant. Sa définition de « manière » est de plus très intéressante pour l'aspect énigmatique induit par le « je ne sais quoi » qu'il emprunte probablement à Roland Fréart de Chambray (1606-1676) ou à Filippo Baldinucci (1625-1696 ⁴) : « C'est une façon de faire, une touche, un goût, un choix, enfin un je ne

1. Antoine-Joseph PERNETY, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure, avec un traité pratique des différentes manières de peindre*, Paris, Beauche, 1757, p. 398.

2. Voir Christian MICHEL, 1989. C'est au nom du parallèle entre poésie et peinture que le terme « style » a commencé à réapparaître. Voir par exemple la définition de « manière », profondément marquée par les idées de Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1592), fournie par Hilaire Pader (1617-1677) en 1653 : « c'est comme le Stille parmi les Poètes, & comme ils sont divers, les Manieres le sont aussi ; De telle sorte que je trouve qu'il y a grande relation des Peintres aux Poètes », Hilaire PADER, *La Peinture parlante*, Toulouse, Arnaud Colomiez, 1653, p. 9. Sur Pader et Lomazzo, voir l'article de Stéphanie TROUVÉ, p. 103.

3. Antoine-Joseph PERNETY, 1757, p. 401-402.

4. Voir Roland FRÉART DE CHAMBRAY, *Idée de la perfection en peinture*, Le Mans, Jacques Ysambart, 1662, p. 120 ; Filippo BALDINUCCI, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Florence, Santi Franchi, 1681, p. 88 : « [...] il che porta per necessità ancora ne' maestri singularissimi una non so qual lontananza dall'intesa imitazione del vero, e naturale ».

sçais quoi qui caractérise et fait connoître les Ouvrages d'un Peintre et quelquefois même d'une Ecole entière ¹ ». Après quoi il recommande :

Il faut prendre garde de confondre ces deux façons de parler *avoir une manière* et *être maniéré* qui sont deux choses bien différentes. La *manière* d'un Peintre est, comme on l'a dit, le faire et en quelque sorte son *stile* : mais *être maniéré*, c'est sortir de la nature et du vrai, et ne tenir à rien que d'une pratique vicieuse ².

Ces définitions résument l'essentiel de près d'un siècle de débats autour de la question de l'imitation. On doit à Filippo Baldinucci l'apparition à l'écrit du nouvel adjectif « *ammanierato* » dans l'article « *maniera* » de son dictionnaire ³. « Maniééré » devait être suffisamment utilisé en France dès la fin du XVII^e siècle pour qu'Antoine Furetière (1619-1688) l'intègre dans son dictionnaire : « Qui se dit d'un peintre qui n'étudie ni l'antique ni la nature, mais qui ne suit que son génie. On appelle le travail de Joseph Pein, un travail maniéré ⁴ ». Nous reviendrons plus loin sur cette dernière phrase. Force est de constater cependant qu'il n'était pas encore très répandu à l'écrit. On en relève notamment une occurrence dans le *Discours sur la couleur* d'Henri Testelin (1616-1695), où « maniéré » est là aussi opposé au modèle de la nature. Le peintre, dans sa formation, doit faire preuve d'un « choix des effets naturels qui se rapportent mieux aux règles de l'art, se détournant de tout ce qui est maniéré ⁵ ».

C'est au cours de la première moitié du XVIII^e siècle que l'emploi de « maniéré » se généralise, parallèlement à la perte de valeur de « manière ». L'intérêt d'un dérivé de la sorte devait ainsi permettre de

1. Jacques LACOMBE, *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts, ou Abrégé de ce qui concerne l'architecture, la sculpture, la peinture, la gravure, la poésie et la musique*, Paris, La veuve Estienne et Fils, 1752, p. 382-383.

2. *Ibid.*, p. 383.

3. Filippo BALDINUCCI, 1681, p. 88 : « *Da questa radical parola, maniera, ne viene ammanierato, che dicesi di quell'opre nelle quali l'artefice discostandosi molto dal vero, tutto tira al proprio modo di fare, tanto nelle figure umane, quanto negli animali [...]; ed è vizio questo tanto universale, che abbraccia, ove più ove meno, la maggior parte di tutti gli artefici* ».

4. Antoine FURETIÈRE, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français, tant vieux que modernes*, La Haye-Rotterdam, A. et R. Leers, 1690, vol. II, ad vocem.

5. Henri TESTELIN, *Sentiments sur les plus habiles peintres du temps, sur la pratique de la peinture : recueillis et mis en tables de préceptes avec plusieurs discours académiques*, dans A. MÉROT, *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, Paris, E.N.S.B.-A., 1996, p. 365 [1^{re} éd. La Haye, s.d. (v. 1693-1694)].

retrancher une bonne partie des connotations négatives qui s'étaient progressivement greffées sur le mot, dans le but d'en maintenir l'usage.

Maniéristes : la vanité, l'insulte

Il est couramment admis qu'une étape décisive dans l'histoire du terme « manière » est franchie avec la condamnation sans appel sortie de la plume de l'abbé Bellori en 1672. Cette attaque est pourtant anticipée d'une décennie en France, avec l'apparition d'un autre dérivé, « maniériste », qui constitue un jalon tout aussi déterminant dans l'évolution du mot : elle est due à Roland Fréart de Chambray dans le traité de *L'Idée de la Perfection de la Peinture* publié en 1662. De telles positions radicales illustrent l'aboutissement de la politique des images menée par l'Église depuis une centaine d'années. Un certain dilemme entre la recherche du beau idéal et l'imitation de la nature était perceptible avant même la conclusion du concile de Trente dans les propos de Paolo Pino (?-v. 1565) et de Francisco De Holanda ¹ (v. 1517-1584). Ce dernier théorisait d'une part le concept d'Idée en exaltant le rôle de l'imagination, d'autre part avertissait l'artiste de ne pas s'éloigner du modèle de la nature, en lui rappelant que son premier maître reste incontestablement cette création divine. Cet aspect moral de la sacralité de la nature poussa dès lors les théoriciens de la période de la Contre-Réforme à condamner la liberté artistique qui s'était peu à peu installée et faisait de la figure de l'artiste un véritable démiurge. L'Église commença ainsi à réprimer le recours à l'imagination ². Dans ce cadre, considérer la nature imparfaite et vouloir la corriger, voire la réinterpréter, devenait du coup un acte vaniteux. Voilà pourquoi la « manière », cette empreinte de l'artiste dans l'œuvre qui se révèle être un filtre plus ou moins déformant de la réalité, était sous accusation : elle était vue comme un signe de vanité de l'artiste et devint donc un vice pour Bellori.

Plusieurs conférences académiques sur le thème de la « manière » illustrent l'ampleur des débats qui se vérifient par la suite, touchant tout autant à la théorie qu'à la question de la formation de l'artiste. La première d'entre elles, intitulée *Contre les copistes des manières* est

1. Voir Paolo PINO, *Dialogo di pittura*, dans P. BAROCCHI (éd.), *Trattati d'arte del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1960-1962, vol. I, p. 97 ; Francisco de HOLANDA, *Da pintura antiga*, éd. par J. Da FELICIDADE ALVES, Lisbonne, Livros Horizonte, 1984, p. 36.

2. Voir surtout Gabriele PALEOTTI, *Discorso sulle imagini sacre e profane*, dans P. BAROCCHI (éd.), 1960-1962, vol. II, p. 358-370, 382-389, 398-407.

prononcée par Philippe de Champaigne (1602-1674) justement l'année de la parution des *Vite de' pittori, scultori et architetti moderni*. L'auteur invite à faire évoluer les pratiques pédagogiques de l'Académie Royale. Il distingue l'imitation d'un maître, qui est un passage obligatoire pour l'élève, de la copie systématique de la manière d'un seul et même maître. La « manière » en soi n'y est pas condamnée : il préconise au contraire aux jeunes peintres de « prendre ce qu'il a de plus beau dans toutes les manières particulières et se former, à l'imitation des abeilles, un suc, c'est-à-dire une beauté qui leur fut propre ¹ ». C'est ici l'adjectif « particulières » qui laisse entendre combien le collectif et l'universel doivent prévaloir contre l'individuel et le spécifique. La conférence du comte de Caylus (1692-1765) *Sur la manière et les moyens de l'éviter* prononcée le 2 septembre 1747 est très éclairante sur l'évolution du problème. Elle s'inscrit dans un contexte tout autre, celui d'un retour au modèle classique activement encouragé par Caylus lui-même passionné d'archéologie. Son opinion est résolument critique :

La manière, quelque définition qu'on en donne, et de quelque côté qu'on puisse la regarder, n'est qu'un défaut plus ou moins heureux. Ne nous y trompons pas : c'est l'habitude de voir toujours de la même façon ; et pour dire plus, c'est une malheureuse approbation que nous donnons souvent à notre paresse ².

La manière est donc avant tout un défaut. Au cœur du siècle des Lumières, où la quête du vrai est la finalité suprême, la personnalité du peintre passe au second plan. Il poursuit : « Sûrement ce n'est pas une faculté méritante : car enfin avouons-le, une chose que nous mettons à la place de la nature ne peut être approuvée dans un art qui ne consiste que dans sa parfaite imitation. » La manière du peintre est maintenant considérée comme un obstacle à la contemplation de la nature. Au-delà de l'usuelle dénonciation de la répétition, l'auteur décèle en quelque sorte une origine physiologique à cette faute qu'il définit comme étant une « habitude de voir ». Notons aussi combien il prend ses distances par rapport au Beau idéal lié à la théorie de l'*electio*, exemplifiée par la célèbre anecdote plinienne de Zeuxis et des filles de Crotona. Cette recherche de la beauté qui implique la correction du modèle fourni par la nature lui semble une source d'erreurs :

1. Alain MÉROT, 1996, p. 224-228, citation p. 225-226 ; Voir Jacqueline LICHTENSTEIN et Christian MICHEL (éd.), *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, Paris, E.N.S.B.-A., 2006-2015, t. I, vol. 2, p. 461-463.

2. *Ibid.*, t. V, p. 61-69, citation p. 61.

Je crois le défaut de la manière fondé sur un malheur de la nature. Un modèle n'est jamais parfait ; il faut réparer les parties de contour et de proportions qui lui manquent, ce qui met dans la nécessité de faire des liaisons d'une belle partie à une autre qui convient, c'est-à-dire qu'il faut remplir l'intervalle. Vous concevez que de telles opérations, malheureusement inévitables par cette nécessité de suppléer la nature, n'ont pu et ne pourront jamais produire que d'heureux hasards. Car je ne puis le nommer autrement ¹.

Cette dernière observation est significative car elle met en relation la « manière » avec le « malheur de la nature ». De son point de vue, la grande problématique se trouve au niveau des jointures entre les parties sélectionnées, zones où doit forcément intervenir la créativité, voire la fantaisie de l'artiste : il remet donc en cause cette démarche, qui passe par la sélection et par la pratique de l'assemblage, jugée pratiquement aporétique ². Bien que les fondements soient sensiblement divergents, pour les théoriciens et les praticiens les plus puristes, que ce soit par morale ou par éthique, la « manière » demeure fortement compromise, intégrée parmi les vices et jugée inacceptable.

Pour Fréart en particulier, déplorant l'« ignorance présomptueuse qui règne aujourd'hui sur cet Art ³ », une telle situation valait bien un néologisme. Aspirant à la pureté de la langue, l'Académie française de la fin du XVII^e siècle était plutôt conservatrice et l'invention de termes nouveaux était très mal perçue. Les originalités lexicales de plusieurs écrivains qui se rebellaient contre les restrictions imposées ont en ce temps-là fait couler beaucoup d'encre ⁴. Certes, le vocabulaire artistique, alors en pleine formation, n'était pas directement concerné par la question de la langue, mais il semblerait pourtant que dans le cas de Fréart, ce contexte particulier n'ait pas été complètement négligeable. L'auteur nous fait en effet part de ses préoccupations linguistiques dans son « Avertissement au lecteur ». Il explique qu'un de

1. *Ibid.*, t. V, p. 62.

2. Chez Charles-Nicolas Cochin (1715-1790) aussi (qui s'exprime aussi sur la « manière » à l'Académie de Rouen en 1777), on trouvera ce regard critique sur la recherche obstinée du Beau idéal, qui ne conduit finalement qu'à l'égarement du peintre. Sur ce point, voir l'introduction de Christian MICHEL dans Charles-Nicolas COCHIN, *Voyage d'Italie*, éd. par C. MICHEL, Paris-Rome, Boccard, 1991 ; Christian MICHEL, 1989.

3. Roland FRÉART DE CHAMBRAY, *Idée de la perfection en peinture*, Le Mans, Jacques Ysambart, 1662, p. 119.

4. Voir Ferdinand BRUNOT, *Histoire de la langue française : des origines à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1966, vol. IV, Première partie, p. 443-459.

ses amis a consulté son texte avant la publication, lui faisant remarquer que les italianismes dont il faisait usage pouvaient ne pas être compris du lecteur, ce à quoi Fréart répond :

Ce conseil, qui m'a semblé judicieux et fort raisonnable, m'a néanmoins fait assez de peine, ne trouvant pas d'autres mots purement françois qui eussent des Expressions aussi fortes que celles de ces Barbarismes, que l'usage a comme naturalisez parmi tous les Peintres. Je me suis donc contenté d'en retrancher une partie des moins nécessaires ¹.

Il donne par la suite une définition des termes les plus indispensables à son discours, soit « estampe », « tramontains », « esleve », « esquisse », « attitude » et « pellegrin ». L'invention de « maniériste » à partir d'une racine française devait probablement passer plus inaperçue sans nécessiter d'ultérieures justifications. Ce mot apparaît dans son dernier chapitre sur l'examen de *L'École d'Athènes* de Raphaël, dans lequel il critique avec virulence le commentaire de Vasari. À la suite de ces considérations sur cette œuvre, il passe à l'école des Carrache, en déplorant le fait que le talent du Dominiquin ne soit pas reconnu à sa juste valeur : « Que pourra-on dire de l'aveuglement des Peintres de nostre temps qui luy préférèrent des Josepins, des Lanfrancs, et d'autres semblables maniéristes ² ». Son acception est bien évidemment totalement négative. Inutile de préciser ici que les maniéristes de Fréart de Chambray ne sont pas ceux de nos catégories actuelles et correspondent en réalité à une catégorie d'artistes autrement plus ample. Il n'est pas superflu en revanche de prendre brièvement en considération un fait contextuel important. Dans son examen du *Jugement dernier* de Michel-Ange, Fréart emprunte clairement de longs passages au *Dialogo della pittura* de Lodovico Dolce, ce sur quoi a réfléchi Michel Hochmann ³. Soulignons de plus que Fréart a recours au même stratagème que son prédécesseur pour fonder les principes d'une nouvelle école, par opposition à des théories déjà établies, avec un regard très critique sur l'art de son siècle : il contribue à l'instar de Dolce à élaborer une théorie qui s'appuie sur le redimensionnement de la liberté de l'artiste et sur le respect du « Costume ». Mais plus encore, tous deux font évoluer consi-

1. Roland FRÉART DE CHAMBRAY, 1662, « Avertissement au Lecteur », n.p.

2. *Ibid.*, p. 120.

3. Michel HOCHMANN, « L'«Idée de perfection de la peinture» de Fréart de Chambray et le «Dialogo della pittura» de Lodovico Dolce », dans S. FROMMEL, F. BARDATI (éd.), *La réception de modèles « cinquecenteschi » dans la théorie et les arts français du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 2010, p. 41-50. Sur Fréart de Chambray, voir dans ce même volume la contribution de Bruno TOSCANO, « Chambray e il modello italiano », p. 1-19.

dérablement la notion de « *maniera* » : avec Dolce, le terme prend pour la première fois une connotation clairement négative ¹. Avec Fréart et son néologisme, on arrive quasiment à l'insulte.

De même que « maniéré », l'emploi de « maniériste » reste initialement assez sporadique. Abraham Bosse (1602-1676) l'utilise quelques années plus tard dans *Le Peintre converty* et Roger De Piles (1635-1709) dans son commentaire au poème de Charles-Alphonse Dufresnoy (1611-1668) *L'Art de Peinture*. Dans la lignée de la pensée de Fréart, la « pratique maniériste » chez Bosse est une pratique fondée sur l'imitation abusive du maître qui porte l'élève à s'éloigner du modèle de la « belle nature ² ». Chez De Piles, le mot apparaît au sujet de la difficulté de l'expression des passions, au point d'explicitier sa pensée dans une remarque qu'il conclut par l'éloge du principe de variété : « c'est cette diversité d'espèces [de passions] qui fait faire la distinction entre les Peintres qui sont véritablement habiles, d'avec ceux qu'on appelle Maniéristes, et qui répètent jusqu'à cinq ou six fois dans un mesme Tableau les mesmes Airs de teste ³ ». On trouve ici le rejet de la répétition qui constitue à la base une prise de position contre la notion de la « *bella maniera* » fournie par Vasari ⁴.

Dans les dictionnaires, rares sont les fois où est mentionné « maniériste ». On le relève dans le *Dictionnaire abrégé* de François-Marie de Marsy (1710-1763), qui construit sa définition à partir du commentaire de Roger De Piles. Antoine-Joseph Pernety l'inclut sous « maniéré », où ressort encore le thème de la répétition de soi : « Un peintre maniéré est celui qui se répète dans tous ses ouvrages [...]. Quelques-uns donnent à ces mauvais Artistes le nom de Maniéristes; mais ce terme n'est pas

1. Voir Lodovico DOLCE, *Dialogo della pittura*, dans P. BAROCCHI (éd.), 1960-1962, vol. I, p. 193.

2. Abraham BOSSE, *Le Peintre converty aux précises et universelles règles de son Art*, Paris, A. Bosse, 1667, p. 36.

3. Roger DE PILES, *L'Art de peinture de Charles-Alphonse Dufresnoy, traduit en français avec des remarques nécessaires et très amples*, Paris, Nicolas l'Anglois, 1668, p. 113. Roger De Piles conseillait en effet au lecteur dans sa préface : « lisez-le-souvent, lisez-le en peu, mais goûtez-le bien, & ne passez pas légèrement sur les endroits que vous verrez marquez d'une * », *Ibid.*, préface n.p.

4. Le célèbre passage des *Vies* définit la belle Manière en exprimant succinctement le concept du Beau idéal et la théorie de l'*electio*, tout en insérant cependant le facteur de la répétition, sur lequel la critique future s'est acharnée : « *La maniera venne poi la più bella da l'aver messo in uso il frequente ritrarre le cose più belle; e da quel più bello, o mani o teste o corpi o gambe, agiugnerle insieme, e fare una figura di tutte quelle bellezze che più si poteva, e metterla in uso in ogni opera per tutte le figure, che per questo se dice ella essere bella maniera.* » Giorgio VASARI, 1966-1987, vol. IV, p. 4.

du bon usage ¹ ». De toute évidence, le néologisme de Fréart avait été rejeté, à l'écrit du moins, car trop éloigné du bon usage, appartenant donc probablement à un registre de langue trop bas. Même Antoine Furetière, qui formule sa définition (citée plus haut) à partir des observations de Fréart, préfère ne retenir que « maniéré ». « Maniériste » fut donc peu usité durant tout le siècle qui a suivi sa création. Il se réaffirma, en conservant sa connotation négative, après l'invention de celui de « Maniérisme », comme s'il fallait nécessairement l'appui du suffixe « isme » pour que le mot en « iste » subsiste.

Par rapport à « manière », dont les acceptions sont restées souvent fluctuantes et parfois floues, terme que Fréart emploie d'ailleurs, les dérivés qui apparaissent dans la deuxième moitié du XVII^e siècle appartiennent quant à eux exclusivement au lexique de la critique, utilisés pour blâmer une œuvre ou un artiste dont on juge mauvaise l'interprétation du modèle de la nature, que ce soit par paresse ou par manque d'humilité. Cette connotation négative perdure. À en croire Michel-François Dandré-Bardon (1700-1783), qui déclare qu'« après la honte d'être ignorant, rien n'est plus injurieux à l'artiste que le titre de maniéré ² », il semblerait que pour certains, « maniéré » et « maniéristes » étaient des insultes à tous les effets, la seconde étant la plus véhémente. On peut trouver là quelque similitude avec l'invention du terme « impressionniste », telle que la raconte Jean-François Raffaëlli dans sa lettre à Edmond Claris :

À l'une des expositions que ce groupe d'artistes organisa, un critique nous lança, en forme d'injure, le mot *impressionniste* ! Ce mot devait d'abord nous froisser tous, puis nous désunir. Certains l'acceptèrent vaguement. Presque tous, ne le comprenant pas alors, le rejetèrent. Pour moi, plus tard, je lui opposai le mot : *caractérisme*, qui me semblait devoir mieux synthétiser notre effort. Ce mot ne fut pas adopté, et finalement, j'acceptai à mon tour ce mot d'*impressionnisme* qui m'avait tant étonné et exaspéré ³.

1. Antoine-Joseph PERNETY, 1757, p. 401-402.

2. Michel-François DANDRÉ-BARDON, *Traité de peinture suivi d'un essai sur la sculpture*, Paris, Desaint, 1765, vol. I, p. 30.

3. Edmond CLARIS, *De l'impressionnisme en sculpture*, Paris, Édition de « La Nouvelle revue », 1902, p. 85.