

Aperçus sur le baroque et la théologie spirituelle

Jean Krynen



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/baroque/124>

DOI : [10.4000/baroque.124](https://doi.org/10.4000/baroque.124)

ISSN : 2261-639X

Éditeur :

Centre de recherches historiques - EHESS, Éditions Cocagne

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1965

ISSN : 0067-4222

Référence électronique

Jean Krynen, « Aperçus sur le baroque et la théologie spirituelle », *Baroque* [En ligne], 1 | 1965, mis en ligne le 24 décembre 2011, consulté le 07 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/baroque/124> ; DOI : [10.4000/baroque.124](https://doi.org/10.4000/baroque.124)

Ce document a été généré automatiquement le 7 mai 2019.

© Tous droits réservés

Aperçus sur le baroque et la théologie spirituelle

Jean Krynen

- 1 L'objet de cette communication est d'esquisser brièvement les grands traits de la théologie spirituelle du baroque afin d'apporter à l'interprétation psycho-historique du baroque une précision plus grande.
- 2 Quand on aborde la théologie spirituelle de l'âge baroque, il faut partir d'un fait : elle est une des formes qu'a revêtues la théologie humaniste postérieure à la Renaissance ; mais, si elle en procède, elle en prend le contre-pied, ce qui signifie que tout en restant fidèle aux grandes problématiques nominalistes de la spéculation de la Renaissance ; elle adopte dans la solution de ses problèmes majeurs des solutions radicalement opposées.
- 3 Nous pouvons dire, en gros, que face à la confusion des valeurs finies et des valeurs transcendentes caractéristiques de l'humanisme chrétien de la Renaissance, l'humanisme baroque s'est voué à dénoncer cette confusion mais il l'a fait mécaniquement, sans parvenir à la surmonter. Au lieu de dénoncer dans le syncrétisme esthétique-mystique de cet humanisme une conception erronée de l'union de ces valeurs dans la distinction, conception propre au génie du christianisme, il s'est contenté d'introduire la scission là où régnait la confusion : ainsi entre l'art et la religion, la nature et la grâce, la terre et le ciel. Dans cette entreprise, il a échoué à restaurer leur union et il n'a pu éviter de faire courir à la doctrine traditionnelle de l'union harmonieuse de la nature et de la grâce le même sort qu'il faisait courir à l'illuminisme spirituel et artistique de la Renaissance : il l'a évacuée dans les perspectives de la vie future.
- 4 Nous voyons apparaître la caractéristique fondamentale de la structure religieuse du baroque, cette Renaissance de signe négatif : la dichotomie des plans. D'une part, une infrastructure où la grâce et la nature s'affrontent, leur harmonie étant rejetée dans un au-delà de l'expérience terrestre ; d'autre part, une superstructure où elles se réconcilient triomphalement et dont la présence distante se fait d'autant plus obsédante qu'on y a évacué tout ce qui constitue sur terre l'intimité de l'expérience religieuse : la proximité de la nature à la grâce, la béatitude commencée.

- 5 Considérant que l'illusion de la Renaissance a consisté à vouloir hâter l'heure de la glorification de la nature et de l'homme, l'humanisme chrétien du baroque s'est ingénié à détruire cette illusion, non sans porter atteinte à la vérité sur laquelle la Renaissance s'illusionnait. Au lieu de chercher à réaliser l'assomption de la nature finie dans l'infini divin en fuyant le spectacle du désordre et du conflit, il se donne pour mission, en les confrontant systématiquement, de creuser la distance qui les sépare afin de rendre impossible leur confusion. Aussi entreprend-il de déprimer les valeurs terrestres pour mieux sauvegarder, pense-t-il, la transcendance d'un divin toujours menacée par l'empiétement de ces valeurs aspirant à leur glorification ultime. L'existence humaine est bien promise à un divin achèvement, mais c'est pour, ailleurs ; ici-bas, on ne saurait qu'y tendre et toujours dans le conflit : nature et grâce sont en l'homme comme deux rivales dont chacune le veut tout entier ; en lui, elles cherchent invinciblement à se rejoindre, comme dans sa condition future, mais simultanément, dans la vue de l'éternité, elles creusent la distance qui les sépare et accentuent les traits qui les opposent.
- 6 De ce point de vue, nous voyons comment la situation historique de l'humanisme baroque, tributaire de l'humanisme de la Renaissance, l'a amené à gauchir, par réaction, la visée maîtresse du christianisme, laquelle ne consiste pas à séparer, de peur de les voir se confondre, la nature et la grâce, mais à les distinguer pour mieux les unir sans confusion, ni mutilation. Dans son élan critique et systématiquement démystificateur de l'existence terrestre de l'homme telle que l'avait conçue l'humanisme chrétien de la Renaissance, le baroque ne sait plus retrouver le rythme de l'incarnation divine dans la nature humaine, selon lequel l'infini divin est exalté dans la restauration de l'humain et des valeurs finies, loin de l'être, et beaucoup plus divinement qu'il ne peut l'être, à vues humaines, par leur dépréciation. Ceci devrait nous mettre en garde contre l'affirmation trop répandue selon laquelle l'humanisme chrétien du baroque serait purement et simplement l'expression de la tradition catholique restaurée par le pur esprit du Concile de Trente.
- 7 De ces quelques observations préliminaires découlent les traits généraux de l'humanisme de l'âge baroque que nous allons détailler maintenant.

Les trois traits généraux de la théologie humaniste de l'âge baroque

- 8 **1. Le radicalisme théologique dans la distinction de la nature et de la grâce.**
La distinction est poussée jusqu'à la scission, le baroque séparant la nature de la grâce parce qu'il doit dénoncer leur confusion.
- 9 Dénonçant comme illusoire la manière dont l'humanisme chrétien de la Renaissance avait conçu l'harmonie de la nature et de la grâce, le baroque s'est engagé dans une voie qui devait l'amener à bouleverser les conceptions traditionnelles. Au lieu de revenir, en effet, à une saine conception de cette harmonie et d'établir entre la nature et la grâce une relation de subordination qui rende compte, à la fois, de leur distinction et de leur union, il établit entre elles une relation de simple coordination. Nature et grâce sont en l'homme comme deux contraires, comme deux antagonistes qui doivent se résoudre à composer.
- 10 Ce radicalisme baroque s'exprime dans le sens nouveau donné aux mots *naturel* et *supernaturel*. Il ne faut jamais oublier que dans les perspectives du baroque, *supernaturel*, parce qu'il s'oppose purement et simplement à *naturel*, désigne l'extraordinaire, l'anormal dans

l'ordre de la grâce, c'est-à-dire proprement le miraculeux, la modalité surnaturelle des grâces *gratis datae*. Naturel, par contre, s'appliquera à tout ce qui n'est pas extraordinaire dans la vie chrétienne et s'annexera, par conséquent, tout ce qui relève de ce que la théologie traditionnelle considérait comme substantiellement et proprement surnaturel, à savoir la grâce sanctifiante elle-même. Lorsqu'elle opère *surnaturellement*, la grâce viole la nature, tandis que lorsqu'elle opère *naturellement*, dans les perspectives baroques cela signifie qu'elle se mesure à l'homme et se conforme à sa manière naturelle d'opérer dans la connaissance et dans l'amour. D'où, comme nous le verrons tout à l'heure, la conception typiquement baroque d'une perfection chrétienne procurée selon deux modalités antithétiques de la grâce.

- 11 Retenons pour l'instant que le radicalisme du baroque dans la distinction de la nature et de la grâce l'a amené à feindre dans l'homme une structure à deux étages, une infrastructure naturaliste couronnée par une superstructure surnaturaliste : entre les deux, règnent des relations de bon voisinage sans intimité.
- 12 Ceci nous amène au second trait.
- 13 2. En effet, du radicalisme dans la distinction découle, par voie de conséquence, l'extrinsécisme dans les relations de la nature et de la grâce.
Grâce et nature étant situées sur deux plans distincts, il n'y a pas d'interpénétration réciproque entre elles, mais seulement contact, action externe de l'une sur l'autre, chacune n'agissant sur l'autre que pour se confirmer dans son autonomie et confirmer l'autre dans la sienne, en sauvegardant leur indépendance relative et sans atteindre l'intimité de la substance de l'autre. Le baroque introduit ainsi dans la relation de l'homme à Dieu une tension dialectique entre contraires, qui s'exprime tant au plan des actes naturels qu'au plan des actes surnaturels.
- 14 Ici, il faut distinguer trois aspects : celui de la liberté, celui de l'ascétique et celui de la mystique.
- 15 Pour la philosophie baroque, Dieu crée en l'homme une liberté ; mais c'est une liberté qu'il lui abandonne une fois créée et dans laquelle il se garde d'intervenir lorsqu'elle se porte à la libre décision. Par là, le baroque retire à Dieu ce qu'il croit ne pouvoir lui accorder sans le retirer à l'homme, savoir l'efficacité de la décision libre, alors que celle-ci dépend totalement de Dieu comme de sa cause première et totalement de l'homme comme de sa cause seconde, le concours général de Dieu atteignant l'homme jusqu'à l'intimité de son mode libre d'agir.
- 16 Au plan des actes surnaturels, de même, le baroque n'établit entre la nature et la grâce que des relations extrinsèques. La grâce cesse d'être dans l'homme le principe radical d'opérations divines et le germe de la gloire. Elle surnaturalise seulement de l'extérieur, pour les rendre méritoires et salutaires, des actes qui sont substantiellement naturels : par exemple, le désir naturel d'être heureux devient, accidentellement et d'une manière contingente, de l'extérieur, l'acte d'espérance infuse chez le chrétien. Le baroque fait naturellement sienne cette doctrine mise à jour par les nominalistes des siècles antérieurs.
- 17 Le surnaturel devient ainsi du *surnaturel plaqué*, du surnaturel qui n'informe plus du dedans la nature pour la transformer, la perfectionnant dans son ordre et la surélevant simultanément : pour qu'elle puisse réellement produire des actes surnaturels et divins de connaissance et d'amour. Comme nous l'avons indiqué, ce surnaturel, plaqué sur la nature, est substantiellement naturel et modalement surnaturel. Dans le cas le plus

normal, la grâce se conforme aux limites de la condition humaine ici-bas, au mode sensible de sa connaissance par concept, à son mode naturel de désirer et d'aimer. Elle s'accommode à l'humain, elle se mesure à lui.

- 18 Même lorsque nous quittons le plan de la grâce ordinaire pour nous tourner vers les états mystiques où la grâce se saisit de la nature et se fait plus proche, ce n'est pas dans l'ordre de l'intimité et de l'intériorisation qu'elle opère, mais dans l'ordre du ravissement. Restant intrinsèque à la nature, cette grâce extraordinaire agit encore sur l'homme de l'extérieur en l'arrachant à sa condition charnelle, en violentant l'exercice normal de ses facultés. La vie mystique, dans les perspectives de la spiritualité baroque, consiste essentiellement en ce ravissement violent de la nature humaine arrachée à ses limites et miraculeusement introduite, comme en passant, aux splendeurs de la gloire céleste. La mystique chrétienne de la « Nuit Obscure » s'aliène dans cette promotion triomphale des grâces mystiques accessoires et miraculeuses. Le plus fameux témoin de cette subversion baroque est, comme je l'ai montré ailleurs, la version apocryphe du commentaire du *Cantique Spirituel* de Saint Jean de la Croix¹.
- 19 Voilà comment la théologie spirituelle du baroque ménage entre la nature et la grâce des relations qui, cessant d'être vivantes et intimes, ne sont plus que mécaniques. Tantôt la grâce s'accommode à la mesure de l'homme pour le porter à des actes méritoires qui restent substantiellement naturels ; tantôt elle accommode l'homme à sa mesure à elle pour lui faire produire des actes divins qui tiennent du miracle. Dans un cas comme dans l'autre, la grâce agit de l'extérieur sur l'homme, elle demeure surnaturelle par accident. Dans ces perspectives, il n'y a plus de place pour les relations d'intimité entre la nature et la grâce ; la conception traditionnelle y est supplantée par un radicalisme qui les oppose quant à l'essence et les juxtapose quant à la relation. Tout se passe comme si, face à l'illumination trouble de la Renaissance, les théologiens de la mystique baroque avaient entrepris d'élucider en logiciens le mystère de la vie spirituelle du chrétien. Par là, ils ont contribué d'une manière sans doute décisive à placer le progrès de notre culture humaniste sous le signe de la dialectique des contraires.
- 20 **3. Dualité et coexistence de deux sortes de perfection chrétienne antithétiques.**
- 21 Ce que nous avons dit explique la doctrine baroque de la perfection spirituelle. Les théoriciens baroques ont été conduits, en effet, à imaginer que la perfection du chrétien se dédouble en deux espèces antithétiques: une perfection dite ascétique et une perfection dite mystique, la première relevant du mode « naturel » d'opérer de la grâce, la seconde de son mode « surnaturel ».
- 22 La première forme de perfection chrétienne est dite commune, ordinaire, ou encore acquise, car elle relèverait de l'application humaine méthodique aidée des secours ordinaires de la grâce, c'est-à-dire de cette grâce qui se laisse mesurer au mode naturel des opérations humaines. Elle-même centre l'homme sur l'homme, le tenant enfermé dans ses limites naturelles même lorsqu'elle le porte jusqu'aux actes héroïques. Tel est le genre de perfection chrétienne que le baroque assigne à l'ascétique telle qu'il la décrit.
- 23 La deuxième forme de perfection chrétienne, elle, est dite exceptionnelle, extraordinaire, ou encore infuse, car elle ne relève point de l'application humaine, ni d'aucun art, mais seulement du bon vouloir divin, c'est-à-dire de cette grâce miraculeuse qui arrache l'homme au monde naturel de ses opérations. Elle décentre l'homme pour le centrer sur Dieu et le rendre apte à recevoir ses mystérieuses communications. Tel est le genre de perfection chrétienne que le baroque assigne à la mystique telle qu'il la comprend.

- 24 La perfection dite ascétique, procurée par ce que le baroque appelle l'exercice des vertus solides, est une perfection relativement substantielle, stable et durable. Elle constitue la base de l'édifice de la perfection. Elle est seule requise pour le salut. Au contraire, la perfection dite mystique, étant gratuitement donnée, est de soi précaire, instable et éphémère. Elle n'est pas requise pour le salut. Couronnant la perfection ascétique, elle vient constituer comme la superstructure de l'édifice de la perfection, lequel s'ouvre ainsi comme en trompe-l'œil sur les perspectives fuyantes de la gloire céleste.
- 25 Enfin, entre ces deux espèces de perfection, qui à elles deux composent l'édifice complet de la perfection accessible sur terre, il y a tension. Parce qu'elles sont antithétiques, elles s'appellent l'une l'autre. À la perfection de l'ascète pour héroïque qu'elle soit, font défaut les illuminations extraordinaires dont est gratifié le mystique ; aussi peut-il, et même doit-il les désirer, sans toutefois chercher à se les procurer par ses propres moyens, car il risquerait d'être victime de pernicieuses illusions. Par contre, la perfection mystique, si merveilleuse soit-elle, est toujours périlleuse si l'on s'en contente : les illuminations extraordinaires doivent donc toujours inciter le mystique à embrasser l'humble pratique ascétique des vertus solides.
- 26 4. De cette structure de l'anthropologie chrétienne du baroque se dégagent deux conséquences. Dans les perspectives de cette spiritualité, l'homme chrétien s'est dédoublé ; plus encore, il s'est doublement aliéné.
- 27 Il s'est dédoublé entre un homme voué à la pratique d'une vie ascétique dans laquelle la grâce, parce qu'elle cesse d'être efficace du dedans, vient seulement soutenir de l'extérieur les énergies naturelles, parfois les porter à la limite de leurs pouvoirs, et un homme que l'interruption imprévisible de la grâce surnaturelle peut à tout moment arracher à ses limites naturelles pour lui faire produire des actes proprement miraculeux.
- 28 Si l'on y regarde de près, cette dichotomie que le baroque introduit dans la théologie spirituelle entre l'ascétique et la mystique, a pour conséquence d'aliéner l'homme du baroque tant du côté de la nature que du côté de la surnature, au sens traditionnel du mot. Du côté de la surnature, elle l'aliène à la vie d'union à Dieu, faute de mettre en œuvre une méthode d'accueil de la grâce qui disposerait la nature humaine à être normalement surélevée à l'ordre des opérations divines de celle-ci. Elle ne retient, en effet, de la vie mystique du chrétien que ces phénomènes accidentels que sont les visions, les révélations, les extases qui peuvent l'accompagner, mais qui ne la constituent pas dans son fond, tout le décor de la vie mystique dans lequel il n'a aucune part: elle laisse tomber le substantiel, ces purifications passives des sens et de l'esprit qui introduisent la forme divine de la grâce dans l'âme convenablement disposée à l'accueillir et qui inaugurent, par là, le processus de sa transformation intime en vue de la réalisation de l'union à Dieu.
- 29 Du côté de la nature et pour la même raison – parce qu'elle cesse d'être ouverte à l'inspiration spirituelle de la grâce qui non seulement surélève la nature à la vie divine, mais la perfectionne dans son ordre propre d'activité – cette ascétique baroque s'aliène à la vie morale naturelle, dans la mesure où la visée de celle-ci – la poursuite du bien moral de la vie présente – lui paraît étrangère à sa visée propre – la poursuite du bien moral de la vie future. L'ascétique baroque substitue ainsi à la supra-morale du christianisme, inspiratrice de la vie morale de l'homme dans toute son amplitude, une morale strictement religieuse qui se retranche sur elle-même dans la préoccupation des fins dernières et qui se déprend d'une morale réputée purement naturelle, parce qu'elle a cessé de l'animer dans la poursuite de son bien propre.

- 30 Ainsi donc, l'homme du baroque est sollicité de se détacher d'une vie morale réputée purement naturelle pour s'adonner, en vue de son salut éternel, à une ascèse coupée de la mystique et par là-même vécue, dans le cadre de la pratique et de la dévotion chrétiennes, en dehors des voies où leur intimité et leur efficacité spirituelle sont garanties. Chrétien, il a tendance à se replier sur lui-même dans la préoccupation obsédante de son salut, dans la méfiance à l'égard des valeurs purement naturelles dont il a vite fait de dénoncer l'insuffisance, la précarité, le caractère illusoire, et d'autant plus que, frustré de son intimité spirituelle avec Dieu, le merveilleux mystique dont il entoure l'existence présente creuse en lui la nostalgie d'un état supérieur que la nature réclamerait comme son dû.
- 31 On comprend le sentiment d'insatisfaction profonde que cette vision de l'existence doublement aliénante devait finalement inspirer. Mais le monde baroque l'a d'abord vécue intensément et, loin qu'elle ait été sentie comme appauvrissante, il a mis à l'exprimer une puissance dont on ne trouve peut-être pas l'équivalent dans aucune autre époque de notre culture. C'est sans doute ce qui explique que, même lorsque la réaction anti-baroque se produit, celle-ci ait été impuissante à sortir des voies dans lesquelles le baroque avait engagé la mystique chrétienne et qu'elle ait été seulement capable de l'évacuer définitivement dans les nuées. On comprend néanmoins dans quelle direction cette réaction devait se produire.
- 32 Dans l'ordre de la sagesse naturelle, le rationalisme fera, en effet, bon marché d'une sagesse mystique que l'homme ne peut attendre que du miracle et d'une morale cléricale qui l'aliène à la morale naturelle et à l'édification de la cité terrestre. Dans la ligne d'un christianisme plus conscient de la rectitude d'une nature humaine restaurée par la grâce, mais qui se laïcise, Descartes, le premier, n'aura pas de peine à restituer à l'homme la conscience des vrais pouvoirs de sa nature brimée, à commencer par celui de sa raison dans la connaissance de la vérité et par celui de sa volonté dans l'inspiration morale. Jusqu'au jour où Rousseau, rompant décidément avec un christianisme à superstructure surnaturaliste, constituera sa théologie de la bonté naturelle, qui, elle, résorbe totalement la grâce dans la nature pour restituer à celle-ci une sorte d'intimité avec Dieu, un Dieu chrétien résorbé dans le Dieu de la nature. Dans l'ordre de la sagesse surnaturelle, le quiétisme tentera vainement de surmonter le divorce baroque de l'ascétique et de la mystique, de mettre un terme à l'aliénation de la mystique chez le chrétien. Répudiant le merveilleux mystique et l'ascétique close du baroque, il fera consister la perfection spirituelle en un exercice de passivité acquise procurant un état de pur abandon qu'il prend pour surnaturel, alors qu'il ne fait que mimer la quiétude des mystiques dans un lâche abandon des œuvres. On ne saurait exagérer la portée historique de ce malheureux épisode du quiétisme. En contribuant, comme il l'a fait, à accroître la confusion autour de la doctrine mystique traditionnelle qu'il prétendait restaurer, il a relancé les préjugés anti-mystiques sous la pression desquels la théologie spirituelle baroque s'était constituée au début du XVII^e siècle et, finalement, assuré jusqu'à nous la survie de cette spiritualité.

L'artiste baroque et sa théologie

- 33 Il nous semble que la connaissance de cette structure de la théologie spirituelle du Baroque peut nous aider à mieux comprendre ses productions littéraires et artistiques lorsque nous cherchons à les replacer dans leur environnement spirituel. Il est bien vrai que la vision du monde baroque est essentiellement religieuse et que l'on ne peut

comprendre l'art baroque si l'on ne se réfère à l'esprit religieux qui l'informe. Mais de quel esprit s'agit-il ? C'est une question à laquelle il n'est pas indifférent de pouvoir répondre avec le maximum de précision possible.

- 34 L'intuition maîtresse du baroque, le trait majeur de sa volonté artistique, le principe mental qui informe toutes ses productions, nous est apparu dans la conception qu'il se fait de la nature de la relation de l'homme à Dieu et donc des réalités humaines : c'est l'extrinsécisme. Le « naturalisme » artistique du baroque en découle. Si les peintres baroques récusent l'idéalisme et se montrent passionnément attentifs à la réalité concrète, ce n'est pas parce qu'ils en sont épris et qu'ils s'y complaisent comme dans l'unique réalité (ce naturalisme-là sera celui du XIX^e siècle). Tout au contraire, c'est parce qu'ils sont épris d'une autre réalité, de la réalité invisible que revêtira le monde visible lorsqu'il sera divinement achevé. Le monde qu'ils peignent est intensément perçu et d'autant plus intensément qu'il est conçu comme un monde en quête d'une présence à lui-même qui le jette au-delà de lui-même. Finalement, s'ils créent un art « naturaliste » en rupture avec l'art idéaliste de la Renaissance ce n'est pas parce qu'ils ont cessé d'être épris de la réalité idéale, c'est parce qu'ils conçoivent celle-ci « en chrétiens » et qu'ils ne la situent plus dans notre monde, mais dans le monde qu'ils espèrent et qui n'est pas encore le nôtre. Entre cette réalité idéale et la réalité qu'ils peignent, la relation n'est plus sentie comme continue, mais bien comme discontinue, et c'est là ce qui caractérise le fond de la sensibilité de l'artiste baroque en général: l'espérance chrétienne n'est plus vécue comme la présence intime et pacifiante d'une éternité en germe dans le temps, mais comme une certitude abrupte et déchirante qui entretient une vision désabusée de l'existence.
- 35 C'est parce qu'il a cessé de s'abuser sur l'idéal, qu'il invente ses thèmes, ses techniques et ses formes non seulement, en se séparant du monde artistique de la Renaissance, mais en partant de lui. Son regard n traverse plus la réalité sensible des êtres et des choses pour les arracher aux circonstances de temps et de lieu qui les individualisent et les restituer à leur forme parfaite, reflet de l'archétype il se pose sur elle pour les faire être tels qu'ils sont, dans le temps et l'espace continus qui les enserrant, en faisant appel à toutes les ressources des sens et de l'illusion des sens pour leur donner force de présence dans ce monde-ci. L'homme que mettent en scène le théâtre, le roman, la poésie baroques, pareillement, éprouve qu'il n'est plus le héros surhumain de l'épopée, ni le berger idéalisé de la pastorale, mais qu'il est devenu l'homme affronté à la réalité d'une vie quotidienne dont la fonction est de le *désabuser* d'un idéal fictif et de lui ouvrir les yeux sur une éternité qui ne s'accommode plus de sa réalisation mythique². D'où, enfin, le sort que les architectes baroques font courir aux formes classiques : s'ils les brisent, s'ils les ouvrent, c'est pour signifier qu'elles sont seulement en mouvement vers leur forme parfaite ; s'ils les rassemblent dans un apparent disparate, ce n'est pas parce qu'ils auraient perdu de vue le principe d'unité qui les distribue dans les œuvres classiques, c'est parce qu'ils l'ont placé en dehors d'elles-mêmes.
- 36 Il nous semble que, de ce point de vue, il faudrait aborder l'analyse de la création métaphorique du poète baroque. En effet, une telle analyse nous permettrait de mieux saisir l'originalité du « naturalisme » esthétique du baroque, face à l'idéalisme platonisant de la Renaissance. L'artiste baroque continue d'établir entre son art et l'art divin une analogie ; mais à la différence de l'artiste de la Renaissance, il n'assimile plus son art à l'art divin, dans la mesure où la vue de la beauté du monde visible l'élève à la contemplation de la beauté du modèle idéal et divin dont, à son tour, son œuvre sera la

copie : il conçoit seulement son art humain comme analogue à l'art divin, au plan de son mode humain de connaissance par concept. La scolastique contemporaine est venue lui fournir à point nommé la notion dont il avait besoin pour substituer le concept à l'idée dans sa conception de la création de l'œuvre d'art³ : la notion de l'*esse objectivum*.

- 37 En effet, si le philosophe explique que ce que nous connaissons directement dans la perception du monde sensible ce n'est pas le monde sensible lui-même rendu intellectuellement présent dans notre esprit par le concept, mais bien le concept lui-même auquel correspond dans le monde sensible quelque chose qui lui ressemble, il s'ensuit que l'on doit distinguer deux modes d'être de la réalité créée : l'être de la chose en tant qu'elle existe dans le monde sensible et l'être de la chose en tant qu'elle subsiste dans l'intellect comme objet de la connaissance. C'est cet « être objectif » de l'idée de la chose que l'artiste baroque entreprend de faire briller dans son œuvre et non plus un reflet de l'être idéal de la chose tel qu'il subsiste dans l'entendement divin. Dieu crée à partir des idées archétypes ; mais ce n'est pas parce que l'artiste humain créerait ses œuvres en partant de ces mêmes idées, comme de leurs modèles idéaux, qu'il ressemble à Dieu : c'est en tant qu'il n'est pas un simple imitateur de seconde main de la réalité sensible, mais un créateur qui travaille de première main à partir de ses propres idées.
- 38 On voit comment l'attitude mentale de l'artiste baroque est celle de l'idéalisme *contrarié* par un réalisme de l'idée⁴. L'œuvre qu'il crée n'a plus pour fonction de révéler la spontanéité spirituelle de la nature restituée, dans sa participation à l'idée divine, à sa pureté mythique ; mais de substituer à la nature imparfaite une représentation plus parfaite du double mental qui lui correspond dans la pensée de l'artiste, et donc de donner corps à celui-ci. L'œuvre d'art cesse ainsi d'être le miroir où se reflète un monde invisible, pour devenir le miroir conceptuel du monde visible.
- 39 C'est ce qui explique la prédilection des poètes baroques pour la beauté artificielle et spécialement pour la métaphore du type mariniste et gongoresque : oiseau chanteur = lyre inquiète (ou violon ailé, « *esquila dulce de sonora pluma* », etc.). L'artifice consiste à recourir au monde des objets sensibles pour matérialiser une sorte de définition de l'oiseau qui vole et qui chante, une sorte de réplique conceptuelle de l'oiseau, ici des objets produits par la technique humaine : lyre, violon, sonnaïlle. Ainsi matérialisé, ce double objectif de l'oiseau vient se substituer à l'oiseau tel qu'il existe dans la nature et valoriser esthétiquement celui-ci dans la mesure où l'artiste s'est fixé pour but de promouvoir l'objet de la nature, dont la réalité sensible est imparfaite et caduque, au plan supérieur de réalité qu'il possède dans la pensée. Artificieuse, ingénieuse, la métaphore baroque a pour fonction d'ornez les productions naturelles en faisant jouer le contraste entre ce que la nature produit et ce que produit le génie humain ; elle traduit une conception intellectualiste de l'art, créateur d'une beauté décorative plaquée sur la nature dont l'essence n'est plus symbolique et mythique, mais allégorique et emblématique.
- 40 Mais la nature n'est pas seulement présente à la conscience de l'artiste baroque comme un donné brut qui attend de lui qu'il l'élabore en la marquant du sceau de sa pensée : elle l'est aussi comme un donné élaboré par Dieu et qui porte aussi le sceau de sa Pensée. C'est pourquoi l'univers artistique du baroque n'est clos que sur les seuls produits artificiels de l'intellect humain qui viennent doubler l'univers sensible ; il est simultanément ouvert sur ce que Dieu produit dans cet univers sensible pour y manifester son Intention. L'artiste baroque s'enchanté au spectacle de la beauté naturelle dans la mesure où elle est le théâtre des artifices de l'Art Divin : il est ravi par la splendeur des miracles de la

lumière – la gloire de l'aurore et du couchant – le jeu des merveilles des eaux miroitantes et la beauté des perspectives. Il se réconcilie avec la beauté naturelle parce qu'elle lui inspire un sentiment passager du *sublime* en devenant comme une image parlante d'un monde achevé en Dieu et restauré dans son unité. Dieu lui-même, suprême Artiste, se charge alors de lui offrir le spectacle d'une nature créée reflétant, comme en miroir, une image anticipée de la réalisation parfaite à laquelle elle est promise dans la gloire future. L'artiste, le poète baroque savent qu'il s'agit là d'un merveilleux décor, d'une divine illusion de l'art divin ; mais ils en font leur profit, car ils savent y lire une intention divine, un de ces signes qui leur rappellent que le monde visible est jeté hors de lui-même par l'Esprit et entraîné vers sa perfection future par un grand souffle qui vient d'ailleurs.

- 41 Le poète baroque traduit cette virtuosité de la nature dans un art de la description qui fait jouer les correspondances des éléments naturels et des sensations. La terre, l'air, l'eau, le feu entre lesquels règnent la division, la discorde, l'inimitié, rivalisent alors à l'envi pour s'unir, pour se confondre, pour se fondre dans l'unité, la perfection de chacun consistant à devenir à la fois soi-même et tous les autres⁵. Il monnaie cette vision dynamique de la nature dans une création métaphorique du type : oiseau = poisson volant, « flor de pluma, ramillete con alas », etc.
- 42 Ce que nous avons dit rapidement de la création métaphorique de la poésie baroque nous a montré que, dans la conception des rapports de la nature et de l'art, les grands traits de l'esthétique du baroque recoupaient ceux de sa théologie spirituelle. La spiritualité baroque établit un divorce entre l'ascétique et la mystique, comme entre deux modes d'agir de la grâce, l'un humain et l'autre divin, de sorte que l'ascétique baroque nous est apparue close sur elle-même et simultanément ouverte sur le merveilleux mystique ; de même l'esthétique baroque, établissant un divorce entre un art idéaliste et un art « naturaliste », débouche sur la conception d'un art intellectualiste clos sur les produits artificiels de sa technique humaine, mais ouvert, par ailleurs, sur une vision mystique de l'élan cosmique de la nature en mouvement vers son centre divin. Il nous semble qu'il vaudrait la peine de pousser dans cette voie l'étude d'autres aspects de l'esthétique baroque.

NOTES

1. *Le Cantique spirituel de Saint Jean de la Croix commenté et refondu au XVII^e siècle*. Acta Salmanticensia, tomo III, Salamanque, 1948. Voir en particulier la troisième partie. Voir aussi mon article sur *l'Avènement de la Mystique des lumières en Espagne (1601-1607)*, dans *les Mélanges M. Bataillon, Bulletin Hispanique*, t. LXIV^{bis}, 1962, p. 113-135.

2. Cette expérience du désabusement a été vécue selon des nuances qui constituent la grande richesse psychologique de la littérature baroque. Dans le domaine hispanique, nous recueillons quelques exemples typiques. Telle qu'elle s'exprime à travers son œuvre qui auréole d'une indulgence esthétique la réalité la plus vulgaire, loin de l'accabler, cette expérience semble avoir été chez Cervantes pacifiante, illuminante, profondément évangélique, donc, en fin de compte, tributaire d'un esprit qui n'est plus celui du baroque. Baroque, au contraire, l'expérience du *desengaño* qui s'exprime dans le pessimisme picaresque d'un Mateo Aleman, dans la vision

burlesque des *Songes* d'un Quevedo ou tels de ses *Sonnets* dans lesquels l'espérance chrétienne, exténuant tout humain espoir, vient égaler la vie à la mort, l'anéantir dans une mort vivante. Baroque encore le *desengaño* d'un Sigismond lorsque, échouant à réaliser ses folles ambitions, il se jette dans la pensée de l'éternel en condamnant la vie au songe. Baroque, enfin, la révolte d'un Don Juan contre la leçon de Sigismond lorsque, renversant le choix du désenchantement baroque, il se réfugie dans le transitoire : opte pour le jeu de l'illusion dans un sombre défi lancé à l'Éternel.

3. Sur ce point, voir J. Maritain : *Les Degrés du savoir*, 3^e éd., p. 249, note 1, et l'Annexe I : *À propos du concept*, p. 769 et ss.

4. Ce qui permet d'expliquer l'apparente discordance entre l'idéalisme théorique et le «naturalisme » pratique des peintres espagnols du XVII^e siècle (et nous pouvons ajouter des écrivains) dont s'étonnait tellement Menéndez y Pelayo dans son *Historia de las ideas estéticas* (Madrid, 1947, t. II, p. 388-390 et 418).

5. Par exemple chez Calderón : « Compiten con dulce efeto / Campo azul y golfo verde / siendo, ya con rizas plumas, / ya con mezclados olores, / el jardín un mar de flores / y el mar un jardín de espumas ». D'autres exemples dans l'Anthologie de J. Rousset : voir les poèmes de Bussièrès (I, 189), H. de Cérisy et J. Racine (1, 245-248) ; de Drelincourt (II, 268).

INDEX

Mots-clés : théologie spirituelle, interprétation psycho-historique, Renaissance, humanisme chrétien, nature, grâce, surnaturel, mystique, quiétisme, naturalisme, extrinsécisme, métaphore baroque

AUTEUR

JEAN KRYNEN

Professeur à la Faculté des Lettres de Toulouse