

---

## La sève du baroque

René Huyghe

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/baroque/304>  
DOI : 10.4000/baroque.304  
ISSN : 2261-639X

### Éditeur :

Centre de recherches historiques - EHESS, Éditions Cocagne

### Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 1969  
ISSN : 0067-4222

### Référence électronique

René Huyghe, « La sève du baroque », *Baroque* [En ligne], 4 | 1969, mis en ligne le 03 mai 2012, consulté le 08 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/baroque/304> ; DOI : 10.4000/baroque.304

---

Ce document a été généré automatiquement le 8 mai 2019.

© Tous droits réservés

---

# La sève du baroque

René Huyghe

---

1 Qu'est en définitive le baroque ?

À mesure que progresse la civilisation européenne, fondée au cours du haut Moyen-Âge, elle s'enrichit de toutes les tendances nouvelles et de leurs réactions ; aucune ne se perd, même si, en apparence, elle est éclipsée. Il en résulte une culture à la complexité sans cesse accrue, où les courants les plus variés, favorisés ou entravés, au surplus, par le tempérament divers des nations, s'entrecroisent, se heurtent, se fondent sans répit. Il ne peut plus exister désormais de notion clef dont la formule simpliste expliquerait tout un temps.

2 Tel est le cas du baroque. Pendant longtemps, les traditions classiques, base de l'enseignement, en avaient fait un paria de l'histoire, synonyme de désordre et de décadence. Le déclin de ces mêmes traditions, qui caractérise le XX<sup>e</sup> siècle, a amené une attitude contraire : on a découvert le baroque, on a vu en lui une forme d'art antinomique du classicisme et comme son contrepoids ; on s'est grisé de cette découverte ; on est venu à résorber en lui la notion, pourtant diamétralement adverse, malgré d'inévitables rapports d'époque, du classicisme français. Après avoir tout jugé du point de vue classique seul, on arrive à tout envisager sous l'angle du baroque. À force de simplifier les problèmes pour les ramener à un principe unique, on les dénature.

3 Dès l'abord, un problème se pose, préjudiciel : que faut-il entendre par le baroque ? Victor-L. Tapié a clairement résumé les acceptions du terme ; il apparaît au XVIII<sup>e</sup> siècle ; le dictionnaire de l'Académie, en 1718, y voit un synonyme d'irrégularité ; en 1797, Milizia, dans son dictionnaire des Beaux-Arts, le définit : « le superlatif du bizarre, l'excès du ridicule ». Mais, un siècle plus tard, en 1888, le grand historien d'art Wölfflin, dans *Renaissance und Barock*, lui donne sa portée historique et y voit l'art qui, succédant à la Renaissance, s'oppose à elle. Marcel Raymond, puis Werner Weisbach le rattachent plus particulièrement à la Contre-Réforme.

4 Dès Michel-Ange et le Corrège, l'idéal classique de la Renaissance n'apaisait plus des faims nouvelles, qui cherchaient à se satisfaire désormais avec d'autant plus d'impatience qu'elles avaient été méconnues. L'homme moderne, formé par le Moyen Âge, portait en

lui des aspirations auxquelles ne répondait pas le rêve exclusif de raison et d'harmonie conçu par l'Antiquité. Certaines infiltrations tenaces du bizarre et du surnaturel, au cours de la Renaissance classique elle-même, par exemple dans les gravures de la suite de Raphaël, en portaient témoignage.

- 5 S'il est bien vrai que le choix des sujets implique un sourd symbolisme, n'est-il pas révélateur que, par un contraste significatif, Raphaël ait peint à la Villa Madama (de même que, plus tard, au palais Farnèse Annibal Carrache, avide de revenir au classicisme) les amours des dieux et de la race humaine, tandis que le disciple principal de Raphaël, Jules Romain, au Palazzo del Té, s'inspirait, dès 1530, de la révolte des Titans, de leurs forces physiques et obscures, contre Jupiter, maître de l'Olympe ? Le but de la Renaissance était atteint dès le début du XVI<sup>e</sup> siècle ; l'ardeur de sa conquête éteinte, allait naître le sentiment de son insipidité : il provoqua le maniérisme, qui se contenta de raffiner sur l'âge précédent et de le dénaturer, pour en tirer des ressources nouvelles ; mais cet excès même soulignait les lacunes du modèle, le besoin de les combler.
- 6 À force de satisfaire l'esprit par les moyens de l'intelligence : la logique et l'harmonie, l'art frustrait la vie, qui réclamait son tour, voire sa revanche. Elle signifie poussée, élan, désordre apparent, parce que, si les forces sont issues d'elle, elles ne peuvent s'affirmer qu'en l'immobilisant, donc en la neutralisant. La forme parfaite, but de la Renaissance, est par définition intangible, tout changement compromettant sa réussite ; elle « hait le mouvement qui déplace les lignes », celles de l'immuable beauté ; elle exclut donc l'action de la vie, qui, réprimée, réclame son libre exercice.
- 7 Mais il s'ajoutait un élément historique : vers ces années 1530, où la Renaissance s'accomplissait et s'épuisait, la Réforme avait pris son essor. Elle condamnait l'immobilisme où l'Église s'était établie, donnant le pas sur son esprit à ses formes, à sa hiérarchie, à sa pompe extérieure. Elle replaçait la religion dans la vie, dans les problèmes de sa conduite, de sa conclusion éternelle : son salut. L'Église, inconsciente du danger, confiante en son éternité, n'avait d'abord pas réagi, ou peu. Lorsqu'elle le fit, il était presque trop tard. Elle comprit alors la nécessité de sa propre réforme. Ce fut, de 1545 à 1563, la tâche du concile de Trente, mené péniblement, mais néanmoins jusqu'à son terme. Il se solda par une régression de l'art, dont il s'était préoccupé : celui-ci fut d'abord réduit, surtout en Espagne, à une sévérité qui essayait de combattre la Réforme par ses propres armes. Mais bientôt, exploitant ses ressources négligées par l'ascétisme protestant, et pourtant d'une efficacité prouvée, renonçant à l'indépendance acquise par l'humanisme, à ses fins autonomes et purement esthétiques, il était ramené à sa fonction sociale, c'est-à-dire alors religieuse. Il redevenait un art « engagé », un moyen au service d'une cause. Il cessait d'être objet de contemplation et de délectation désintéressées.
- 8 L'art, par l'ébranlement qu'il procure à la sensibilité, peut permettre la conquête, la reconquête des âmes. Le Protestantisme, heurté par ses accointances avec le luxe, avec la volupté de la vie, par ses modalités affectives, sensorielles, voire sensuelles, lui était par principe hostile ; le récusant comme une vaine superfluité de l'Église et un de ses égarements, il tendait à l'iconoclasme. Le Catholicisme allait répondre en se faisant une arme de ce qu'on lui reprochait comme une tare. Puisque l'art pouvait séduire l'âme, la troubler et l'enchanter, l'émouvoir dans ses profondeurs irraisonnées, que ce soit au bénéfice de la foi ! Le Protestantisme, dans sa sécheresse exigeante, faisait fi des besoins de la vie sensible. On allait donc, au contraire, les combler, pour remuer, réveiller, drainer vers la foi les élans obscurs du plus d'âmes possible. Émile Mâle a montré comment, désormais, l'iconographie fut transformée, comme elle mania l'amour, en figurant les

âmes transportées vers Dieu dans l'extase, de même que la terreur, par le spectacle des martyrs sanglants ; elle s'attaqua ainsi au ressort essentiel, aux « passions » que le théâtre, depuis Aristote, sait devoir exciter pour toucher le public. Plus proche de la vie, et de la vie des simples, elle mit en avant les saints, intermédiaires plus accessibles de la divinité.

- 9 Mais surtout le style évolua : il renonça aux modes épurés, intellectuels qui furent ceux de la Renaissance ; il eut recours aux moyens les plus agissants, ceux qui ébranlent, non plus l'élite, mais les masses : l'ampleur, le mouvement, poussé jusqu'au tourbillon et au vertige ; ceux qui captent : la richesse, la surabondance. Voulant atteindre les spectateurs dans leur vie même, il eut recours à la vie, il l'évoqua partout, il l'anima, il la surexcita. Désormais, l'art tourna le dos au classicisme, à son dépouillement, à sa rigueur, à sa pureté froide parfois ; il devint baroque, fait de profusion et de dynamisme, de séduction et de pathétique. C'est en ce sens que le baroque est principalement l'art de la Contre-Réforme.
- 10 Mais, en opérant cette conversion, la Contre-Réforme ne faisait que ranimer des possibilités dont l'art disposait depuis toujours et dont il avait souvent usé. Aussi la critique a-t-elle été tentée d'aller au-delà de l'incarnation provisoire et de dégager la tendance permanente. Wölfflin avait déjà accusé l'apparition de deux formes d'art inépuisablement antagonistes au cours des siècles : le classique et le baroque. Eugenio d'Ors s'attacha à dégager le baroque éternel, dont celui des XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles n'était qu'un aspect localisé, au même titre que le flamboyant du Moyen Âge ou le romantisme des Temps modernes. Focillon, de même que Wölfflin et que Waldemar Deonna, qui, lui, parlait de l'étude de l'Antiquité, montrait que l'art de chaque civilisation passait par des phases de croissance et de déclin, dont le baroque était la dernière.
- 11 Il en résulta bien des discussions et des malentendus. Certains esprits, inaptes à passer du particulier au général, ne peuvent concevoir à la fois le baroque sous les espèces déterminées par la Contre-Réforme et sous celles d'une tendance profonde, inhérente à l'art, apparaissant périodiquement comme une compensation de l'attitude classique. Il est pourtant hors de doute que le baroque des historiens n'est que l'application du baroque universel des esthéticiens à des circonstances chaque fois différentes.
- 12 Dégagé de ces circonstances, à quoi répond le baroque ? Nous avons souvent dit que l'art nous apparaît comme un moyen créé par l'homme pour concilier deux réalités disparates : l'une est sa propre nature, fondée sur l'unité, qu'incarne le moi, s'efforçant de discipliner toute la vie intérieure sous le contrôle de sa lucidité et la direction de sa volonté ; l'autre est la Nature, celle du monde, se présentant à lui dans la multiplicité, brute et désordonnée, des sensations : là, tout est instabilité, passage, transformisme, insaisissables variations d'intensité, suggestion de l'infini. Toute la vie mentale de l'homme depuis sa naissance est un effort pour organiser ce tumulte où il est jeté, et qui le déborde par son absence de limites et sa profusion inépuisable. Pour le comprendre, pour y vivre, pour agir sur lui, il n'a qu'une ressource : le ramener à l'unité qui est le principe de sa propre existence. L'intelligence s'en charge : par les formes mentales qu'elle crée, les idées auxquelles elle confère une définition fixe, stable, elle établit des points fermes, discernables, puis, entre eux, des associations régulières obéissant à des règles, celles de la logique et du raisonnement. Ainsi l'homme se fabrique pour lui-même une équivalence intelligible de l'univers ; il établit des terres fermes dans le torrent emporté.

- 13 Moyen de liaison que l'homme jette entre sa nature et la Nature, l'œuvre d'art (à des degrés variables) reflète la Nature telle qu'elle est perçue, mais, en même temps, incarne les lois de la nature humaine dans cette représentation, en lui donnant des formes, des structures qui satisfassent le besoin impérieux qu'a la pensée de saisir des unités, des éléments intelligibles et logiques dans le spectacle du monde. L'œuvre d'art, création de l'homme, s'ouvre sur le monde extérieur, mais pour y projeter les caractères propres à l'homme, à sa pensée, à sa sensibilité, et lui permettre ainsi de se l'assimiler, de le faire sien. Entre ces deux pôles, elle fait jaillir une étincelle qui les relie, en les illuminant dans la même clarté.
- 14 Mais, et c'est ici que s'expliquent l'opposition et l'alternance régulières du classique et du baroque au cours de l'histoire, l'homme peut être tenté de s'approprier davantage la Nature, de la soumettre impérieusement à ses normes ; il la transcrit alors en formes lisibles et claires reliées entre elles par une composition logique et fixe. Ce sont les phases classiques. Il est prévisible qu'elles coïncideront avec les civilisations fortes, où l'homme pense s'être rendu maître des circonstances qui le ballotaient. Tout est vu, conçu alors sous l'angle de l'éternel, de l'immuable, justifiés par la perfection, qui exclut toute possibilité d'évoluer.
- 15 Quand cette représentation autoritaire commence à se révéler insuffisante, faute d'avoir accordé place à certaines évidences négligées, mais que les faits s'obstinent pourtant à imposer, ou à certaines aspirations que l'homme entend d'autant plus satisfaire qu'elles ont été longtemps ignorées, l'art avoue alors une tendance à retourner au réel, à la complexité changeante et illimitée que révèle l'examen non prévenu, aux « données immédiates de la conscience ». Dès lors, se replongeant dans le vivant et le mouvant, l'art disloquera les structures établies, comme une gangue entravant son libre exercice ; il jettera le discrédit sur l'organisation que la pensée tentait d'imposer aux choses ; il n'y verra plus qu'artifice et arbitraire ; il se voudra, à l'inverse, un moyen de rejoindre la vie dans ce qu'elle a de plus réfractaire à l'idée logique qu'on vient de s'en faire, dans ce qu'elle a de plus authentique, fût-ce au prix d'un abandon de l'ordre, d'un abandon à l'anarchie. Bien plus qu'un reflet des structures inhérentes à notre esprit et nécessaires à son exercice efficace, l'art deviendra alors celui du flux, qui, emportant l'homme, lui révèle combien la réalité, où il est inséré, déborde ses moyens d'appréhension mentale : elle ne se laisse atteindre, en un contact direct, aveugle, mais authentique, que par la sensibilité, l'intuition affective, cette participation de notre vie intérieure à la vie universelle. Autant le classique se rallie aux représentations rationnelles, impassibles, et proscrit le trouble des « passions », autant le baroque fait appel à elles, à leur exaltation, pour sentir la vie dans la nature même de son élan. Ce pourra être aussi bien la phase hellénistique succédant à la Grèce du ve siècle que la phase flamboyante du gothique prenant la suite du Moyen Âge du XIII<sup>e</sup> siècle, que le baroque supplantant la Renaissance ou que, plus tard, le romantisme remplaçant le classicisme, qui se prolongeait en France depuis le XVII<sup>e</sup> siècle et qui avait été répandu par elle dans toute l'Europe.
- 16 De ce baroque, Wölfflin a défini magistralement les caractères plastiques, qu'on pourrait, le sollicitant quelque peu, préciser ainsi : le classique, tendant à la définition fixe, est de type « architectural » ; le baroque, excitant des perceptions émotives et mouvantes, est de type « musical ». Le premier a nécessairement recours aux formes, rendues précises par la primauté du contour et du dessin, en ligne continue ; le second fait appel aux procédés suggestifs, dont la couleur est le plus agissant. Le premier, par la composition, vise à tout soumettre au principe de l'unité : symétrie, centre, forme fermée. perspective

convergente sont ses moyens les plus familiers. Le second disloque pour rendre à la vie son libre passage, pour conjurer tout ce qui pourrait l'immobiliser, donc l'annuler : il use de la dissymétrie, de l'espace expansif, outré par la pratique des illusions optiques, de la forme ouverte, où la ligne devient moins frontière fixe que tracé mobile, enfin des variations de la lumière et de l'atmosphère.

- 17 Si l'on accepte ces deux définitions du baroque, nullement inconciliables, mais projetées sur deux plans explicatifs différents, les équivoques se dissipent : le baroque devient intelligible dans sa diversité et ses apparentes contradictions, tel qu'il succède à la Renaissance pour aboutir à cette forme extrême que fut le rococo du XVIII<sup>e</sup> siècle, tel aussi qu'il se réalise, avec un esprit différent, mais des formes analogues, dans les divers pays d'Europe et (lorsque celle-ci se projeta pour la première fois sur un continent nouveau) d'Amérique du Sud.
- 18 L'enchaînement des faits peut maintenant se retracer : l'apparition du baroque est suscitée par des circonstances historiques dans l'art italien, dont le génie rationnel et latin semble pourtant le plus réfractaire. La Contre-Réforme, pour lutter contre l'emprise croissante du protestantisme, et remuer les masses qu'elle semble sur le point de perdre, fait appel à ses moyens de persuasion. Pour l'Italien, peu enclin à s'abandonner à la sensibilité profonde, cette évolution sera surtout technique ; on cultivera l'éloquence des formes et des couleurs ; on dirigera l'art vers ses possibilités les plus spectaculaires et les plus rhétoriques. Aussi le baroque italien restera-t-il toujours plus extérieur que convaincu, plus verbal, en quelque sorte, que vécu, et gardera, tout compte fait, une mesure et même un équilibre intime qui lui éviteront les excès, les vertiges, les folies.
- 19 La Contre-Réforme se trouvant surtout entre les mains des Jésuites, armée de la reconversion, le baroque est très vite adopté et répandu par eux. C'est alors qu'il change de nature : il est bientôt diffusé à travers l'Europe, en Autriche, en Bohême, en Bavière, en Espagne enfin, et, de là, porté en Amérique, par Rome même, qui, pourtant, avait toujours préservé le classicisme antique, jusqu'en face de la marée « barbare » ; il s'implante alors sur les terres où la latinisation avait mal réprimé des besoins plus confus et plus véhéments. On voit renaître des profondeurs, puis s'épanouir avec une allégresse croissante, toutes les forces étouffées et désormais licites : Les deux baroques se rencontrent : le baroque de circonstance historique de l'Italie vient ranimer le baroque de vocation profonde des peuples germaniques, ibériques - et, par ces derniers, des peuples américains, en qui la sève primitive restait prête à jaillir.
- 20 Tel est le schéma de l'évolution du baroque durant deux siècles et demi ; il nous est maintenant loisible de la suivre de plus près. Le concile de Trente s'acheva en 1563, peu avant la mort de Michel-Ange, dont la force énorme préparait l'élan nouveau. L'Église entendit d'abord restaurer son unité et le sens collectif des fidèles par un resserrement de discipline et de sévérité. Vignole, qui conçut le Gesù, à Rome, en 1567, et Della Porta, qui allait en élever la façade dix ans plus tard, montrent une rigueur grave, que l'Espagne devait renforcer encore, par réaction contre la profusion délirante du plateresque, et pousser jusqu'à la dureté sombre de Philippe II dressant, avec Herrera, l'Escorial, modèle du style nu (*desnudo, desornamentado*) et de son ascétique tristesse.
- 21 Les Jésuites, reconnus en 1540 par Paul III, le promoteur du concile de Trente, se présentèrent comme une armée. L'individu y était annulé, soumis *perinde ac cadaver*, aux directives imprimées dans l'exclusif intérêt de l'ordre et pour le service de la catholicité. Parallèlement, l'art fut repris en main : son orientation croissante vers l'individualisme

avait été sanctionnée par la critique qui, depuis Vasari, reconnaissait les manières propres à chaque peintre, admettant bientôt son droit de s'écarter des règles, acceptant même les lacunes ou les défauts devenus licites, s'ils font partie de l'expression de la personnalité. Le Dominiquin devait étendre cette notion aux groupes, aux écoles. L'effort des Carrache pour fondre les « manières » et totaliser le bénéfice de toutes prend alors son sens : il contribue à effacer cet individualisme menaçant au bénéfice de la collectivité.

- 22 Semblablement, l'uniformité de vision et d'exécution des grands décorateurs baroques, qui les a tant dépréciés auprès des générations modernes, ne se comprend, comme le travail en équipe d'un Rubens, que par cette proscription de la personnalité s'affirmant pour son propre compte. Aussi le principal souci de la Contre-Réforme en face de l'art a-t-il été de le doter d'une iconographie, c'est-à-dire d'un formulaire impératif de sujets. Alors apparaissent les traités qui, longtemps, auront force de loi : telle cette *Tconologia* du chevalier César Ripa, dont les éditions furent multiples et l'influence immense, comme l'a souligné Emile Mâle.
- 23 Mais, dans la voie du dépouillement, de la soumission de l'homme à Dieu, le Catholicisme pouvait difficilement aller plus loin que le Protestantisme ; l'exigence d'Ignace de Loyola risquait d'être surpassée par celle de Calvin. Restaurer le sens de l'unité collective était insuffisant : elle avait besoin, en même temps, d'être dirigée et exaltée dans le sens de la foi. L'art, sous la tutelle de l'Église, allait être plié à cette finalité. L'architecture passe à nouveau au premier plan : elle est éminemment la forme sociale de l'art religieux ; elle doit d'abord attirer les fidèles, puis les faire communier, enfin les entraîner. Dès lors, le luxe se révèle plus efficace que l'austérité. Les matières les plus précieuses ou les plus éclatantes, la générosité avec laquelle elles sont distribuées vont flatter le peuple, son goût des fêtes et de la richesse, et compenser ainsi les duretés de la vie quotidienne ; il aura, lui aussi, ses palais : les églises. Et d'ailleurs, comme l'observe Molinus, « l'Église est une image du ciel sur la terre. Comment ne pas l'orner de ce qu'il y a de plus précieux ? » Nous voilà loin de saint Bernard ! Mais cette puissance d'attraction, encore faut-il lui donner toute la force agissante. La façade sur la rue où la foule passe devient donc aussi importante que l'intérieur, chargé de tenir ses promesses. Peu importe que son placage somptueux ne réponde plus à la structure de l'édifice, l'art visant moins à la vérité qu'à l'efficacité. Voilà qui heurte notre foi moderne en la sobriété fonctionnelle. Pourtant si la « fonction » de l'art est non pas pratique, mais spirituelle ?
- 24 En même temps, s'affirme la primauté donnée au collectif : la façade est la partie par où l'architecture adhère à l'espace public, champ élu de l'art baroque ; art de la cité, de la *polis*, comme on l'a souligné, donc tourné avant tout vers l'urbanisme, ainsi que l'avait déjà été ce baroque de l'Antiquité, l'art hellénistique : la rue, la place, avec ses ornements, ses fontaines jaillissantes, donnent leur raison d'être à la demeure, au palais, qui vont amplifier leur dehors, les salles de réception et les escaliers y menant. Parallèlement, l'Église déploie l'espace intérieur auquel cette façade donnait accès ; il importe qu'il soit vaste, « enveloppant » et concentre la foule. L'autel, grâce aux plans circulaires ou elliptiques, est mis en contact direct avec elle ; la nef unique est préférée. Mais cet espace ne doit pas rester neutre : il ne suffit pas que sa splendeur attire et réjouisse ; il faut encore qu'elle oriente vers le ciel. Le décor, par ses lignes désormais assouplies, obéit de plus en plus à un mouvement onduleux, qui enlace, serpente et monte, aidé par la multiplication des figures volantes de chérubins ou d'anges ; il les enlève et les jette dans le tourbillon de la voûte ou de la coupole principale, entraînant le regard, et, par son entremise, l'âme, avec la giration ascensionnelle des nuées, des draperies, des

personnages sacrés, dans la lumière céleste. Une aspiration irrésistible est dirigée jusqu'à cette trouée vers l'infini, où rayonne l'éclat de Dieu.

- 25 L'art a changé de sens, de pôle : pour la Renaissance italienne, il était un instrument de découverte, une recherche de la vérité, dont la science ne s'était pas encore nettement séparée ; Léonard en est le témoignage. S'il s'en distinguait, c'était pour se consacrer à la quête de sa propre vérité, qui était la beauté. Désormais, il n'y a plus lieu de se mettre en peine de la vérité : « révélée », elle est fournie par l'Église. Il s'agit donc de la communiquer, d'attirer à elle. L'art est instrument de persuasion et de captation. Le III<sup>e</sup> Congrès des études humanistes, en 1954, a pu être consacré aux rapports du baroque et de la rhétorique. Si, à un moment de son développement, il est licite de définir le premier par la seconde, c'est bien à celui où nous sommes parvenus et que Rome domine. L'abus serait d'étendre au mouvement tout entier ce qui est l'explication d'une de ses phases.
- 26 Le baroque romain (on est tenté de dire : jésuite, tant les deux facteurs sont alors associés) témoigne bien, comme l'ont montré Castelli, Argan, etc., d'un passage de la pensée qui démontre, en s'astreignant à la logique, ce qui était le cas de la scolastique, à la pensée qui séduit et ainsi convainc, en visant à la participation unanime. N'est-ce pas le résultat que cherche l'orateur ? Pour Aristote, la rhétorique, en établissant la persuasion réciproque, est le fondement même de la vie de la cité. Les Romains, plus soucieux d'unanimité que les Grecs, individualistes, l'avaient bien perçu ; l'histoire, pour Tite-Live, entre autres, se fait par des discours : *orationes*. La technique de la parole garde ses maîtres en Cicéron et Quintilien. Or, précisément, comme l'a observé Battlori, ces auteurs passent alors au premier plan ; Aristote, après avoir été prisé, à l'époque de la scolastique, pour sa *Logique*, puis à la naissance des Temps modernes pour sa *Physique* et sa *Métaphysique*, s'affirme à nouveau maintenant avec sa *Rhétorique*.
- 27 L'orientation nouvelle apparaît très tôt en Espagne, où allait se constituer la pensée jésuite, restée si longtemps base de la formation des esprits, grâce à son emprise sur l'enseignement. Dès 1529, à Alcalá, Nebrija publie son *De artis rhetoricae compendiosa coaptatione ex Aristotele, Cicerone et Quintiliano*. Ces trois noms définissent le programme nouveau. En 1561, le père jésuite Cirpiano Suarez de Coimbra s'attelle à la même entreprise dans un ouvrage dont l'importance fut fondamentale et qui sera d'ailleurs traduit à Venise, dès 1565 : *De arte rhetorica ex Aristotele, Cicerone et Quintiliano*. Avec les cinq livres des *Institutions rhétoriques* de Pedro Juan Nunez en 1595, ce sont les volumes qui accuseront la pénétration du point de vue de la rhétorique, si sensible dans le plus important critique d'art du XVII<sup>e</sup> siècle, Bellori : à l'opposé même de notre conception moderne, la peinture pour lui est un exposé « littéraire » voué à la description et à la narration par l'image ; le dessin, la forme, la couleur ne seront plus, on l'a fort bien dit, que les moyens du « discours pictural », facilement redondant, au surplus. Dans l'esprit d'Ignace de Loyola, on a pu suivre l'importance croissante prise par le point de vue nouveau. Sa *Ratio studiorum* parut en 1586, alors que le platonisme de la Renaissance régnait encore. Mais dans l'édition de 1598-1599, l'adhésion était acquise à la rhétorique d'Aristote. Nous savons bien que, dans les classes des Jésuites, celle-ci resta jusqu'à nos jours une étape essentielle, un couronnement des études, avant d'aborder la philosophie. N'arrive-t-il pas que l'on dise encore aujourd'hui : « Il fait sa rhétorique », d'un élève parvenu en première ?
- 28 On ne saurait au surplus s'étonner que l'art baroque, élaboré principalement par les jésuites dans le centre romain, y ait été dominé par la rhétorique ; cette orientation ne pouvait que satisfaire ce qu'il entre dans le tempérament italien de facilité verbale et de



goût de se communiquer. Mais, à mesure que les moyens se perfectionnaient, ils devenaient disproportionnés avec ce qu'ils avaient à exprimer. La recherche, l'invention étaient presque éteintes ; la répétition entraînait une monotonie aussi aisée que creuse ; on le constate dans le décor des plafonds, des coupes, avec leurs excessives proliférations de formes, maniées avec virtuosité, et leur exubérante agitation. De Pietro da Cortone, du P. Pozzo à Soli mène, les grands décorateurs baroques en portent le poids devant la postérité parfois injuste à leur égard.

- 29 On assiste, comme l'a montré Argan, au passage de la peinture-poésie, fondée à Venise par Giorgione, et gagée sur la sensibilité profonde et sincère, à la peinture-rhétorique, où seul compte l'effet produit, fût-ce par artifice et par ruse, sans qu'une vraie humanité doive en être garante.
- 30 De ce fait, l'art allait évoluer vers le spectacle et s'associer à lui. La recherche obsédante de l'effet entraîne à la fusion des éléments qui y collaborent ; les techniques se combinent et se fondent. Tous les arts, peinture, sculpture, décor, contribuent à l'action d'ensemble de l'architecture au moment où apparaissent le ballet et l'opéra, le mélodrame musical. L'individualisme de la Renaissance avait favorisé la mélodie accompagnée d'un instrument, le « solo ». Avec l'*Orfeo* de Monteverdi, en 1607, on passait à une sorte de drame musical qui, transporté à Rome, s'orienta vers la pièce à grand spectacle. En 1637 s'ouvrait à Venise un théâtre public d'opéra ; en 1654, sous l'égide de Mazarin, le ballet de cour français allait s'unir étroitement à l'opéra italien avec les *Nozze di Peleo e di Tetis*, de Caproli. Les fêtes, conçues comme une architecture totale et vivante, allaient mettre en branle tous les sens, et trouver un pendant mortuaire dans les pompes funèbres qui, pour leur part, soulignent le néant de l'individu par rapport aux révélations de la foi, enseignent combien est instable la réalité humaine dans le flux perpétuel de la vie, brassant toute forme et la condamnant à la même abolition que l'individu.
- 31 La forme sépare, isole par la définition fixe d'un contour, tandis que la vie relie, rejette à l'universelle animation. Aussi l'art va désormais rechercher l'impression plutôt que la conception, donner le pas à la sensation optique, par la tache colorée et lumineuse, sur l'idée d'une chose que proposait la forme. Velásquez va pouvoir marquer le triomphe, préparé par les Vénitiens, de ce qu'on a pu appeler un « premier impressionnisme ». Au surplus, la forme, là où elle subsiste, s'applique à éliminer les contours qui évoquent les définitions fixes et abstraites de la géométrie. On lui demande de témoigner du mouvement de la vie : Rubens fait onduler la ligne comme une onde gonflée ; Le Bernin semble pétrir le marbre comme une coulée ductile. Par une de ces grandes correspondances, qui sont la loi de l'histoire, la physiologie, avec Harvey, découvre (Gilles de la Tourette l'avait souligné) la circulation du sang derrière les apparences stables du corps et semble justifier les chairs rubéniennes.
- 32 Dans le décor, la ligne droite est supplantée par la courbe, et moins celle qui, tendue, enferme le cercle, que celle qui ondule librement en renflement ou en enroulements alternés : apparue dans les façades avec les ailerons des premiers frontons jésuites, elle commande bientôt toute l'ornementation, étend son règne sur les murs eux-mêmes qui, avec un Borromini, se gonflent et se creusent. Jetée comme l'élan d'une vague, elle devient au XVIII<sup>e</sup> siècle cette ébauche de spirale, qui rappelle l'enroulement d'une conque et qui se retrouve partout dorénavant, aussi bien élément ornemental que schéma des compositions de tableaux, comme en témoigne, par exemple, Boucher. D'ailleurs, le cercle, trop régulier, disparaît ; on lui préfère d'abord l'ovale, libéré de la loi d'un centre unique et qui s'implante au même moment dans les sciences : en astronomie, par

exemple, il explique les orbites des corps célestes, considérées auparavant comme concentriques. Puis il s'ouvre, il devient l'enroulement centrifuge d'un mouvement spiralé : déjà la *Vierge aux Chérubins* de Rubens remplace par cette figure ouverte, indéfinie, la mandorle ou le cercle traditionnels. La torsion, en sculpture surtout, ajoute une dimension supplémentaire à ce mouvement qui, aussi bien dans la composition picturale que dans le tracé de l'ornementation, était reçu et transmis de proche en proche. Le passage mène à la fusion, et bientôt à la confusion. Architecture, sculpture, peinture ne se juxtaposent plus, mais communiquent, par passages invisibles, dans une orchestration dont l'effet global doit seul être perçu et par les sens, par les nerfs tout d'abord.

- 33 Tout cela n'était qu'en germe dans le baroque romain, mais se développa et se déploya vite, par une loi de croissance inéluctable, et atteignit son plein foisonnement sous une double action : d'une part, la recherche de l'effet mène fatalement à la poursuite de l'illusion ; d'autre part, l'extension du baroque dans les pays germaniques le transplanta sur un terrain où, débordant les cadres d'une rhétorique entraînant, il réveilla et assouvit les instincts les plus innés, réprimés, depuis le Moyen Âge, par la culture classique.
- 34 Du jour où l'effet et sa conséquence : persuader, comptent plus que vérifier, du jour où l'artiste a moins à se préoccuper de ce qu'il dit que de la manière dont il le dit, l'illusion devient comme une preuve et un summum de l'efficacité ; aussi le baroque fut-il très vite tenté par elle. En peinture, l'école vénitienne, attachée à créer une impression optique plus qu'à restituer une structure logique, avait conçu la première technique illusionniste : les taches suffisaient et se passaient de l'analyse exacte du dessin. Du moins entendaient-elles, par ce moyen plus suggestif, traduire encore la réalité. Mais avec le Caravage, dont la recherche des effets révèle, sur ce point, l'appartenance baroque, le réalisme réside moins dans l'exactitude que dans l'impression spectaculaire. D'aucuns en viendront à associer le choc théâtral du Caravage, soulignant les contrastes au-delà de la vraisemblance, à la technique pré-impressionniste de Venise, qui tendait à se réduire à des taches, traduites par des touches séparées.
- 35 Ajoutons que la peinture antique, dont les exemples, retrouvés dans les ruines souterraines, commençaient à revenir au jour avec le XVI<sup>e</sup> siècle, avait apporté souvent l'exemple d'une technique rompue, où chaque valeur, contrastée, porte à plein, en négligeant les modelés et les transitions, respectueuses de la forme convenue. Qu'un peintre utilise ce métier, le pousse jusqu'à l'artifice, le mette au service d'une vision qui, pour frapper davantage, jouera du surprenant, voire du fantastique macabre, et on aura le véhément Magnasco : à sa peinture aboutit l'enseignement de l'école génoise baroque, illustrée déjà par Strozzi, puis par il Baciccia, l'auteur du plafond du Gesù (1668-1683). La chaîne passe alors par Sebastiano Ricci, de Bellune, grand voyageur, qui verra Magnasco à Milan ; c'est lui qui la transmet à l'Autriche, où il travaillera au palais de Schoenbrunn, avant de visiter Londres, Paris et de revenir mourir à Venise. Les Vénitiens Piazzetta et Longhi, disciples à Bologne de Giuseppe Maria Crespi, contemporain de Magnasco et maîtres, comme lui, en « ténébrosisme » spectaculaire, implantent à leur tour à Venise cette recherche tourmentée ; ils préparent ainsi l'effusion finale du baroque dans la cité des doges, au XVIII<sup>e</sup> siècle, avec Guardi et G. B. Tiepolo, qui la transposent dans la lumière de Véronèse. Sous le pinceau du second de ces deux maîtres, cette lumière devient la vibration éthérée d'un vide étincelant, auquel aspiraient déjà les décorateurs baroques. Ainsi s'achève la résorption de la forme et même de la matière dans l'impalpable. À cet

art, Tiepolo va assurer une prodigieuse diffusion, puisque, au milieu du siècle, il travaille à l'archevêché de Würzburg, au cœur de la zone hyperbaroque instituée par l'Allemagne du Sud et par l'Autriche, et que dix ans plus tard il décore le palais royal de Madrid, préparant Goya, qui unira la veine luminariste de Venise et la veine fantastique des *tenebrosi*.

- 36 C'est surtout dans l'architecture que se déploient les ressources de l'illusion ; Scamozzi dans le théâtre de Vicence, aux hallucinantes perspectives factices, en avait donné l'éblouissante démonstration. Mais l'église sera le principal théâtre où perspectives réelles et perspectives feintes, sculpture volatilisée dans le mouvement et la lumière, peinture suggérant le relief ou le creux mêlent toutes leurs ressources dans un tourbillonnant trompe-l'œil où l'esprit désemparé ne sait plus que se laisser griser et emporter. Tout est faux, mais plus vrai que la réalité. Le P. Pozzo, l'auteur du Gesù, dans sa *Perspective*, parue en 1700, indique que ces éléments doivent « faire leur véritable effet... tromper la vue... », tant il est vrai que les dessins des grands ouvrages conduits par les règles de l'architecture, de la peinture et de la perspective imposent facilement à la vue ; je me souviens même d'avoir vu des gens qui voulaient monter par (un) escalier et qui ne s'aperçurent de leur erreur qu'après l'avoir touché de la main ».
- 37 Les chefs-d'œuvre de ce style, il faut les attendre du plein développement du baroque, au siècle suivant, le XVIII<sup>e</sup>, et des écoles qu'aucune tradition formelle et rationnelle ne retenait, comme Rome, dans des voies relativement modérées.
- 38 Les pays germaniques, entravés par la crise de la Réforme et les luttes qu'elle avait entraînées, rejetés pour ainsi dire hors du foyer de culture européenne depuis les ravages de la guerre de Trente Ans, ne reprirent leur place et leur marche en avant qu'au seuil du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le baroque les attendait, qu'au fond ils attendaient. Né en Italie des circonstances et de l'opportunité, il n'avait pu y prendre que cette forme extérieure, toute verbale, qui l'a fait identifier avec une rhétorique. Or, il pouvait être tout autre chose : l'expression naturelle des races qui, débordées par la nature et ses forces, étaient inaptes, du fait de leur civilisation tardive, à affirmer leur maîtrise sur elles par des formes séculièrement élaborées par la pensée ; ces races, au demeurant, avaient été peu marquées par la culture méditerranéenne. L'Europe germanique constituait un foyer où les forces de la vie gardaient une impétuosité inassouvie, plus désireuse de communier avec l'univers que de se discipliner. Cette âme plus véhémement que lucide, plus avide de jaillir que de se préciser, s'était réfugiée – partout où le protestantisme la réprimait par une discipline non plus culturelle, mais morale – dans la musique qui allait devenir son mode d'expression idéal.
- 39 Mais dans le Sud catholique, la Contre-Réforme, à l'inverse, sollicitait le déploiement de ces élans. Prague, Vienne et Dresde allaient devenir les centres de ce renouveau qui, au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, devait trouver une de ses formes les plus extrêmes en Bavière méridionale, avec l'église de la Wies, chef-d'œuvre de Dominique Zimmermann, où à la liberté végétale et à la luminosité s'ajoutent les vibrations de la couleur, dues au concours de son frère Jean-Baptiste. Il suffit de comparer les œuvres sculpturales qu'Ignace Günther allait accumuler peu après avec celles du Bernin pour voir que, si l'impulsion était venue d'Italie, elle avait réveillé une constante du monde germanique et de ses approches, puisque c'est bien plus au dessin d'un Bellange, par exemple, que font penser ces figures furieusement maniérées.

40 Le baroque se trouve d'emblée des appuis dans le passé, avec lequel il renoue avec aisance, partout où la Renaissance, mal implantée, n'avait pas réussi à éliminer les intensités excessives du Moyen Âge finissant. C'était le cas en Allemagne, là, du moins, où le protestantisme n'avait pas imposé une coupure irréductible sur le plan religieux. Ce fut le cas aussi de la péninsule ibérique, dont le fond médiéval n'avait jamais été apaisé et où la violence expansive du churrigueresque eut tôt fait de renouer, par-dessus la crise de sévérité de la Contre-Réforme, avec a profusion du mudéjar et du manuélin portugais ou avec l'emportement lyrique du gothique flamboyant. La tradition d'une sculpture violemment réaliste et polychrome se prêtait aux paroxysmes du trompe-l'œil, depuis que Berruguete avait recueilli la leçon michelangelesque d'une pathétique intensité. L'Espagne portait, au surplus, cet art dans ses possessions d'Amérique, où les populations locales trouvaient là un moyen d'épanouir encore leur sens inné d'une nature luxuriante, au point que parfois le baroque américain rappelle, dans sa virulence exacerbée, certaines créations de l'Inde, gonflées de sève brute. Là, le baroque semblait retourner à la nature vierge, dont il est, dans l'art, le symbole et la revendication contre la discipline imposée par les formes abstraites de l'intelligence humaine. Si celles-ci marquent la plus haute prédominance de l'homme dans le jeu de ses rapports avec le monde, le baroque arrivé à son extrême marque le moment où l'homme renonçant à ses prérogatives, ne rêve plus que de se dissoudre dans le torrent des forces universelles.

---

AUTEUR

RENÉ HUYGHE

de l'Académie française