
Relecture de Wölfflin

Pierre Charpentrat



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/baroque/310>

DOI : [10.4000/baroque.310](https://doi.org/10.4000/baroque.310)

ISSN : 2261-639X

Éditeur :

Centre de recherches historiques - EHESS, Éditions Cocagne

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 1969

ISSN : 0067-4222

Référence électronique

Pierre Charpentrat, « Relecture de Wölfflin », *Baroque* [En ligne], 4 | 1969, mis en ligne le 05 mai 2012, consulté le 18 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/baroque/310> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/baroque.310>

Ce document a été généré automatiquement le 18 juin 2022.

© Tous droits réservés

Relecture de Wölfflin

Pierre Charpentrat

- 1 Claire et Marcel Raymond nous ont donné dès 1952 leur belle traduction des *Principes fondamentaux de l'Histoire de l'Art*. La publication en France du grand ouvrage de la maturité d'H. Wölfflin¹ précède « l'explosion baroque » de 1955-1960 ; elle a encouragé et contribué à orienter les premiers enthousiasmes. Les cinq fameuses Catégories ont fourni à un certain nombre d'intellectuels français, au cours des années décisives, le moyen de détecter et de définir, souvent de justifier, le style qu'ils découvraient enfin. On sait que, concurremment avec plusieurs de leurs collègues anglo-saxons, et suivant le dangereux exemple donné trente ans plus tôt en milieu universitaire germanique, ces nouveaux convertis multiplièrent les extrapolations ; ils étendirent à bien d'autres domaines les conclusions d'analyses portant exclusivement, à l'origine, sur des tableaux, des statues et des monuments. La critique et l'histoire littéraires de l'après-guerre nous offrent sur ce point les éléments d'une abondante et parfois déconcertante bibliographie.
- 2 La traduction française de l'essai écrit par Wölfflin en 1888, *Renaissance et Baroque*, semble au contraire, en 1967, venir à contre-courant ; de nouvelles modes ont remplacé la mode baroque et, si l'on admire autant, grâce à Dieu, la peinture et la poésie baptisées et reconnues il y a quinze ans dans un grand déchaînement lyrique, c'est en évitant de les qualifier et de les définir, en oubliant, avec d'autres théories également révoquées en doute, la « théorie wölfflinienne ». Franchissant la frontière avec trois bons quarts de siècle de retard, l'œuvre de jeunesse paraît muée en fruit d'arrière-saison.
- 3 La défiance de l'historien positiviste, du pourfendeur de mythes, s'éveille d'autant plus vite que Wölfflin propose ici un baroque très différent de celui des *Grundbegriffe*. En 1915, il oppose à l'art de la Renaissance tout l'art du XVII^e siècle, Velasquez, Verméer et Rembrandt compris (plus quelques « prolongements » du siècle suivant, architecture d'Allemagne du Sud et peinture vénitienne). En 1888 il faisait du baroque le successeur direct d'une Renaissance strictement identifiée avec l'époque de Jules II et de Léon X, et n'appuyait guère son exposé que sur des exemples architecturaux, empruntés presque uniquement à la ville et à la région de Rome. Le public français s'était accoutumé, grâce

en particulier à l'éclatante maîtrise des *Principes*, à étendre le baroque de Rubens à Cuvilliers, du Bernin à Tiepolo ; et voici que le Maître semble avoir mis par avance sa propre doctrine en question en détournant l'attention vers une période plus resserrée, vers un siècle de transition obscurci par le voisinage de deux « apogées », vers Michel-Ange *architecte*, vers Vignole et Giacomo della Porta, vers le *Gesù*, le Capitole et Caprarola. Non plus l'entrechat, les tourbillons et les brumes, les contours indécis et les compositions ambiguës, mais la pesanteur, l'austérité, la massivité.

- 4 Devons-nous tirer, de cette contradiction mise en valeur par les vicissitudes de l'édition, une leçon supplémentaire de scepticisme ? Y voir une nouvelle et piquante manifestation de l'incertitude des définitions stylistiques, la preuve – une preuve de plus – que « le baroque n'existe pas » ?
- 5 Problèmes du passé : référence machinale aux polémiques d'hier. Maintenant que la mythologie baroque a perdu de sa virulence, a cessé pratiquement de barrer la route aux enquêtes objectives, il est permis de pousser un peu plus loin la réflexion. La confrontation des deux traités – des deux baroques – de Wölfflin appelle autre chose que de l'ironie.
- 6 Il est bien évident que le livre de 1888 et celui de 1915 procèdent de deux démarches différentes. Le premier constitue, très explicitement, le récit d'une genèse ; il établit une filiation. Le second, dédaigneux de ce point de vue en quelque sorte « philologique », place Renaissance et baroque sur le même plan, les considère, également achevés, d'un même regard. Entre les deux volets rigoureusement équivalents du diptyque, il peut cette fois y avoir articulation, non anastomose. Comment, de l'application scrupuleuse de deux méthodes aussi dissemblables, ne sortirait-il pas deux résultats distincts ? Le baroque de 1888 s'arrache peu à peu à la Renaissance, parfois à l'esprit et aux mains des hommes mêmes de la Renaissance. C'est à la rencontre de la Renaissance que semble venir, tout armé, le baroque de 1915. Il fallait, dans un premier temps, justifier un style en le rattachant fortement à celui qui précède et que toute l'Europe n'a jamais cessé d'admirer. Il s'agit vingt-cinq ans plus tard d'achever de fonder l'égalité des droits, de dresser l'inventaire raisonné des droits déjà reconnus *de facto*, Le « deuxième baroque » ne « contredit » pas le premier ; il est le produit d'une sorte de maturation dont l'ordre chronologique des traductions françaises rend, bien sûr, la perception plus difficile.
- 7 Si chaque recherche met au jour un baroque différent, si un baroque spécifique se dépose dans le sillage de chaque méthode, c'est que « le baroque n'existe pas »... Mais Wölfflin ne revendique pour lui aucune existence objective. L'examen des traits communs à la démarche de 1888 et à celle de 1915 en apporte la plus claire et la plus franche démonstration. Dans les deux cas le style à l'illustration duquel s'attache Wölfflin n'est jamais défini que par opposition avec un autre, lequel à son tour lui doit, en l'occurrence, sa définition. Il n'apparaît jamais hors d'un système de relations, L'erreur des « Wölffliniens » impavides de 1950 consista essentiellement à isoler ce qui n'avait de sens que comme terme d'un binôme, à briser le diptyque, à faire exister « en soi », tels les vieux dessinateurs de cartes personnifiant des notions géographiques sous forme de dieux et de monstres, ce que le Maître avait conçu comme un pôle.
- 8 Que le baroque ne puisse s'identifier que comme antipode, un E. Kaufmann nous le rappelle dans son *Architecture au Siècle des Lumières*². Le baroque apparaît ici pour être nié et remplacé, ne se définit que pour permettre au style antagoniste et successeur de se définir. Il forme avec l'Art des Lumières un couple symétrique, et fonctionnellement

équivalent, de celui que, chez Wölfflin, formait avec lui la Renaissance, L'Histoire de l'Art, si du moins elle se veut histoire des styles, ne peut se constituer qu'autour de certains schémas. Elle s'écrit de préférence, de même que les bons romans policiers, en commençant par la fin. Kaufmann calcule son baroque de manière à faire très efficacement ressortir l'originalité du château de Seaton Delaval et des pavillons d'octroi de Ledoux. Qu'est-ce que la Renaissance de Wölfflin, sinon ce dont on peut tirer, lorsqu'on insiste sur les étapes, les transitions et les liens, le baroque emphatique et tendu de *Renaissance et Baroque* - ce qui, lorsqu'on escamote une centaine d'années confuses et que l'on adopte d'emblée une sorte de point de vue de Sirius, à charge de conférer par différence sa lisibilité au baroque somptueux des *Principes* ?

- 9 Soit un problème particulier, spécialement irritant - absurde - dans un contexte positiviste : le *Gesù* est-il baroque ? Nous entendons bien le *premier Gesù*, l'église du XVI^e siècle, avant les fresques, les stucs et les retables polychromes, avant le réaménagement post-bernesque du Seicento ; et Wölfflin ne peut assurément l'entendre qu'ainsi, puisque c'est dans *Renaissance et Baroque* qu'il engage le débat. La solution dépend, nous indique-t-il, du point de référence choisi au départ. Simple évidence à nos yeux ; mais voici qui nous apprendra davantage : il isole, comme la partie qui se prête le mieux au dépistage du baroque, la façade, et il l'étudie de ce point de vue de manière particulièrement détaillée. Or la façade, on s'en souvient, n'a pas été élevée conformément aux intentions de Vignole, mais selon un dessin, sensiblement différent, de Giacomo della Porta. Wölfflin identifie le baroque dans l'actuelle façade par référence constante et systématique au projet de Vignole. Le *Gesù*, ou du moins cette partie essentielle du *Gesù*, devient baroque, non seulement lorsqu'au lieu de la comparer à une œuvre de Borromini on la compare à une œuvre de Bramante (ou lorsque Kaufmann lui comparera, explicitement ou non, une œuvre de Hawksmoor ou de Nash), mais à mesure que G. della Porta corrige (« rassemble », épure, tasse, unifie) le dessin de son prédécesseur. Peut-être avons nous ici la chance exceptionnelle de saisir sur le vif, à travers la succession de coups de pouce ou de traits de plume qui défigurent Vignole, l'apparition d'un style - l'organisation, du moins, de ce qui, pour des raisons historiques, politiques, deviendra exemplaire, et que la postérité définira comme l'une des premières réussites d'un style. Wölfflin, quoi qu'il en soit, ne déclare pas baroque le fameux « frontispice » en raison de caractéristiques intrinsèques, mais bien plutôt parce que G. della Porta l'a voulu différent de celui qu'avait imaginé le grand architecte des Farnèse et qui, par contrecoup, prend figure archaïsante, se fige en « composition Renaissance » type.
- 10 On retrouve bien des traces de cette prudence dans les *Principes*, livre dont le propos invitait pourtant à plus de témérité. Il est significatif que Wölfflin cite encore à titre de premier exemple, pour nous rendre perceptible l'extension à l'architecture du « style pictural », le produit d'une transformation *a posteriori*, l'étage de la façade de l'église des *Saints-Apôtres*, à Rome. Une fois de plus, le baroque ne se saisit vraiment et sûrement qu'au terme d'une « baroquisation », consiste en un écart d'autant plus significatif en tant que tel qu'en l'occurrence il ressort également d'une lecture synchronique : le rez-de-chaussée a conservé, avec les arcades ouvertes de la Renaissance, son caractère « linéaire ». Wölfflin invoque dans la suite de sa démonstration un deuxième exemple, la façade de l'église romaine des Théatins, *Sant'Andrea della Valle*, en se gardant de nous le présenter sous le même jour et de le caractériser au moyen d'une analyse comparative. A-t-il enfin découvert, au cœur de la Rome des Pamphili et des Chigi, un morceau de *baroque en soi* ? Nullement : cette façade animée et dense, aux ombres

changeantes, dont le soleil du matin et le soleil du soir en la prenant de biais épaississent les colonnes et creusent les niches, Carlo Rainaldi l'a conçue, vers 1660, en rectifiant un projet, abandonné trente ans plus tôt, de Maderno. Wölfflin, comme par hasard, dépose parmi les pièces à conviction, de même qu'au temps où ses investigations l'amenaient devant le *Gesù*, le volet droit d'un diptyque virtuel. La différence qui dénonce le baroque aux yeux des enquêteurs de sang-froid ne se situe d'ailleurs pas sur ce seul plan. La façade de Rainaldi contraste avec l'ensemble de ce paisible édifice du premier quart du XVII^e siècle, cher à Stendhal qui y venait admirer longuement les fresques du Dominiquin, Contraste si apparent, dès l'époque de la construction, que Carlo Fontana, assistant de Rainaldi sur ce chantier, s'efforça de l'atténuer en apportant à son tour de légers aménagements au projet de son maître.

- 11 Il n'est de baroque que par rapport à autre chose, Mais, de plus, le baroque ne prend forme que sous un certain regard. Wölfflin ajoute un précieux correctif aux analyses des Principes, considérées bien à tort comme péremptoires, sinon prophétiques, en rappelant que les siècles successifs voient différemment une même œuvre d'art. Les tendances et les besoins qui dominent chaque siècle, la structure même de sa vision, déforment, enrichissent éventuellement, les productions antérieures, non seulement à ses yeux, mais à nos yeux à nous, qui totalisons les apports des siècles précédents, Comment accorder valeur de dogme à la définition stylistique d'un monument qu'on aperçoit à travers une perspective si trompeuse, au terme d'une telle enfilade de contresens ? Ne qualifierions-nous pas de baroque la façade surchargée de l'aile d'Othon-Henri au château de Heidelberg, se demande Wölfflin, si nous ne songions qu'une « vision baroque » était, à l'époque de la construction, en plein XVI^e siècle inconcevable ? C'est le XVII^e siècle qui a donné à la densité du décor le sens que nous lui attribuons d'instinct, qui en a fait un élément de pittoresque, la source d'une « vibration », qui l'a utilisée pour brouiller (apparemment) le rythme et mitiger la rigueur des divisions et des contours. Pas de baroque éternel, affleurant partout où les lignes s'alourdissent et s'enchevêtrent, où les tracés se compliquent, où les détails s'accumulent³, mais une interprétation baroque enseignée à certaines générations par celle de Rubens et par celle du Bernin, et qui tend à l'appliquer rétroactivement.
- 12 Les représentations picturales des monuments témoignent des variations du regard et confirment la précarité des classements. Wölfflin revient à deux reprises sur le cas paradoxal de l'Hôtel de Ville d'Amsterdam, bloc de régularité classique, ou néo-classique, élevé à l'époque de Rembrandt. Les tableaux contemporains prouvent qu'en fait on le voyait *baroque* – ou qu'en tout cas les hommes du XVII^e siècle, moins sensibles que ne devaient l'être, par exemple, ceux de 1800, à sa morne géométrie, à l'inexorable netteté de ses rangées de fenêtres, l'intégraient à une vision baroque, l'encadraient dans un découpage baroque. Le peintre dont l'œuvre illustre la démonstration de Wölfflin englobe l'Hôtel de Ville dans une combinaison de lumières et d'ombres dont il ne constitue ni le centre ni la justification, estompe l'écrasante façade en la plaçant à contre-jour, la relègue au fond d'une perspective que matérialisent des bâtiments perpendiculaires. La dissymétrie de l'ensemble de la composition dévalorise la symétrie inévitable de l'édifice ; on va même jusqu'à dissimuler l'une de ses extrémités derrière un pavillon interposé entre lui et le spectateur. Ce qui achève d'ôter au baroque wölfflinien tout caractère *objectif*, en désignant l'un des multiples facteurs capables de faire basculer une œuvre d'art, ne fût-ce que pour un temps, du côté du « style pictural », de la « vision en profondeur », du côté de l'*atectonique* : la position.

Approchez-vous de l'Hôtel de Ville, placez-vous de manière à embrasser d'un seul regard toute la façade et à ne plus voir qu'elle, de manière que chaque fenêtre, au lieu de se fondre dans une constellation de taches noires, retrouve une certaine autonomie et affirme brutalement son anguleux contour, éliminez la place que le peintre a étalée sur le tiers de sa toile comme une scène, et vous obtiendrez ce monument « classique » que ne virent jamais, si nous en croyons Wölfflin, les Hollandais témoins de sa construction.

- 13 Que Wölfflin, loin de prétendre édicter un Décalogue, mesurât les aléas de son entreprise et voulût donner surtout valeur opérationnelle à l'organisation dichotomique de ce fouillis événementiel que risque de constituer l'Histoire de l'Art, ses déclarations, mêmes l'attestent. B. Teyssèdre, dans la préface qu'il a rédigée pour l'édition française de *Renaissance et Baroque*, cite une phrase caractéristique de l'introduction des *Principes*, « Pour simplifier, nous prendrons la liberté de considérer le XVI^e et le XVII^e siècles comme des périodes d'unité de style... » Siècle classique (ou, ce qui revient au même, siècle de la Renaissance) et siècle baroque ne doivent leur cohérence, et donc leur représentativité - leur opposition ne doit son pouvoir éclairant - à aucune illusion, mais à la plus consciente, et la plus honnêtement avouée, des extrapolations. Et voici la justification de la méthode, voici la raison pour laquelle a pris une telle consistance, face à la Renaissance, ce style qui nous obsède depuis notre première lecture de Wölfflin : « Il faut se résoudre à maintenir les divergences en leur point le moins variable et le plus fructueux, à taire parler les contrastes⁴, sinon on risque de laisser glisser entre ses doigts la chaîne de développement d'un art ».
- 14 Le vrai débat institué par Wölfflin ne porte pas sur le baroque, mais sur l'Histoire de l'Art. L'apparition en milieu germanique, à la fin du XIX^e siècle, du concept de style baroque, comporte certes bien des causes de tous ordres. La plus importante, et la plus légitime, se trouve indubitablement dans l'intense réflexion que poursuit à cette époque une jeune discipline pour déterminer ses objectifs, ses voies et ses droits. Le baroque est inséparable d'une méthode, au point de naître sensiblement différent, en 1888 et en 1915, de l'application de méthodes différentes. Il procède, plus généralement, de la décision qui tendait à rendre méthodique la démarche de l'historien de l'Art, pour la soustraire à l'appel proliférant et cacophonique de ce qu'on nomme « les faits ». Une phobie transparait à travers le texte de Wölfflin, celle de la contingence, et spécialement d'un phénomène romanesque et peu significatif, manifestation traditionnelle de la contingence en ce domaine dont la pensée entreprend vers 1880 la conquête, le fourmillement des individualités, la bousculade aveugle et tâtonnante des architectes, des sculpteurs et des peintres. La constitution du baroque wölfflinien, ou plutôt du couple changeant mais indissoluble dont il est membre, tente de fournir une réponse (ou deux) au joyeux défi du hasard, de l'écoulement, de tout ce qui « glisse entre les doigts », n'offre si l'on veut aucune prise réelle : « tout est passage, et il est difficile de répondre à qui a pris le parti de regarder l'Histoire comme un flux ininterrompu. Mais c'est satisfaisant pour nous à l'exigence de rigueur intellectuelle que d'ordonner à l'aide de quelques points de repère ce qu'il y a d'illimité dans l'événement ».

NOTES

1. Au moment de la publication des *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, en 1915, Wölfflin a 51 ans. Au moment de *Renaissance und Barock*, il en avait 24.
 2. Traduction française : Paris 1963.
 3. Un monde sépare Wölfflin d'un Eugenio d'Ors, pour qui la fenêtre de Tomar *est* baroque – alors qu'elle tombe évidemment sous le coup des mêmes réserves, dans l'optique des *Principes*, que le palais d'Othon-Henri.
 4. C'est nous qui soulignons.
-

AUTEUR

PIERRE CHARPENTRAT

Paris