Objectifs socio-politiques de l'emploi de moyens visuels

José-Antonio Maravall

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/baroque/457>

DOI : 10.4000/baroque.457

ISSN : 2261-639X

Éditeur :

Centre de recherches historiques - EHESS, Éditions Cocagne

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1974

ISSN : 0067-4222

Référence électronique

José-Antonio Maravall, « Objectifs socio-politiques de l'emploi de moyens visuels », *Baroque* [En ligne], 7 | 1974, mis en ligne le 28 avril 2013, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/baroque/457> ; DOI : 10.4000/baroque.457

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

© Tous droits réservés

Objectifs socio-politiques de l'emploi de moyens visuels

José-Antonio Maravall

- 1 Étant donné les objectifs de diffusion et d'action efficace que la culture baroque se propose – nous n'irons pas jusqu'à affirmer qu'elle les a atteint –, on peut comprendre son intérêt pour le maniement des éléments visuels, le rôle prépondérant qu'on reconnaît à la fonction optique en tout ce qui la concerne. D'autre part, c'est le propre des sociétés où se développe une culture de masse de caractère dirigiste de s'appuyer sur l'efficacité de l'image visuelle. Le baroque, d'un sens comme de l'autre, devait donc être, comme il l'a été effectivement, une culture de l'image sensible. En paraphrasant un fragment de la *Poétique* d'Aristote, un auteur aussi sagace et cultivé que Racine, en énonçant les conditions nécessaires de la tragédie, à côté de la « décoration », placera « tout ce qui est pour les yeux »¹.
- 2 En utilisant les moyens plastiques, la culture du XVII^e siècle peut mener à bien, avec le plus grand succès, son entreprise de propagande. Une fois encore, il est essentiel de s'y référer pour comprendre les aspects que nous considérons ici comme du XVII^e. Si l'art de l'époque est animé par un esprit de propagande et si l'on pense que, pour atteindre cet objectif, l'image est un moyen efficace, on peut soutenir avec Argan « qu'on n'essaie pas de conceptualiser l'image, mais de donner le concept fait image », de lui donner la force, non plus démonstrative, mais stimulante sur le plan pratique, comme l'est toute image². En réalité, ceci n'est pas seulement valable sur le plan de l'art, mais sur tous les plans de la culture qui s'adresse à un peuple que l'on prétend circonvenir : par conséquent, sur le plan politique, moral, religieux, etc. Nous avons tenté d'expliquer ailleurs, dans une optique identique à celle-ci, le rôle des « emblèmes », avec leur mélange de doctrine et de plasticité, dans la littérature didactique baroque³.
- 3 Telle est la voie qu'emprunte Calderon pour rendre visibles, – avec toute cette force de l'évidence que permet la vision –, les principes et préceptes des doctrines, ou du moins ceux qui, par leur caractère pratique, se réfèrent à la conduite des hommes et prétendent la diriger⁴. Ce contenu doctrinal, dans la mesure où il est un élément de la « vérité », au sens aristotélicien du mot, présente un caractère de permanence. Mais, à la différence de

l'homme du Moyen Âge, l'homme du Baroque n'a pas confiance dans la force d'attraction de la seule essence intellectuelle et il s'efforce de la revêtir de ces éléments sensibles qui la gravent dans l'imagination de manière indélébile. Un tel point de vue s'exprime dans la voie que marquent les vers suivants de Calderon :

Car ce qui est caduc
ne peut appréhender ce qui est éternel
et il est nécessaire
pour que vous en preniez connaissance
qu'il y ait un moyen visible.
(Il y a des rêves qui sont des vérités).

- 4 À partir de cette hypothèse, pour Calderon, comme pour tous les artistes baroques – et aussi avec eux, pour les politiques, moralistes, etc. – tout le problème est de savoir comment passer d'un plan à un autre, quels moyens employer, pour que, disons-le avec d'autres vers de l'œuvre même que nous venons de citer, un contenu doctrinal donné :

du concept imaginé
passe au concept pratique.

- 5 Sans doute, l'utilisation des arts plastiques, dans un but d'éducation, avait une très lointaine origine, venait de très loin : les tympans, les chapiteaux, les vitraux des églises du Moyen Âge, avec leurs ensembles iconographiques, répondaient à ce souci. De nombreux siècles auparavant, dans ce qui nous est parvenu des sculptures anciennes des civilisations du Proche Orient, on rencontre des éléments de cette nature. Encore au XVI^e, la Peinture, la Sculpture, fortement chargées de symboles, se considèrent comme un langage adapté à ceux qui ne savent pas lire⁵. Pour cette raison, l'art des rétables qui avait atteint sa première splendeur au XV^e, se poursuit au XVI^e et connaît un nouvel essor au XVII^e, encore qu'il conviendrait d'observer que dans cette phase, au lieu des éléments anecdotiques, représentés figurativement pour être « lus », prédominent les éléments de magnificence – le dynamisme des lignes, les reflets de l'or, le dramatisme des gestes, etc. [On se demandera quel est la raison historique de ce dernier changement].
- 6 Mais l'Église n'est pas la seule à utiliser ces ressources. D'un côté, dans la société civile, les politiques s'en servent, aussi bien que tous ceux qui prétendent attirer une masse sur leurs positions idéologiques, ce qui implique un changement quantitatif qui entraîne une transformation de la nature même de la méthode. D'un autre côté et surtout, il ne s'agit pas uniquement d'enseigner, mais plutôt d'atteindre ce que l'écrivain baroque que nous avons cité appelle « un concept pratique », c'est-à-dire un concept qui s'incarne en action. Ce sont aussi des écrivains proches de l'Église et des artistes qui travaillent pour elle qui, en réfléchissant sur le moyen d'atteindre la plus grande efficacité, dans les conditions de l'époque, vers le milieu du XVI^e, commenceront à reposer le problème dans la forme que nous indiquons⁶. Mais ce qu'ils découvriront se généralisera immédiatement dans tous les domaines de la culture. Et l'un des plus grands représentants de la pédagogie baroque, Comenius, concevra celle-ci comme le résultat d'une méthode de représentation plastique : tel est le sens de son œuvre « *Orbis sensualium pictus* » (1657)⁷. Par cette pédagogie, les disciples ne sont pas seulement pourvus de connaissances mais convaincus et poussés efficacement à faire ce qu'on attend d'eux.
- 7 Il est significatif de noter la prédominance de la peinture dans l'ensemble des arts. Même l'écrivain politique, pour rendre compte de son action, se sert de termes de comparaison empruntés au peintre. On subordonne aux lois de la peinture les autres formes d'expression, du moins le prétend-on. Il est intéressant de remarquer la position bien

définie qu'offre l'époque de la Renaissance, pour mieux comprendre la nouveauté qui vient ensuite. En effet, les théoriciens du XVI^e soutiennent que la peinture doit se soumettre à l'œuvre de l'architecte ; pour cette raison, on traite souvent la peinture en blanc et noir, « pour ne pas nuire à l'ordre architectural » ; mais si l'on veut employer des couleurs ou d'autres moyens, il faut le faire en se pliant à une atmosphère venue du dehors, comme si l'on regardait par une fenêtre, de telle manière « qu'on contrefasse ou qu'on feigne naturellement tout ce qu'on pourrait voir à l'extérieur de l'édifice par les dites ouvertures ou fenêtres »⁸. Voilà justement une façon de voir qui change quelques décades plus tard. En effet, les écrivains baroques, comme Paravicin et tant d'autres, estiment que la peinture est le premier des arts et jugent que ceux qui s'y entendent ont un prestige accru dans la société⁹. Nous pouvons vérifier que, dans l'opinion commune du XVII^e siècle, la peinture parvient à jouer le rôle de modèle pour tous les autres arts, même pour les arts littéraires, un modèle dont il faut s'approcher le plus possible. Cela devient évident quand on observe l'usage qu'atteint le néologisme « pittoresque », mot qui s'introduit alors dans les langues romanes. Ce terme qui exprime le simple fait que quelque chose appartient à la peinture, se convertit en attribut de qualité, aussi bien pour la peinture elle-même que pour n'importe quelle autre forme artistique¹⁰. Que le mot « pittoresque serve pour qualifier élogieusement ce qui mérite d'être traité par la peinture ou qui est effectivement traité par les autres arts ou par la littérature comme s'il s'agissait de . peinture prouve que celle-ci possède une animation plus grande, un jeu d'ombres et lumières plus libre, une aisance plus grande pour rendre le mouvement¹¹ ». Ce n'est pas par hasard que l'intérêt pour la peinture et pour l'œuvre des peintres du temps occupe tant d'espace dans les pages des écrivains, de Galilée à Huyghens. Souvenons-nous, parmi nos auteurs baroques, du Père Siguenza, de Gongora, de Paravicin, de Lopez de Ubeda, de Lope de Vega, de Gracián, de Calderon, de Saavedra Fajardo, etc., etc. On a dit que les poèmes de quelques écrivains français du siècle baroque peuvent être considéré comme des versions poétiques de tableaux de Poussin¹².

- 8 En réalité, cette conversion « à ce qui est pittoresque » de la poésie et des autres formes d'expression procède des conséquences du maniérisme. Chez nous, elle se trouve annoncée dans un passage de Francisco de Holanda dans lequel, alors que l'auteur réfléchit sur l'influence de Michel-Ange et abonde dans le sens général de la Renaissance, on découvre tant d'éléments pré-baroques : la Peinture est plus efficace que la Poésie dans la mesure de sa supériorité pour « causer de plus grands effets et pour avoir beaucoup plus de force et de véhémence, aussi bien pour combler l'esprit et l'âme de joie et d'allégresse que pour provoquer la tristesse et les larmes avec une éloquence plus efficace »¹³.
- 9 C'est à l'époque du Baroque que le lieu commun « ut pictura poesis »¹⁴ trouvera son sens plein et aussi sa diffusion la plus grande. Lope s'en fait le héraut dans de nombreux passages connus de ses comédies à caractère populaire autant et plus, c'est évident, que dans ses poèmes précieux¹⁵. L'application de cette manière de voir, qui s'étend à toute expression écrite, présente une curieuse manifestation en tête de l'édition originale de « Idée d'un Prince politique et chrétien » de Saavedra Fajardo ; on y publie, et on y reproduit dans les éditions suivantes, la lettre d'un personnage flamand qui loue l'œuvre de Saavedra dans les termes que voici : « cedant picturae aliae, hic nobis Apelles est, qui ingenio et lineas et colores omnes vincit ». À quoi l'auteur de l'œuvre répond en faisant l'éloge à son tour du génie de la plume de son ami peintre¹⁶. Salas Barbadillo, en jouant avec la métaphore de manière baroque, nous dira qu'il peint ou qu'il écrit ses

personnages, dans son roman, « avec les lignes de ce pinceau et les traits de cette plume »¹⁷. Les textes semblables, au XVII^e siècle, sont très nombreux.

- 10 D'où vient cet intérêt pour la peinture et l'acceptation de sa prédominance ? Pourquoi le moraliste, le politique, le pédagogue, le poète, etc., veulent-ils imiter la manière de faire du peintre ? Nous croyons qu'il faut rapporter, une fois de plus, ce phénomène aux conditions sociales que nous avons déjà exposées : une société qui, par sa situation, se heurte au fait que ses classes dominantes ont besoin d'attirer un courant massif d'opinion et de l'attirer par les voies extra-rationnelles qui permettent d'agir sur une masse ; dans de telles conditions, on se sert de la peinture et on lui confère une place prédominante, parce qu'on pense à son efficacité pour mettre en branle les ressorts de l'âme sur lesquels on agit directement au travers de la vision. Un écrivain l'a dit admirablement, au seuil même de l'époque : « Il n'y a rien que plus délecte et qui fasse glisser plus suavement une chose dans l'âme que la peinture, ni plus profondément la grave en la mémoire, ni qui plus efficacement pousse la volonté pour lui donner le branle et l'émouvoir avec énergie »*¹⁸. Fernandez de Ribera nous parle d'un Monseigneur qui « avait peint de nombreuses et vives persuasions qui ont l'habitude d'impressionner davantage quand elles sont peintes plutôt qu'entendues »¹⁹. Sans aucun doute, ce personnage devait être un bon représentant de la mentalité baroque.
- 11 Cultiver cet aspect de leur art est la première exigence que les théoriciens formulent auprès du peintre et, comme nous le verrons bientôt, ce qu'ils exigent aussi de ceux qui l'imitent dans son travail. C'est ainsi que Carducho dira que la peinture « doit enseigner, émouvoir, parler et charmer, toujours et avec toutes sortes de gens », jusqu'à ce point que, s'il doit respecter les faits substantiels de la réalité, il peut introduire des altérations dans les modes et les circonstances pour accentuer cette capacité d'émouvoir²⁰. C'est par cette capacité d'agir sur un large public que s'explique le rôle que les penseurs du Baroque reconnaissent à la peinture : là réside ce qui la caractérise le mieux, son « efficacité et sa force », comme l'écrit Jauregui²¹. Ces lieux communs, si souvent répétés, ces anecdotes ressassées, se rapportant à l'efficacité de l'action psychologique et morale de la peinture – par conséquent capable d'influer de manière décisive sur le comportement humain –, se retrouvent dans une œuvre curieuse qui, à la fin de l'époque que nous considérons, fut publiée par Félix Lucio Espinosa, sous le titre « El Pincel »... Le Pinceau²².
- 12 Les écrivains baroques déclarent avec insistance que la force de la peinture est dans sa possibilité de capter la vie. Ceci nous fait comprendre que la réalité que le baroque veut pénétrer et dominer ne se trouve pas dans la région platonique des essences mais dans la sphère dramatique et changeante de la vie. Son aptitude à saisir la vie est ce qu'il faut admirer le plus dans la peinture et c'est pour cela qu'on doit l'utiliser. La peinture, dira aussi Jauregui, « ne s'intéresse pas seulement aux corps, mais aux vies et à l'esprit »²³. La référence à « l'image vive » comme objet de l'art, dont le thème principal devient le portrait, est un fait de plus en plus admis²⁴. C'est là que ne pouvait manquer le témoignage de Lope :

Tu verras un grand peintre,
Aiguisant son génie
Pour faire une image vive.
(Le chien du Jardinier).
- 13 Si l'on trouvait une sévère antinomie, au moment de la Renaissance, entre la doctrine sévère d'imitation de la nature et l'esthétique du Beau, puisque le naturel peut ne pas être

beau²⁵, on la découvrait encore plus grande dans le Baroque, entre sa prétention à saisir la réalité vivante et le poids qu'on reconnaît, dans son esthétique, aux représentations idéales appuyées sur une conception abstraite des hiérarchies sociales. En dépit de son naturalisme, apparent et âcre, ce que le Baroque nous offre, n'est jamais un pur et simple réalisme. Les portraits eux-mêmes participent à toute une gamme d'éléments généralisateurs et typiques. Ils reflètent des caractères de groupe qui appartiennent aux êtres non par leur individualité réelle, mais par leur position sociale, bien définie sur le plan doctrinal. C'est ainsi que les uns sont pleins de distinction, d'autres vulgaires, les uns beaux, d'autres laids, les uns bien faits, d'autres contrefaits, non dans leur être singulier, mais par une nécessaire conséquence de leur hiérarchie dans l'échelle sociale, considérée comme naturelle. Mais, en se maintenant dans cette conception générale de nature d'état, le Baroque, plutôt que d'en donner une version conceptuelle, tend à se servir de toute une série d'éléments décoratifs dont le rôle est de faire sauter aux yeux la grandeur du personnage qu'ils entourent, et, en même temps, de présenter comme un fait irréversible, positif, la possession des qualités qui lui appartiennent de par sa condition sociale. Ceci, dont Bernini lui-même est le meilleur exemple, est commun à des artistes, à des hommes politiques et à des écrivains du Baroque²⁶. Il ne s'agit donc pas de pur réalisme.

- 14 Partout apparaissent des restes d'idéalisme, de néoplatonisme – si faciles à constater dans un Lope par exemple – dont la Renaissance avait accentué les traits et qui, maintenant, dans le Baroque, s'ajoutaient à l'héritage mental de la conception d'une société par classes (ou par ordres) et qui, répondant au caractère fortement conservateur du platonisme, lui donnaient de la vigueur et lui permettaient d'arriver jusqu'au néo-classicisme du XVIII^e siècle, jusqu'à la crise sociale de la Révolution française.
- 15 Mais, à côté de tout ce que nous venons de dire, l'artiste et l'écrivain savent que le monde ne se conduit pas selon les schémas mentaux d'une raison entendue au sens scholastique. Ils n'ont pas non plus cet « esprit de géométrie » – plus proche du précédent que peut-être il ne paraît –, encore qu'ils puissent se servir à l'occasion des possibilités du calcul, comme le font le marchand, le militaire, et aussi l'artiste et le politique. Si le monde et la société peuvent continuer d'avoir un ordre rationnel ultime, dont la loi peut s'exprimer en termes d'une conception finaliste de la nature, selon Aristote et la Scholastique, ou en termes mathématiques, conformément aux déclarations bien connues de Galilée, il n'en est pas moins vrai que pour agir parmi les hommes, il est nécessaire d'accéder à une réalité singulière concrète, pleine de dramatisme, chargée de passions, mise en mouvement, comme nous l'avons déjà dit, par des ressorts psychologiques qu'il faut par conséquent connaître pour les maîtriser et les diriger.
- 16 Le portrait ira donc au-delà de ce que les préceptes d'inspiration aristotélicienne définissaient. Ce ne sera plus seulement un document de beauté, ni non plus le contraire, selon des valeurs esthétiques établies, mais un témoignage psychologique, un objet d'observation pour la connaissance de l'être humain, profond et multiforme. La gamme étendue du portrait répond à cette transformation : auparavant, il s'agissait seulement de héros ou de personnages de qualité (Calderon raille encore quelques femmes vulgaires qui ont la prétention de se faire portraiturer) ; maintenant, le répertoire des personnes est très ample, un monde bariolé, agité, de grands et de petits, qui pullulent devant le spectateur, allant même jusqu'à changer leur position respective, plaçant parfois, comme protagonistes, en première file, les petits, comme dans « Les Fileuses », ou intervertissant leurs rôles, comme dans « Les Ivrognes ».

- 17 Mais en agissant sur la matière humaine, réduite ainsi au rôle d'objet du tableau et soumise à ses techniques de captation, il ne s'agit pas d'un réalisme direct, naïf, d'imitation, mais bien d'une ouverture à la réalité, avec une technique d'accès savamment maniée, par voie indirecte ou de second degré. On avait toujours dit, pour faire l'éloge d'une peinture, qu'elle reproduisait exactement ce qu'elle imitait. (De là, les anecdotes sur des confusions entre tableau et objet réel). Maintenant au contraire, on fait ressortir qu'une peinture est une peinture, c'est-à-dire un moyen savamment employé d'accession au monde, qu'on emploie ostensiblement et qui se place entre l'œil et la représentation. En comptant sur cette distance qui les sépare l'un de l'autre, on fait le saut vers ce qui est le réel, qui est toujours une version, une étude, une manipulation.
- 18 C'est pourquoi la peinture est, pour les gens du Baroque, un moyen spécialement apte à rendre compte des expériences de la réalité humaine, de la vie²⁷. En dépit de tout le symbolisme esthétique qui se conserve dans la pensée de l'époque, à travers le poids accumulé par des siècles de tradition hellénique sur les peintres et leurs critiques, qui a cours au XVII^e siècle²⁸, il naît cependant un traitement de thèmes nouveaux et une nouvelle manière de les affronter qui ne prétend pas les embellir et ne se contente plus de les imiter. On cherche à les étudier et à les faire connaître comme témoignage de la réalité. Pour cela, on se livre à une recherche passionnée et sans cesse recommencée des aspects de la réalité qu'on découvre singulièrement dans le laid, le contrefait, le difforme. Sans doute, les hommes du Baroque furent-ils portés à s'intéresser à ce côté obscur des choses en raison de leur propre position, contrainte et boiteuse, sujette à une pression déformante, au sein de la société de l'époque. À partir de ce niveau, ont put prendre conscience de ce qui est contorsionné et tordu et les esprits de l'époque s'exercèrent à le saisir. On apprend que la réalité était plus complexe que ce que voulait faire croire l'héritage intellectuel reçu. Et de cette manière, il fut possible de noter qu'en contemplant les choses en raccourci, à partir du choc violent que provoque ce qui est irrégulier, extravagant et anormal, on parvenait à une vision enrichissante de la réalité, que l'esprit baroque accepta de juger variée et changeante, comme nous l'avons dit auparavant.
- 19 Il serait intéressant de considérer, à partir de cet angle visuel que nous venons de définir, l'une des caractéristiques les plus spécifiques de la peinture baroque : son procédé des « taches séparées », des « pâtés » ou des « coups de pinceau grossiers », pour nous servir de la diverse terminologie de l'époque et que celle-ci attribue au Titien. Sur ce point, les textes sont nombreux. Choisissons celui-ci de Jérónimo de San José : « Le Titien, fatigué de la manière ordinaire de peindre, avec douceur et subtilité, en inventa une autre, aussi étrange qu'excessive, qui consistait à peindre à coups de pinceau grossiers, comme s'il s'agissait de taches faites par mégarde »²⁹. Nous nous sommes demandés pourquoi cette manière de peindre du Titien avait été si généralement appréciée au XVII^e siècle³⁰ : c'est qu'on pense qu'elle seule donne la version authentique de la vie. C'est une peinture de l'inachevé, changeante, mouvante, instable, qui permet de saisir l'homme et la vie. Car l'humain n'est pas un être fait, mais un être en train de se faire, un *fieri*, non un *factum*³¹ ; par conséquent, comme la peinture qu'on fait, un être inachevé, qui change perpétuellement.
- 20 Ceci vient donc de l'intérêt du Baroque pour atteindre une voie plus idoine à la pénétration du réel, qui permette à la fois de le saisir et de le maîtriser. Ces tentatives ont souvent, dans le Baroque, une base technique ; au niveau de l'essai, elles impliquent une mécanisation. Dans le cas précédent, nous voyons que par un procédé physique – qu'on

peut diffuser facilement – qui consiste à appliquer les pinceaux d'une certaine manière, c'est-à-dire d'une manière « grossière » et négligée, on se rend compte que précisément la peinture accroît sa capacité d'appréhension de la vie³². Sur le terrain de la peinture, des essais répétés se proposant le même objectif sont pratiqués par certains peintres. L'intérêt pour ce que l'on nomme proprement des « expérimentations », avec des miroirs, des jeux de perspective, de lumière, de couleur, etc. répondent au même souci. Les déformations elles-mêmes que ces combinaisons étudiées peuvent provoquer dans la vision des choses finissent pas constituer une méthode - un chemin - pour approcher le réel. Vasari raconte, dans ses « Vite »³³, que Le Parseman prit un miroir de barbier pour faire son propre portrait, portant l'attention sur son image et notant les étranges déformations que la forme ronde du miroir imposait aux choses ; car tel était son grand souci : « gli venne voglia di contrafare per suo capriccio ogni cosa », et cette prétention, de source fébrile, que nous avons déjà signalée dans le Baroque, cette aspiration à recréer le réel, lui fait atteindre un nouveau vérisme : celui de la vérité d'une réalité dont la condition même est de changer, comme par exemple le fait qu'un objet augmente ou diminue selon qu'on l'approche ou qu'on l'éloigne du miroir. De cette manière, en travaillant « per investigare le sotigliezze dell'arte », le peintre parvenait à vérifier certains aspects du réel, dont il pourrait porter témoignage dans le tableau en y traduisant son expérience personnelle.

- 21 Si les hommes du Baroque ont un tel amour de la peinture, ce n'est pas pour le don qu'a celle-ci d'imiter la nature au moyen de pinceaux, mais pour sa faculté de reformer et de refaire ce qui est donné par la nature quand un artiste sait manier les pinceaux. Cette théorie qui met en relief une fois de plus ce fond d'inspiration ouvrière qu'on trouve dans l'œuvre du Baroque, fut énoncée par l'un de nos poètes qui fut aussi l'un des théoriciens les plus représentatifs du XVII^e siècle : Jaurégui, que nous avons déjà cité³⁴. Il faut partir de là que jamais ce que nous appelons vulgairement en art « imiter » se traduit par une simple reproduction :

L'art sera toujours impuissant
À former l'être même de la chose.

- 22 Nous devons toujours tenir compte de cette limitation constitutive : l'art ne peut aller au-delà d'un mode de fiction.

« La sculpture et la peinture
Sont forcément des fiction.

- 23 Certes, son rôle est de « feindre le naturel », mais comprenons qu'il ne s'agit pas d'une copie non seulement parce qu'il est impossible de copier quand il s'agit d'un modèle naturel mais parce que l'intervention de l'artiste a un caractère actif, qui introduit un élément neuf, en transformant le modèle par son observation personnelle. On ne peut capter l'objet,

Si le pinceau ne le forme à nouveau

- 24 Il est nécessaire que le peintre, par son opération, transforme l'objet pour lui donner accès au monde de l'art. Il est inévitable pour cet objet, qu'

Il le corrige et le transforme entièrement.

- 25 À cause de cela, comme il arrive si souvent au cours du siècle baroque, la peinture se définit comme une fonction poétique, poétique au sens étymologique du mot, c'est-à-dire créatrice. Cette condition est celle qui attire le plus tous ceux qui écrivent sur ce sujet, celle qu'ils mettent avant tout en relief : sa possibilité de créer un monde d'êtres qui vivent la vie de l'art, parallèlement au monde des êtres naturels. On donne la préférence à

la peinture parce que c'est elle qui remplit le mieux cette fonction. Avec beaucoup moins de moyens que la sculpture et l'architecture, puisqu'elle ne peut compter sur la troisième dimension du monde naturel, autrement dit puisqu'elle ne peut se servir physiquement du volume, la peinture démontre mieux jusqu'où peut aller la grande force créatrice de l'homme : bien qu'elle soit plus éloignée que d'autres arts, de la nature, il se trouve qu'elle l'imité mieux que n'importe quel autre. Cette constatation explique la préférence que les hommes de mentalité baroque eurent pour l'art de peindre, dans la mesure où celui-ci est une œuvre humaine capable de recréer ses modèles naturels. Il y a peu de témoignages plus intéressants que celui que donna Galilée à cet égard lorsqu'il réussit à formuler l'opinion qui sous tend la préférence baroque pour la peinture : « *alla scultura el chiaro e lo scuro lo dà da per se la natura, ed alla pittura la dà l'arte ; adunque anche per questa ragione si rende più ammirabile un'eccelesse pittura di una eccelesse scultura* », la raison qui permet de reconnaître cette excellence se trouve dans ce principe : « *quanto più i mezzi co'quali si imita, son lontani dalle cose da imitarsi, tanto più l'imitazione è maravigliosa* »³⁵.

- 26 La peinture refait et reforme la nature, mais, à son tour, elle devient objet d'un processus semblable : la peinture est un instrument de refonte de ce qui est naturellement donné, parce qu'elle même se rectifie et se refond. La possibilité de se mouvoir sur ce double plan de correction, qui multiplie l'action savante et calculée de l'homme, finit par donner à la peinture son dernier titre de supériorité. C'est maintenant au tour d'un homme politique, qui était aussi un écrivain politique – ils étaient si nombreux au XVII^e siècle, ceux qui s'occupèrent de peinture –, de nous dire, en nous révélant le prix qu'il y attachait, qu'un grand peintre « avec quatre coups de pinceau et une paire d'ombres répare une peinture manquée ». C'est ce qu'a écrit Antonio Pérez³⁶.
- 27 Nous allons rapporter maintenant une dernière question dont nous nous sommes occupés il y a quelques années lorsque nous avons essayé de tirer au clair certains aspects « modernes » de la mentalité baroque. Ceci ne contredit pas mais nuance, comme nous l'avons expliqué ailleurs, la reconnaissance de son caractère profondément conservateur. On prétend, selon nous, – répétons-le à nouveau –, atteindre certains résultats de conservatisme social en agissant comme il convient sur certaines circonstances de caractère moderne. En relation avec cela nous voulons maintenant faire observer que le peintre baroque et son public parviennent à une remise en cause très significative de la discussion sur ce qu'il convient de préférer : la couleur ou le dessin³⁷. Avec juste raison, A. Hauser attribue un sens politique direct et immédiat à ce thème, mais il se trompe entièrement en essayant de l'interpréter, parce qu'Hauser, dans son livre, oublie pratiquement d'étudier le Baroque. Bien qu'il semble le distinguer, il le confond constamment avec le néo-classicisme courtisan postérieur. Il ne paraît pas s'être placé devant le grand œuvre des peintres du XVII^e siècle, auxquels il prête une attention réduite. En conséquence, il se trompe en parlant du sens de cette dispute et il montre qu'il manque d'une information indispensable sur le sujet. En effet, Hauser donne comme entendu qu'au moment de la plénitude du Baroque, qu'il confond lui-même avec l'étape colbertiste de Louis XIV, on opte pour la supériorité du dessin, tandis que « la décision en faveur de la couleur signifiait qu'on prenait position contre l'esprit d'absolutisme de l'autorité rigide et de la réglementation rationnelle de la vie »³⁸. Hauser mentionne, comme représentants de cette nouvelle attitude, Watteau et Chardin, mais il oublie de détacher suffisamment ce qu'avaient fait Rubens, Vélasquez, Poussin, etc. Nous ne prétendons pas, pour notre part, faire une Histoire de l'Art, mais plutôt une Histoire de la

mentalité de l'Époque Baroque ; par conséquent ce qui nous intéresse, plus que de voir ce que firent les peintres – chose qui, en outre, est bien évident – c'est de voir comment se développa réellement la polémique sur le dessin et la couleur au XVII^e siècle. Sur ce thème, nous avons déjà écrit quelques pages, en nous appuyant sur des faits incontestables, en réalisant une étude sur Vélasquez, en relation avec la mentalité de son temps. Nous voulons ajouter maintenant une référence de plus, dans la ligne que nous avons indiquée ailleurs. Nous citons le témoignage explicite du Greco, qui niait que Michel-Ange sût peindre, parce qu'il ignorait la couleur ; ajoutons quelques faits supplémentaires. Déjà, au XVI^e siècle, dans une œuvre de la littérature célestinienne, qui, en tant que telle, devient très représentative du changement mental qui se prépare, nous découvrons une option très nette en faveur de la couleur, en butte avec la ligne³⁹. Au début de l'époque nouvelle, si l'on parle des outils du peintre, il sera normal de ne mentionner que les pinceaux et les couleurs⁴⁰. Il est symptomatique que notre grande poésie baroque s'ouvre avec un Gongora, dont celui qui le connaît le mieux, D. Alonso, a dit : « Si l'on faisait le compte des adjectifs de couleur que l'on trouve dans sa poésie, on serait étonné de voir qu'il n'y a pas une strophe, à peine un vers, où l'on ne donne une suggestion coloriste »⁴¹. Ce sera aussi Jaurégui qui, en partageant la préférence commune pour la couleur, essaiera de donner une explication, en s'appuyant sur la sensibilité qu'il rencontre autour de lui, sur les valeurs que l'artiste et l'écrivain baroques veulent recueillir dans leurs œuvres : selon Jaurégui, la raison de la suprématie de la couleur et de la supériorité que son emploi confère à la peinture, ne vient pas du fait qu'elle augmente sa capacité à copier la nature externe, mais du fait qu'elle permet de traduire « mille passions intérieures »⁴². Couleur et mouvement de l'âme vont ensemble ; c'est pour cela que Bocangel – dont l'œuvre, soulignons-le, marque un attachement significatif à la peinture – dira que le génie d'un grand portraitiste est de « colorer l'âme avec les passions »⁴³. Pour nous, il est du plus grand intérêt que ce soit un écrivain politique, peut-être le plus significatif de notre culture baroque, Saavedra Fajardo, qui pose le thème de la dispute sur la couleur et le dessin, en donnant la palme à la première, comme il est normal, par ailleurs, dans l'Espagne du XVII^e siècle. Saavedra Fajardo, un auteur qui utilise des éléments plastiques dans son œuvre, un écrivain baroque, qui aime la peinture et qui introduit dans ses écrits des considérations variées sur elle, c'est-à-dire, un bon représentant de la culture du XVII^e siècle, l'un de ceux qui ont du prestige parce qu'ils s'entendent en peinture, émettra cette opinion intéressante : « la couleur, c'est ce qui donne son être ultime aux choses et qui découvre davantage les mouvements de l'âme »⁴⁴. Il fallait que ce soit un homme politique qui mette en évidence cet ultime et définitif aspect de la question.

- 28 C'est là que culmine cette lyrique machinerie de l'humain, que les hommes du Baroque prétendaient cultiver pour y trouver leurs raisons d'espérer, en dépit de l'insurmontable contradiction que ses termes comportaient. Ce qui préoccupe dans cette époque quand il s'agit de pénétrer les esprits et les volontés, de mettre en branle et de diriger les foules innombrables et anonymes, se trouve exprimé dans les opinions sur la peinture. Il semble que les politiciens, les moralistes, les pédagogues, etc., c'est-à-dire tous ceux qui prennent en charge des comportements humains avec la finalité pratique de les gouverner, auront la possibilité d'atteindre leurs objectifs. C'est dans le maniement des moyens qu'offre la peinture que réside la clé qui permettra de s'adapter aux ressorts internes qui agitent les individus dont la massive intégration au système social se poursuit. La direction que l'on veut imprimer aux groupes sur lesquels on opère, vise sans doute la restauration et la

conservation de valeurs qui viennent de la tradition seigneuriale. Mais ce n'est pas en vain qu'auront passé les expériences individualistes et modernes du XVI^e siècle. il faudra employer des instruments plus efficaces, capables d'influer sur des individus qui se reconnaissent libres mais que l'on s'efforce par un régime complexe de contrôle social, organisé depuis le haut de la Monarchie absolue, de maintenir activement intégrés dans une société conservatrice des privilèges traditionnels.

- 29 C'est ainsi que la société du XVII^e siècle nous révèle, en se mordant la queue, la raison de sa propre crise : un processus de modernisation conçu par une étrange contradiction pour préserver les structures héritées. Ainsi s'explique, de ce point de vue ; la loi historique selon laquelle quand une société, au XVII^e siècle, se présente à nos yeux très imprégnée de culture baroque, son avenir est d'autant plus fermé que nous la trouvons plus riche.

NOTES

1. *Principes de la Tragédie*, éd. de B. Vinaver, Paris, 1951, p. 14.
2. *L'Europe des Capitales*, p. 23.
3. Voir notre étude « La littérature des emblèmes dans le contexte de la société baroque », publiée dans notre volume *Théâtre et littérature dans la société baroque*, Madrid, 1972.
4. Nous en avons parlé avec quelques détails en le mentionnant parmi les théoriciens de la littérature emblématique, dans notre travail cité dans la note précédente.
5. Francisco de Holanda rappelle la valeur de la peinture pour la religion, en ce sens-là, et son utilisation par l'Église.
6. WEISBACH a déjà fait observer cette relation, en se référant à l'exemple de Zuccaro, président de l'Académie de San Lucas, de Rome, et auteur d'un traité théorique sur la peinture, dans lequel l'inspiration baroque est patente. Voir son œuvre : *Le Baroque, art de la Contre-Réforme*, p. 58.
7. Il existe une réédition de Leipzig, 1910.
8. FRANCISCO DE VILLALPANDO, *Livres III et IV d'Architecture de Sébastien de Serlio Bolonés*, Toledo, 1552, recueilli par Sanchez Canton, dans *Sources littéraires pour l'Histoire de l'Art*, t. I, p. 143.
9. Voir M. Herrera Garcia, *Contribution de la Littérature à l'Histoire de l'Art*, Madrid, 1943, p. 199.
10. Avec cette nouvelle nuance, on trouve l'expression « à la manière très pittoresque », dans FRANCISCO PACHECO, *Art de la peinture, son antiquité et ses grandeurs*, éd. de Sanchez Canton, Madrid, 1956, t. II, p. 8.
11. WÖLFLIN, *Renaissance et Baroque*, pp. 37 et 38.
12. A.-M. BOASE, « Poètes anglais et poètes français à l'époque baroque » dans la *Revue des Sciences Humaines*, 55-56, 1949, p. 181.
13. *Op. cit.*, p. 175.
14. Voir R. LEE, « Ut Pictura Poesis : The Humanist Theory of Painting », dans *The Art Bulletin*, 1940, XXII, p. 197 et ss.
15. Un parfait exemple, dans *La Beauté d'Angélique*, V et XIII, éd. Aguilar, Madrid, pp. 513, 556-7, etc.
16. Ed. de Gonzalez Palencia, Aguilar, Madrid, p. 163.

17. On trouve ce passage dans son roman *Le curieux et savant Alexandre, accusateur public de la vie d'autrui*, éd. de Correa Calderon, dans *Les anciens écrivains d'Espagne, qui se consacrent aux études de mœurs*, tome I, p. 145.
18. Louis RICHEOME, *Tableaux sacrés des figures mystiques... de l'Eucharistie*, Paris, 1601.
19. *L'auberge du Monde*, p. 78.
20. *Dialogues sur la Peinture*, réédition de Cruzada Villamil, Madrid, 1,865, pp. 141 et 255.
21. Dans les Appendices de l'œuvre de CARDUCHO, citée dans la note précédente, p. 442.
22. Madrid, 1681. Sanchez CANTÓN en recueille quelques fragments dans ses *Sources littéraires pour l'Histoire de l'Art*, Madris, 1941, tome III (parmi ceux-ci, un passage qui rapporte l'impression que Sainte-Thérèse avouait avoir éprouvée, en certaine occasion, en contemplant une table).
23. Œuvre citée, p. 430.
24. Luque FAJARDO, parmi d'autres, nous dit : « C'est le rôle des portraits que de représenter l'image vivante », dans *Quelques vérités contre l'oisiveté et les vices*, réédition de M. de Riquer, Madrid, 1955, p. 173.
25. PANOFSKI a signalé cette conception contradictoire dans *Idée, contribution à l'Histoire de l'Esthétique* (traduction italienne), Florence, 1952.
26. « Le pouvoir de faire passer l'individu du niveau de la nature au niveau sublime de l'allégorie, dépend de la décoration. Celle-ci possède une force magique qui nous échappe parce que nous ne croyons pas en elle », ALEWYN, *L'Univers du baroque*, traduction française, Paris, 1964, p. 153.
27. Sur le rôle de Rembrandt, particulièrement dans ses autoportraits, et de Vélasquez, dans ses portraits d'une humanité difforme et abandonnée, j'ai écrit quelques pages dans mon livre *Vélasquez et l'esprit de la modernité*, Madrid, 1960. J'y expose ma thèse au sujet de la peinture de Vélasquez comme « peinture à la première personne », témoignage d'expériences personnelles sur les choses et sur les hommes.
28. Voir l'œuvre de J. GALLEGU, *Vision et symboles dans la peinture espagnole du Siècle d'Or*, Madrid, 1972.
29. *Génie de l'Histoire*, édition du Frère Higinio de Sainte Thérèse, Vitoria, 1957, p. 312.
30. Ceci s'appelle pour les écrivains baroques, peindre « comme un brave » ou bien « avec bravoure » ; expressions qui se rencontrent chez des historiens, comme le Père Sigüenza ou le Frère J. de San José ; chez des théoriciens, comme Pacheco ou Carducho ; chez des critiques, comme Rodrigo Caro, Quevedo, Gracián, etc.
31. Voir mon étude « Les bases anthropologiques de la pensée de Gracián », dans la *Revue de l'Université de Madrid*, VII, 27.
32. Voir mon étude « La peinture comme conquête de la réalité », dans le livre de plusieurs auteurs *Mélanges vélasquiens*, Madrid, 1960, tome I, p. 48 et ss.
33. *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, réédition de Milan, 1908.
34. *Dialogue entre la nature et les deux arts, peinture et sculpture*, B.A.E., XLII, pp. 116-117.
35. Galilée, lettre à Ludovic Cigoli, du 26 juin 1612, dans le tome ix de *Œuvres*, édition nationale, p. 340 (citée et reproduite en appendice, par PANOFSKI, dans son étude « Galilée comme critique d'Art » La Haye, 1954).
36. « Aphorismes des deuxièmes lettres », n° 405, éd. de *Œuvres et études*, de Antonio Pérez, Genève, 1620, p. 1062.
37. Voir mon étude sur *Vélasquez et l'esprit de modernité*, Madrid, 1960.
38. *Histoire sociale de la Littérature et de l'Art*, tome II, p. 638.
39. « La couleur fait beaucoup plus que le trait pour qu'une figure humaine paraisse plus claire », dans *Tragicomédie de Lisandro et de Roselia, appelée Elicia et par un autre nom dans la quatrième œuvre et Célestine dans la troisième* (1542) ; éd. de Madrid, 1872 ; prologue, p. 10.
40. Un intéressant exemple, dans le prologue de *La grande Sémiramis*, de Cristobal de Viruès, dans *Poètes dramatiques valenciens*, tome I, p. 25.

41. *Études et essais sur Góngora*, éd. Gredos, Madrid.
42. Œuvre citée, p. 117.
43. Œuvres, tome I, p. 188.
44. « République Littéraire », dans *Œuvres complètes*, éd. de Gonzalez Palencia, p. 1144.
-

AUTEUR

JOSÉ-ANTONIO MARAVALL

Madrid