Retorica sacra, retorica divina: les souches-mères de l'art dit Baroque

Marc Fumaroli

Les étiquettes, selon les cas, peuvent être utiles ou nuisibles. Elles sont généralement utiles en gros, quand elles se contentent d'indiquer dans quelle catégorie se situent les objets qu'elles désignent. Elles deviennent nuisibles dans le détail, quand le client, se laissant prendre au mot qui figure sur l'étiquette, néglige de vérifier si les qualités et les singularités des choses que ce mot annonce correspondent bien au classement annoncé; il est encore plus imprudent de faire une telle confiance au mot figurant sur l'étiquette qu'on en vienne à construire sur son sens élémentaire tout un édifice abstrait (esthétique par exemple), où l'on s'emploie à faire entrer après coup et de force toute une multitude d'objets divers et singuliers qui n'ont que des raisons lointaines pour se retrouver ensemble dans le même casier.

Les historiens de la littérature ont longtemps souffert de ces abus d'étiquettes. La plupart de celles qui les ont longtemps encombrés, et parfois abusés, datent des origines de leur discipline, la fin du XIXe siècle. Mais il arrive aux historiens de l'art d'être victimes eux aussi d'étiquettes qui datent des origines de leur propre discipline, à la même époque de l'avant-dernier siècle. L'étiquette «baroque» est de celles-là. Je ne nie pas qu'elle a été extrêmement utile et féconde pour attirer l'attention sur des *terrae* jusqu'alors *incognitae*, comme l'art de l'Europe centrale catholique, ou de l'Amérique latine. Je ne sous-estime pas son utilité pratique pour désigner toute une aire géo-politico-religieuse qui s'étend de Lima à Madrid, de Madrid à Vienne, de Vienne à Rome, de Rome à Goa, et toute une époque des arts à l'intérieur de cette aire européenne et coloniale, qui commence avec le Concile de Trente et qui touche à sa fin avec la victoire de Jean Sobieski sur les Turcs devant Vienne en 1683. Mais je soutiens que de cette étiquette «baroque», fort utile pour les titres d'ouvrages, d'atlas, de manuels, est devenue maintenant inutile ou même nuisible quand il s'agit d'entrer dans le détail des œuvres, des artistes, des écoles locales. On n'en est plus aux temps héroïques où il s'agissait de gagner la bataille d'Hernani (ou de Lépante) du «Baroque» contre les barbares qui lui déniaient l'existence. Le drapeau est devenu une étiquette, avec tous les périls que je viens de suggérer. Il est temps de passer du mot aux choses. Au lieu d'être obnubilé par une étiquette qui date de la fin du XIXe et qui est appliquée rétroactivement à des œuvres d'art du XVIIe, il faut revenir au vocabulaire et aux catégories de pensée contemporaines de ces

œuvres, et s'attacher aux traits singuliers et extrêmement divers, souvent même contradictoires, du style de chaque œuvre, de chaque artiste, de chaque école. Un air de famille ne suffit pas. Rien n'est plus singulier qu'une œuvre d'art. La *commitenza* n'explique pas tout, ni la genèse du style d'un artiste, ni les diverses influences qu'il a reçues, ni la tradition religieuse ou philosophique particulière dont il hérite, ni les défis qu'il a eus à relever: mais à eux seuls ces nombreux paramètres laissent déjà entendre que sur le terrain des faits, lorsqu'il s'agit de situer ou comprendre concrètement un artiste, une œuvre d'art, l'excessive généralité d'une étiquette comme celle de «baroque» n'est d'aucun secours ou même égare. Je vous propose ces réflexions non pas en ennemi du «Baroque», en admirateur au contraire de toutes les formes d'art rangées sous cette bannière, mais en admirateur qui ne se contente pas d'admirer une totalité répondant à un «éon» esthétique uniforme et commun: je voudrais savoir pourquoi les artistes de cette aire géopolitique et de cette période ont pu être si divers, et pourquoi tant de styles opposés entre eux ont donné au «Baroque» la vie foisonnante mais contradictoire qui me font l'admirer.

L'étiquette type pour un historien français de la littérature, c'est le «classicisme». Toute une bibliographie depuis la fin du XIXe siècle a été consacrée à caractériser en soi «l'esprit classique», «le style classique», l'«époque classique», le «goût classique» et à proposer une définition esthétique et même métaphysique du «classicisme». Or les auteurs du XVIIe siècle, de Corneille à Racine, de Bossuet à Molière, de Descartes à Pascal, sur lesquels on a appliqué l'étiquette de «classiques» ne se sont jamais qualifiés ainsi. Eux-mêmes, et les lecteurs auxquels ils s'adressaient, étaient beaucoup plus sensibles à ce qui les opposaient entre eux qu'à ce qu'ils pouvaient avoir éventuellement en commun. Cette construction rétrospective était beaucoup plus inspirée par le souci de fonder l'identité nationale française sur une idée éternelle et universelle que par le désir de comprendre historiquement l'art des maîtres du passé et leurs intentions.

L'arbitraire de la notion de «classicisme» ressort de sa comparaison avec son prétendu antonyme, le Romantisme. Dans le cas du Romantisme en effet, on n'a pas affaire à une étiquette métaphysique rétrospective. Cette notion à plusieurs facettes a un immense avantage: c'est celui d'avoir été un mot de passe pour les écrivains et les artistes eux-mêmes qu'elle qualifiait. Elle a fait sur-le-champ l'objet d'un débat à l'échelle européenne. C'est bien le cas-type d'une généralisation féconde pour l'historien, parce qu'elle le fait entrer d'emblée dans les intentions des auteurs dont il veut comprendre les œuvres. Il y a donc des caractérisations générales utiles à l'historien. Ce sont celles qui étaient admises par les contemporains de l'époque que l'on étudie.

Les notions de «Renaissance» et de «Manière» me paraissent pourvus de la même légitimité que celle de «Romantisme». Les contemporains étaient conscients au XVe et au XVIe siècle qu'une *Renovatio antiquitatis* revivifiait les arts et les lettres de leur époque, et je ne crois pas que la substitution de l'expression *early modern* à celle de Renaissance, toute neutre qu'elle se veuille, soit bien inspirée. En ce qui regarde la «Manière», les écrivains d'art italiens du XVIe siècle se servent de ce mot pour désigner l'imitation éclectique de Raphaël et de Michel Ange qui prévalait dans les ateliers florentins et romains de 1530 à 1580. Ils savaient très bien ce qu'ils voulaient dire. Le «rocaille» du XVIIIe siècle est lui aussi une notion contemporaine de ce qu'elle désigne.[1]

Bien sûr, on peut aujourd'hui décrire la «manière» et le goût «rocaille» avec plus d'érudition que les contemporains, mais on a pour le faire l'immense privilège de s'appuyer sur un terrain solide, leurs propres témoignages, favorables ou hostiles. En revanche, la notion de «néo-classicisme», forgée après coup, est d'autant plus suspecte d'abstraction métaphysique et de schématisme esthétique qu'elle chevauche une autre caractérisation des arts de la même période, le «pré-romantisme»!

Le concept de «baroque» est de ceux qui ont été conçus après coup pour caractériser les arts et même les lettres du XVIIe siècle. Il est frappé de la même maladie infantile que les étiquettes de «classicisme», ou de «néo-classicisme». C'est une construction abstraite et rétrospective qui n'a aucun répondant dans le langage des artistes, des écrivains et des critiques de l'époque.

Pour ma part, j'ai d'abord rencontré le concept de «baroque» dans la critique littéraire, quand il apparaissait à beaucoup d'universitaires français de ma génération comme un contrepoids libérateur au concept de «classicisme». Mais je me suis vite aperçu que les deux termes de l'antithèse étaient affligés de la même faiblesse: forgés longtemps après coup, ils ne correspondent ni au vocabulaire par lequel les écrivains et les critiques du XVIe et du XVIIe siècle se comprenaient eux-mêmes. Ces deux concepts apparus l'un dans la critique littéraire française, l'autre dans l'histoire de l'art de langue allemande à la fin du XIXe siècle, relèvent d'une esthétique métaphysique rétrospective dont la portée heuristique, pour l'historien des deux disciplines et pour l'historien tout court, semble épuisée depuis longtemps.

Je laisserai de côté le concept de «classicisme» qui a donné lieu à une immense bibliographie quelque peu tombée en désuétude aujourd'hui. Le concept esthétique de Baroque auquel Heinrich Wölfflin (1864-1945) a donné cours au concept d'esthétique de Baroque à la fin du XIXe siècle a mieux résisté. Oswald Spengler (1882-1937) et Eugenio d'Ors (1881-1954) l'ont élevé au rang d'«éon» métaphysique dans l'après-guerre 1914-1918. Ils lui ont assuré une immense fortune hors de l'histoire de l'art.

Wölfflin avait donné des versions différentes du Baroque. Dans *Renaissance et Baroque* (1888), il reste encore sur le terrain historique lorsqu'il décrit le passage de l'art de la Renaissance à celui du Baroque comme la victoire du «pictural» (*malerisch*) sur le sculptural et l'architectural, ce qui est une façon abstraite, mais brillante, de résumer, tout en le passant sous silence, le long et subtil débat contemporain entre le Dessin florentin et la Couleur vénitienne. Dans *Les principes de l'Histoire de l'Art* (1915), le grand historien-esthéticien est passé d'une esthétique encore historiciste à une esthétique franchement métaphysique, ouvrant ainsi le chemin à Oswald Spengler et à Eugenio

d'Ors.[2] Les traits formels communs qu'il attribue au Baroque du XVIIe siècle sont tout prêts à devenir un *éon* éternel.

Après Spengler et d'Ors, le Baroque a débordé de toutes parts les disciplines historiques pour devenir en fait une composante fluide du *Zeitgeist* moderniste, une sorte d'ancêtre du surréalisme. Aussi des écoles entières d'histoire de l'art, notamment celle d'Aby Warburg ou celle d'Erwin Panofsky, ont-elles évité soigneusement de recourir à ce concept déjà menacé au milieu du XXe siècle d'inflation journalistique. Même l'usage purement chronologique du mot «Baroque» est devenu aujourd'hui sujet à caution. On en est venu à qualifier indifféremment le XVIIe siècle d'«époque baroque» ou d'«âge classique», comme on qualifie indifféremment la fin du XVIIIe siècle de «pré-romantique» ou de «néo-classique». Néanmoins, ce genre d'étiquette a exercé et exerce encore une vive fascination. Elle est due à l'ascendant qu'ont pris sur les arts et la critique d'art modernes l'esthétique philosophique et la métaphysique, aux dépens de l'expérience *hic et nunc* de l'artiste et de celle de son public qu'il s'agit par l'histoire de reconstituer. Cette fascination doit aussi quelque chose à la charge polémique et politique, elle aussi moderne, dont ces étiquettes ont été investies.

Pour des motifs à la fois analogues et opposés, la notion de «classicisme», élaborée à la fin du XIXe siècle comme catégorie esthétique à la fois nationale et universelle, a connu en France un succès aussi persistant que la notion de «baroque» dans l'ensemble de l'Europe continentale. Les critiques littéraires français qui ont contribué à cette construction y ont cherché un contrepoids au Romantisme européen et son héritier, la Décadence. Pour paraphraser un mot célèbre de Goethe, ils ont voulu opposer la «santé» classique à la «maladie» romantique. Ce n'était certainement pas une préoccupation ni pour les auteurs ni pour les artistes du XVIIe siècle. On en a fait néanmoins en France la pierre angulaire d'un édifice construit dans l'abstrait et prétendant rendre compte de nos trois grands siècles littéraires: XVIIe, XVIIIe et XIXe. Une fois admis en effet que le règne de Louis XIV se caractérise par la «santé» du classicisme, la période antérieure devient pré-classique, la période postérieure, pré-romantique, et le XIXe siècle, qui a glissé du romantisme à la décadence, ne peut plus se racheter de cette chute que par un retour à l'ordre et à la santé des formes dont le classicisme est l'éternel réservoir. La France vaincue en 1870 s'est volontiers ralliée à ce schéma historiographique rédempteur.

Tout laisse croire que l'invention par Heinrich Wölfflin et le prodigieux succès, hors de France et souvent hors de l'histoire de l'art, du *Barockbegriff*, ont correspondu à des aspirations différentes, mais tout aussi déformantes pour la compréhension d'un passé qui les avait ignorés. Dans *Le Déclin de l'Occident* (1912-22), Spengler caractérise le Baroque comme «le grand style de l'âme occidentale». Sans aller aussi loin, plusieurs historiens de l'art allemands, autrichiens, tchèques, italiens et espagnols ont fait du «Baroque», tantôt le lieu commun esthétique et métaphysique de l'aire géographique Habsbourg, tantôt l'emblème de chacune de ses composantes locales. Des

livres ont été consacrés des le début du XXe siècle au Baroque romain, au Baroque autrichien, au Baroque espagnol, au Baroque flamand, au Baroque bavarois, au Baroque tchèque.[3] L'histoire du *Barockbegriff* comme conscience esthétique et métaphysique rétrospective de l'Europe Habsbourg et de ses nationalistes reste à faire.

Au même titre que le «classicisme français», le Baroque aujourd'hui relève de l'histoire culturelle de la modernité, beaucoup plus que la boîte à outils de l'histoire littéraire, de l'histoire de l'art ou de l'histoire tout court.

Avant d'aller plus loin, je voudrais rapporter un épisode de cette histoire culturelle, inconnu ou bien oublié hors de France, mais qui peut contribuer à la clarté de notre débat. La critique genevoise francophone était agacée depuis longtemps par le schéma historiographique national qui, en France, s'articule depuis la fin du XIXe siècle autour de la notion de «classicisme». En 1954, Jean Rousset (1910-2002), professeur à l'Université de Genève, publia à Paris «La littérature d'âge baroque en France: Circé et le Paon». Dans cet essai, le critique genevois se servait du *Barockbegriff* «wölfflinien» pour enfoncer un coin dans le schéma officiel français. Il suggérait que ce que la critique française qualifiait de «pré-classique» chez les poètes et dramaturges du règne de Louis XIII avait beaucoup de traits thématiques et stylistiques communs avec ce que, hors de France, on appelait le «baroque européen». Il suggérait aussi que la capitale visuelle de ce «baroque européen» avait été la Rome d'Urbain VIII et d'Alexandre VII, où éclataient chez les architectes, sculpteurs et peintres une imagination inventive, une diversité et une «magie», absentes de la pompe froide et régulière des arts officiels français contemporains du règne «classique» de Louis XIV.

Mais assez vite, Jean Rousset dut reconnaître que la transposition du *Barockbegriff* aux œuvres littéraires contemporaines du registre *malerisch*, où l'avait situé originellement Wölfflin, était un exercice peu rigoureux et même arbitraire. De surcroît, il se montra découragé par la mode internationale qui, s'emparant tardivement du mot «baroque», péjoratif à l'origine, en avait fait une étiquette publicitaire appliquée à tout ce que l'on voulait faire valoir. En France même, après avoir été longtemps le *Sancta sanctorum* du classicisme, Versailles était déjà vantée aux touristes comme la capitale du «monde baroque», et la monarchie administrative de Louis XIV était décrite dans des titres de livres comme l'archétype de l'«État baroque».

Dès 1968, dans un essai intitulé «L'intérieur et l'extérieur» et publié chez le même éditeur parisièn, il disait «Adieu au Baroque». Il écrivait:

«Comment ne pas se voiler la face devant les débordements suscités ces dernières années dans la presse et dans les revues, et même dans les livres, par ce mot devenu magique qui semble avoir rompu toutes les digues sémantiques: ce qui reçoit trop de sens court le risque de n'en plus avoir aucun?»[4]

Il y avait en effet dans le *Barockbegriff* un degré excessif de généralisation et d'abstraction qui le condamnait à terme à se vider de sens sitôt qu'on voulait l'appliquer aux différents lieux et personnalités artistiques du XVIIe

ARCHIVO

siècle, dont la recherche historique mettait de mieux en mieux en évidence l'extrême diversité. Le concept issu de Wölfflin faisait même obstacle aux lumières qui nous viennent du lexique empirique des contemporains, fidèle à la pratique des artistes et à l'expérience de leur public. Le grand livre de Julius Schlosser sur la littérature d'art (1924), puis l'anthologie des *Scritti d'Arte* par Paola Barocchi (1970-77), ont révélé les richesses, la précision et la pertinence de ce vocabulaire ancien. Or ces écrits sur l'art, comme d'ailleurs la critique littéraire contemporaine, sont totalement indemnes de la métaphysique esthétique qui a fait son entrée dans la littérature d'art depuis Winckelmann. Le vocabulaire descriptif et les catégories d'analyse de l'ancienne littérature d'art sont empruntés à la rhétorique, discipline à la fois normative et empirique profondément étrangère à l'esthétique métaphysique moderne, mais qui était bien vivante dans la pensée du public des arts et dans les pratiques d'atelier du XVIIe siècle.

Pour l'historien des lettres ou l'historien des arts, comment s'affranchir des généralisations anti-historiques du «Baroque» et du «Classique», sans pour autant se replier prudemment sur la monographie technique et en évitant de tomber dans une plate sociologie du collectionnisme? Ces abstractions aujourd'hui usées avaient eu au moins le mérite, il faut le reconnaître, de porter les arts et les lettres à très haute altitude, comme un mode supérieur du connaître, et non comme un simple système luxueux de communication.

On peut donc se demander, pour éviter de monter trop haut ou de tomber trop bas, s'il n'est pas temps que l'histoire littéraire comme l'histoire de l'art du XVIe et du XVIIe siècle admette que les œuvres d'art et les œuvres littéraires antérieures au triomphe moderne de l'esthétique métaphysique recevaient leur sens et leur forme extrêmement divers sur un fond épistémologique très différent du nôtre, mais qui n'en avait pas moins sa propre dignité, sa propre humilité et une singulière profondeur.

Il est plus facile à un moderne de comprendre l'esthétique métaphysique des iconophiles de Byzance, ou le refus non moins métaphysique de ses iconoclastes, que de redécouvrir l'horizon théologique et rhétorique sur lequel s'est déployée l'histoire des lettres et des arts dans l'Occident latin, jusqu'à sa remise en cause par la Réforme protestante au cours du XVIe siècle. La victoire sur soi-même qu'il faut remporter pour retrouver cet horizon oublié peut rendre à nos disciplines l'ambition philosophique et l'exigence philologique qui manquent à la myopie historiciste comme à la platitude sociologique, tout en les préservant des excès conceptuels, trop souvent anachroniques, qui ont été dépensés pour donner corps aux grands fantômes antithétiques du Baroque et du Classique.

Je ne nie pas les intuitions fertiles qui ont pu surgir sur les chemins de la quête savante du Baroque. La caractérisation «picturale», *malerisch*, des arts de la fin du XVIe et du XVIIe siècle par Wölfflin, même si elle n'explique pas tout, met sur la voie d'une façon de voir et de faire, commune au Baroche, à Rubens, à Velázquez et à Bernin. Mais elle dispense de comprendre en profondeur les enjeux cachés de la Querelle du Dessin et de la Couleur. La caractérisation géo-politique ou géo-religieuse du Baroque inscrit cet «éon» esthétique dans le temps et dans l'espace de la Réforme catholique. Mais elle dispense aussi de se demander comment concrètement s'articulait l'extrême diversité des styles à la diversité des familles religieuses et des écoles spirituelles dont cette période de l'histoire de l'Église romaine a été si féconde. Les spéculations des esthéticiens du Baroque sur la métamorphose, la métaphore, l'illusion, la vanité, la théâtralité, le masque, sont des intuitions précieuses qu'il est impossible de rejeter, même si, à y regarder de plus près, elles s'appliquent tout aussi bien aux œuvres dites en France «classiques», qu'aux œuvres classées sous l'étiquette de baroque. Mais ne dispensent-elles pas elles aussi de prendre la mesure du défi adressé par la nouvelle *forma mentis* protestante à l'alliance traditionnelle dans le catholicisme romain entre théologie, rhétorique et épistémologie? Le catalogue des «thèmes baroques» n'est-il pas une réponse à ce défi? La notion française de «classicisme» a elle-même dispensé les chercheurs de se demander si l'art et les lettres françaises du XVIIe siècle à la fois si dépendants et si différents de Rome et de l'Italie, ne doivent pas se comprendre à la lumière d'un catholicisme spécifiquement gallican, refusant tout schisme, mais jaloux d'affirmer sa singularité vis-à-vis de la Rome papale.

Je suis tenté de croire qu'aujourd'hui seule une véritable *Aufhebung* phénoménologique, supposant aussi une philologie rigoureuse, peut permettre aux intuitions les plus fertiles jaillies sur le chemin du *Barockbegriff* d'échapper à l'abstraction et de se réconcilier avec la compréhension historique et religieuse des arts et des lettres du XVIIe siècle dans leur diversité. Et si les arts et les lettres de cette époque demandent pour être lues dans leur propre lumière un peu de théologie, et beaucoup de rhétorique, il nous faut réapprendre ce qu'ont été les rapports entre ces deux disciplines oubliées si nous voulons aller jusqu'au bout de notre devoir d'historien envers le passé.

Le refoulement de la rhétorique latine est aussi caractéristique de la pensée moderne que celui de la théologie romaine. Rien n'est plus éloigné de nos catégories mentales modernes qu'une théologie assez peu métaphysicienne pour consentir à s'articuler à une rhétorique. Or dès le Ve siècle, saint Augustin, rhéteur et théologien, a posé dans son *De Trinitate* le principe qui a décidé du statut des arts et des lettres dans la tradition occidentale. Formulé à l'intérieur d'un traité de théologie dogmatique où sont dessinés les contours orthodoxes du mystère de la Trinité, ce principe n'a pourtant rien de métaphysique. Il ouvre à la médiation des images et des discours le vaste champ de la persuasion que le néo-platonisme antique et byzantin avait rejeté du côté de la pure et simple tromperie, mais que l'évêque d'Hippone considère à la lumière de saint Paul, comme l'humble condition de tout connaître humain, à laquelle la foi elle-même n'échappe pas. C'est justement parce que le suprême mystère du christianisme, celui de la Trinité tout en se prêtant à une définition théologique orthodoxe, se dérobe plus que tout autre à la connaissance humaine, que l'auteur du *De Trinitate* (VIII, 4-6) est conduit à méditer sur le paradoxe de la foi, qui croit ce qu'elle ne peut voir et connaître que très imparfaitement, afin de ne pas s'interdire de le voir et connaître un jour face à face:

«Pour jouir de la présence de ce bien qui nous fait être, écrit saint Augustin, et dont l'absence nous laisserait au non-être, il faut nous tenir auprès de lui, nous attacher à lui par amour. Tant que 'nous marchons dans la foi, non dans la claire vision' (II, Cor. V, 7) nous ne voyons pas encore Dieu 'face à face' (I, Cor. XIII, 12), comme dit l'Apôtre: pourtant ce Dieu, si nous ne l'aimons dès maintenant, jamais nous ne le verrons.

Mais qui aime ce qu'il ignore? On ne peut aimer ce que l'on ne connaît pas. Et l'on ne peut connaître Dieu sans le voir, sans le saisir fermement par les yeux de l'esprit. Dieu n'est pas corps, pour être cherché vainement avec des yeux de chair. Mais avant d'être en état de voir, de saisir Dieu, comme il peut être vu et saisi, privilège réservé aux cœurs purs, 'bienheureux en effet les cœurs purs, car ils verront Dieu' (Matthieu, V, 8), si Dieu n'est aimé par la foi, le cœur ne pourra se purifier pour devenir capable et digne de le voir.»[5]

Jusqu'au moment de la vision face à face, qui la rend superflue, la foi pour n'être pas feinte, écrit Augustin, doit se nourrir d'analogies tirées, je cite, de «la connaissance, innée ou acquise par l'expérience, que nous avons des espèces et des genres à notre portée».[6] Nous ne connaissons pas le visage du Christ. Il varie à l'infini, selon les représentations que chacun d'entre nous s'en fait. Il était unique, pourtant, quel qu'il ait été. Mais ce qui est salutaire dans la foi que nous avons du Seigneur Jésus, ce ne sont pas ces représentations imaginatives fort éloignées de sa réalité: c'est ce que nous pensons de l'homme, de ce qui en lui répond à notre idée d'homme. De même, nous ne connaissons pas le visage de la Vierge Marie. Celui qui nous vient à l'esprit quand nous parlons de ces choses ou que nous y songeons, nous ne le savons nullement ni ne le croyons. Aussi avons-nous le droit de dire, sans blesser la foi: «Peut-être la Vierge a-t-elle eu tel visage, peut-être non». Mais dire: «Peut-être le Christ est-il né d'une Vierge», cela personne ne pourra le dire sans blesser la foi chrétienne.[7]

Ainsi, les images incertaines, toutes plus ou moins fausses et fictives, par lesquelles nous nous représentons le Christ ou la Vierge ne sont pas du même ordre que la foi que nous devons à la vérité de l'humanité du Fils de Dieu incarné et à celle de la virginité de sa Mère. Mais ces images illusoires et inadéquates de Jésus et de la Vierge, qui varient à l'infini, n'en sont pas moins pour la foi des aperçus, «en miroir et en énigme», qui l'aident à se rapprocher par les yeux de l'âme, de ce connaître «face à face» dont parle l'apôtre et qui n'interviendra pleinement que dans l'autre vie. Entre la vision plénière «face à face» interdite à l'humanité mortelle, et la foi dans les mystères définis dans leur vérité par la théologie, s'étend l'intervalle des voiles illusoires qui nous montrent et nous cachent Dieu et qui sont pourtant des médiateurs à travers lesquels la foi arrachée à la vérité doit faire son chemin. Ce que saint Augustin écrit des représentations psychologiques du Christ et de la Vierge, peut s'étendre à leurs représentations par les arts.

Telle est du moins l'interprétation qui a été donnée de ce texte de haute gnoséologie par la tradition de l'Église latine. Et c'est cette interprétation qui a été niée au XVIe siècle, au détriment du témoignage des sens et de l'imagination, mais aussi des arts de la représentation, par les thèses protestantes de la justification par la foi et par l'Écriture seule.

C'est cette tradition qui avait valu à l'Église latine de connaître, jusqu'au XVIe siècle ni la tragédie de l'iconoclasme, ni l'esthétique métaphysique de l'icône et l'interdiction de la statuaire que l'iconophilie byzantine elle-même n'a pas enfreinte. C'est au fil de cette tradition que l'Église latine a pu se montrer hospitalière à l'imitation de la nature, à l'imitation de l'antique, école de la nature, et même à la survie allégorique des dieux et des héros du paganisme comme autant de figures persuasives appropriées aux lettres et aux arts et propres à étayer indirectement la foi. Ce statut légitime des arts et des lettres a été remis radicalement en cause par l'iconoclasme de la Réforme protestante.

Ce que l'on a appelé le «Baroque» par opposition à la «Renaissance», c'est le tour d'écrou auto-réflexif que les arts et les lettres catholiques ont dû s'imposer dès lors que leur légitimité religieuse traditionnelle a été niée par l'iconoclasme protestant. Non que l'Église romaine ait fait la moindre concession à ses adversaires. Le canon *De sanctis imaginibus* voté en décembre 1563 par le Concile de Trente réaffirme sobrement la licéité et la fécondité des images dans le culte et dans la piété, et le devoir du clergé de veiller aux convenances des saintes images avec une iconographie orthodoxe. Aux artistes de trouver dans leur «techné» les moyens empiriques d'accorder les «saintes images» au culte, à la piété, et aux sujets orthodoxes qu'ils traitent.

Les modes de la représentation artistique du divin aux sens et à l'imagination restent donc du ressort de l'art. Le Concile de Trente, à la différence du Concile grec de Nicée II auquel il se réfère, ne légifère ni sur l'essence de l'icône ni sur les lois intangibles de sa production. Mais c'est justement le caractère empirique et persuasif des images artistiques, c'est le fait que, œuvres de l'art humain, elles peuvent et doivent s'accorder à leur sujet, mais aussi aux lieux, aux circonstances et aux personnes auxquelles elles sont destinées, qui oblige les artistes, mis au défi par la critique protestante, à prendre une conscience réflexive nouvelle de ce qui, du consentement même de l'Église romaine depuis saint Augustin, leur appartient en propre, le vaste domaine illusoire mais indispensable de la persuasion par les images, intermédiaire entre l'expérience du réel sensible, fondement élémentaire de la croyance, les leurres de l'imagination, de la mémoire, de la représentation, et le passage à la limite que représente l'acte de foi et d'amour en Dieu et en ses mystères.

Dans la perspective augustinienne traditionnelle, cette médiation par les images, où Dieu ne se laisse voir qu'«en miroir et en énigme», trouve ses limites, mais aussi son éminente dignité, dans le paradoxe de la foi, incapable de voir Dieu «face à face» et pourtant tenue depuis l'Incarnation de croire en lui et de l'aimer par la vue. La théologie augustinienne, telle que l'interprétait la tradition romaine, ne renie donc rien des réserves que le platonisme avait multipliés envers l'art sophistique de persuader par le leurre des mots ou des images, elle en fait au contraire le tissu même de son anthropologie, le territoire propre qu'elle reconnaît aux fictions des lettres et des arts, tissu et territoire auquel l'Incarnation du Fils de Dieu a donné un sens nouveau, et en le

qualifiant comme préparation tâtonnante à l'acte de foi et d'amour.

C'est sur ce fond d'augustinisme orthodoxe, en polémique contre le néo-augustinisme protestant, que prennent leur sens le cicéronisme, le sénéquisme, l'épicurisme et le scepticisme de la Réforme catholique, dont les *Essais* de Montaigne ont fait la synthèse gnoséologique. Et c'est ce même questionnement d'essence augustiniennes, implicite ou explicite, qu'il faut apprendre à discerner sous la diversité des styles et les querelles d'écoles et d'ateliers qui se développent en Italie dans les marges et dans le sillage du Concile de Trente.

À la lumière de l'augustinisme romain, l'*ars rhetorica* chrétienne est donc tout autre chose que la rhétorique de Protagoras ou de Gorgias tournée en dérision par Platon. C'est sur le terrain de la persuasion, intermédiaire entre le charnel et le spirituel, que se joue le rapport de l'homme au réel, à la foi et à l'amour. Dès le pontificat de Paul III Farnèse, l'Italie -et au centre de l'Italie, Rome- deviennent le Quartier général de l'iconophilie catholique mobilisée contre l'iconoclasme du Nord. Les arts italiens, et avant tout la peinture, ne peuvent plus se contenter, comme avant le Sac de Rome, de faire entrevoir dans la représentation de la beauté le mystère d'un Dieu d'amour; le défi de l'iconoclasme conduit les peintres à faire voir dans leurs techniques même de leurre, et jusque dans leur faire, jusque dans leur touche, autant de démarches faisant la preuve, contre les ennemis de l'art, à la fois de sa vanité et de sa grandeur, et démontrant le grand écart paulinien dont il est capable entre l'expérience sensible «en miroir et en énigme», et l'acte de foi et d'amour.

Faut-il rappeler que le mot «*color*» en latin signifie à la fois «couleur» pour le peintre et «figure» de l'*ornatus* rhétorique pour l'orateur? De même ce que la littérature critique du XVIe et du XVIIe siècle désigne sous la notion de «dessin», commune à l'architecture, à la sculpture et à la peinture d'histoire, correspond aux structures portantes de *l'oratio*, sa disposition, son argumentation, sa narration. Le registre plastique et le registre verbal interfèrent sans cesse dans le langage du XVIe et du XVIIe siècle. Le vocabulaire de la critique d'art, de Vasari à Malvasia, coïncide largement avec celui de l'art rhétorique d'un Hermogène de Tarse, qui distingue avec un extrême raffinement taxinomique les saveurs différentes qui caractérisent le style variable à l'infini des discours persuasifs, selon les auteurs, les sujets, les circonstances, les destinataires: douceur, rudesse, naïveté, affectation, sévérité, tendresse, véhémence, vivacité, grandeur, noblesse.

Mais la rhétorique antique, redécouverte par la philologie des humanistes, n'est pas le seul terrain commun entre les peintres de la Réforme catholique et leur public clérical ou laïc. Pendant et après le Concile, la rhétorique ecclésiastique prend le pas sur la rhétorique humaniste. Elle avait alors deux versants.

La *rhetorica sacra* s'adresse à tous, comme le faisait la rhétorique du Forum, mais aussi comme l'avaient fait le Christ et ses apôtres. C'est l'éloquence extérieure du Souverain pontife, des cardinaux, des évêques, des prédicateurs. C'est celle des édifices sacrés et du culte qui y est célébré. L'architecture, la sculpture et ce que nous appelons improprement les arts décoratifs, sont tout désignés pour la soutenir et la contenir.

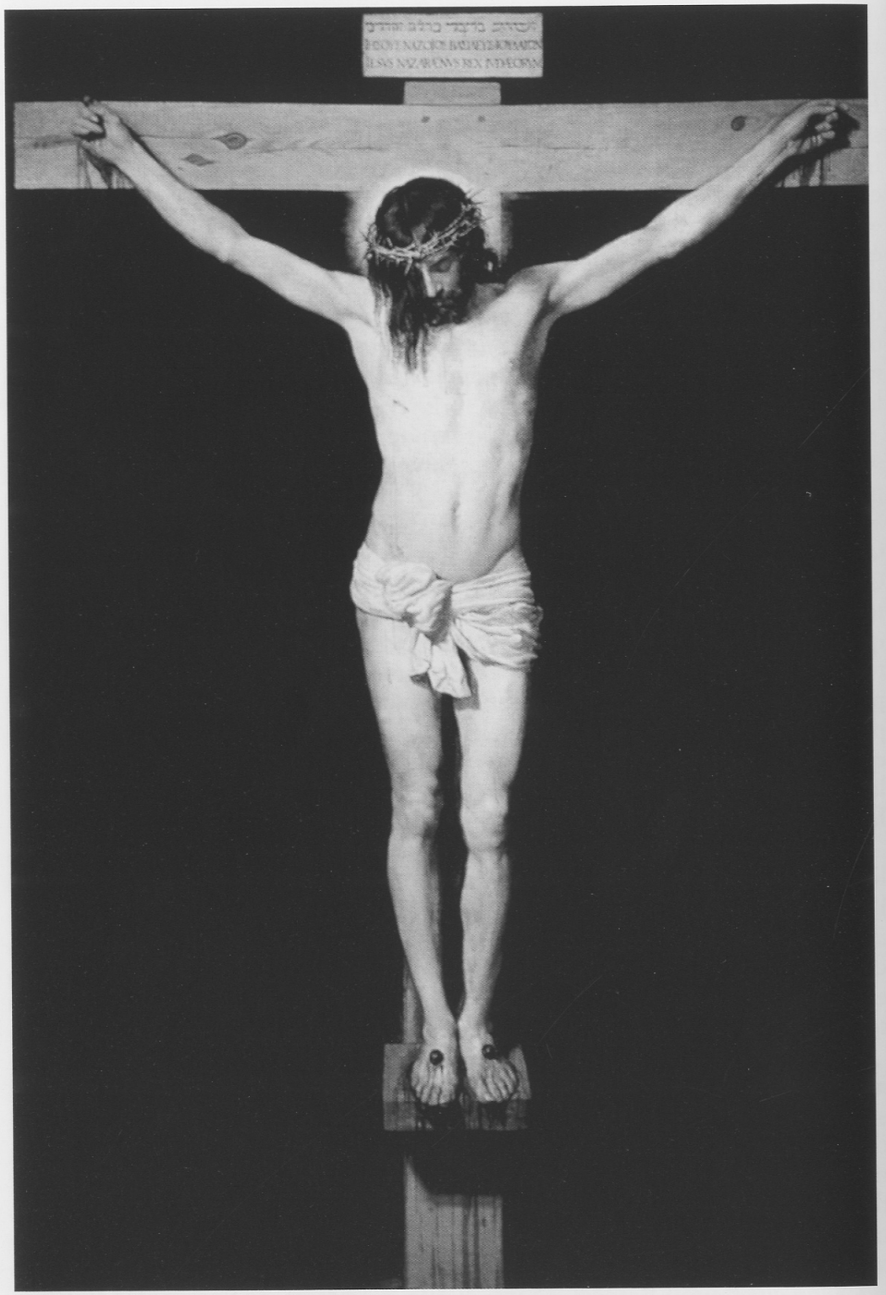
L'autre, c'est la *rhetorica divina*, l'éloquence du for intérieur, héritière chrétienne des exercices spirituels philosophiques. C'est celle qui s'adresse aux yeux intérieurs et au fond du cœur de chacun. Saint François d'Assise et saint Bonaventure, puis les Frères de la vie commune dans les Flandres du XVe siècle avaient mis leur marque sur l'histoire de la méditation personnelle, dont la parole méthodique s'appuyait sur les images de mémoire de la Vie du Christ et de la Vierge. L'objet de ces exercices, selon les mots du *De Trinitate*, était de «se tenir auprès du Christ», et de «s'attacher à lui par amour», comme s'il était toujours présent sur la terre, dans «le miroir et l'énigme». Michel Baxandall a montré les rapports de ces exercices de travail sur soi avec la peinture du Quattrocento. Rien n'allait davantage de soi dans cette tradition monastique que d'accorder aux représentations artistiques du Christ et de sa mère, tout illusoires qu'elles fussent, la fonction portante d'une persuasion intime à la foi et à l'amour.

Après le schisme protestant, l'Église romaine ne s'est pas contentée d'opposer à la prédication luthérienne ou calviniste la vigueur renouvelée de sa propre éloquence sacrée, visuelle, orale, écrite, extérieure. Elle s'est employée à démontrer que l'intériorité personnelle de la foi à laquelle Érasme, Luther et Calvin conviaient les laïcs, et dont l'Église romaine les auraient privés, ne lui était en rien étrangère. Elle a donc mis en œuvre à vaste échelle l'extension à toutes les conditions laïques et aux clercs séculiers des exercices spirituels jusqu'alors pratiqués trop exclusivement par les seuls clercs réguliers. C'est à cette extension, à laquelle s'emploient les anciens ordres religieux réformés, et plus encore les ordres et congrégations nouveaux, Capucins, Jésuites, Philippins, Théatins, que correspondent les nouveaux ateliers et écoles de peintres qui surgissent l'une après l'autre dans le sillage du Concile de Trente, renouvelant en profondeur la floraison de la Renaissance. L'effet de cette extension se fait sentir dans les arts dans les années 1580.

S'il est bien vrai que la *rhetorica sacra* tridentine demande de préférence à l'architecture, à la sculpture, aux arts décoratifs du bronzier, du marbrier, de l'orfèvre, l'exaltation et la résonance de son éloquence publique, la *rhetorica divina* étendue à toutes les conditions du laïcat, et dont les méthodes diffèrent d'accent selon les familles religieuses, s'appuie essentiellement sur la peinture et la gravure. La «Bible des pauvres» de Grégoire le Grand, intériorisée, attend maintenant de son spectateur dévot une méditation méthodique.

Dans ce registre d'«attention très grande» (pour reprendre le mot du Bernin à Chantelou devant l'*Extrême Onction* de Poussin), où l'art du peintre n'est ni subordonné à celui de l'architecte, ni relégué derrière la sculpture et les arts décoratifs, le tableau d'autel de chapelle et le tableau d'oratoire privé deviennent des genres privilégiés où le peintre est à même de faire de sa propre réflexion sur l'art qu'il pratique un exercice spirituel, et où il propose à ses spectateurs, «en miroir et en énigme», un point d'appui sensible pour l'ascension spirituelle dont ils ont appris la méthode.

Qu'on ait affaire à Barocci, à Santi di Tito, à Tintoret, au Caravage, à Rubens, aux Carrache, à Velázquez, on constate chez ces peintres parfaitement adaptés



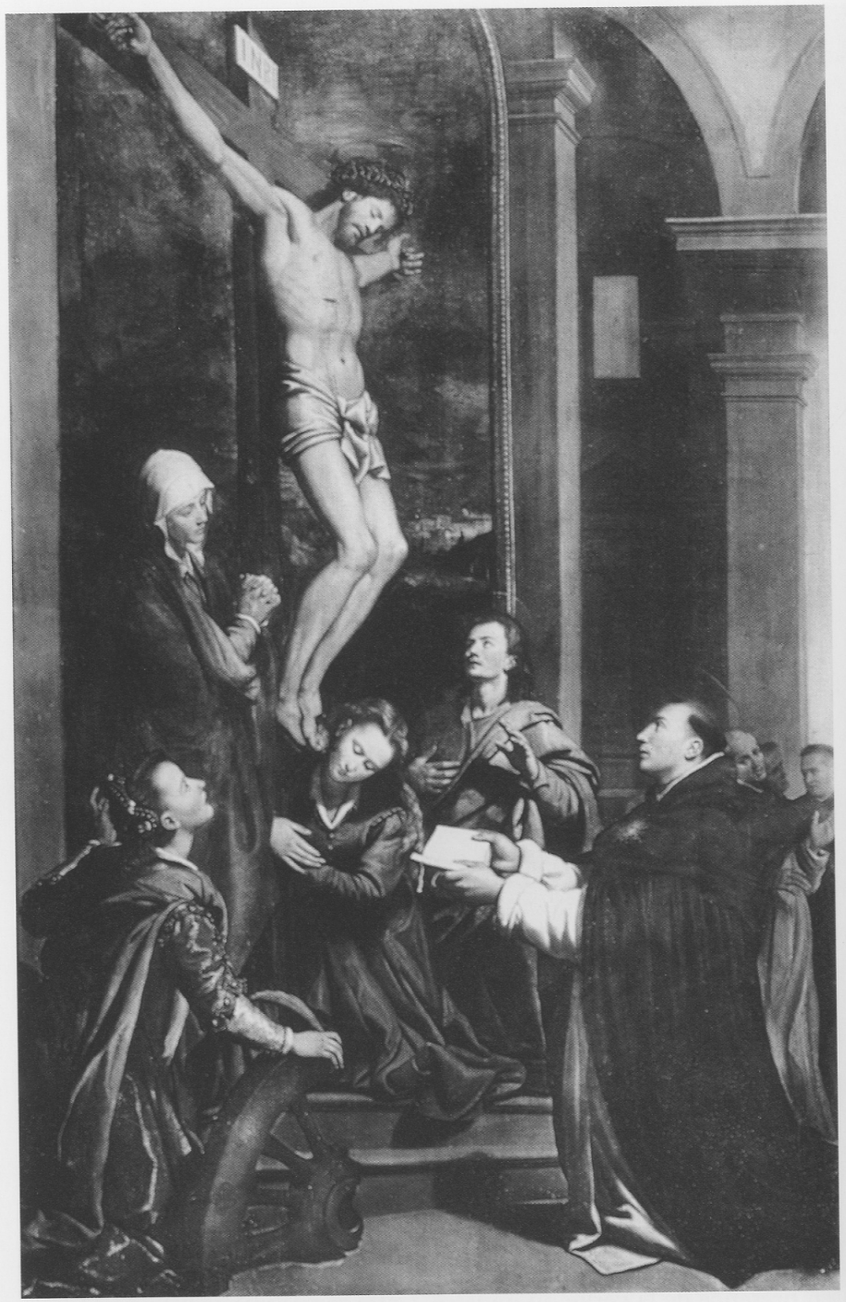
1. Diego Velázquez, *Crucifixion* (1632), Madrid, Museo del Prado

à la Réforme Catholique un réalisme, un attachement foncier à la représentation quasi documentaire de la nature, des corps et des matières. C'est l'humble retour à cette «connaissance, innée ou acquise par l'expérience, que nous avons des espèces et des genres», la seule qui soit vraiment à notre portée dont parle Augustin. Mais ce retour au réel, chez plusieurs d'entre eux, porte la marque des limites de cette représentation et de ce réel. Les touches ostensibles, fières de leur sûreté improvisée, qui le représentent, affirment aussi leur caractère empirique et tâtonnant, comme si le réel perçu par le connaître humain avait les traits d'un «miroir en énigme» réfléchissant et cachant ce que seuls les yeux de la foi peuvent percevoir. Tout se passe comme si le métier même du peintre et les moyens gestuels dont il dispose pour représenter le réel s'étaient pénétrés de la méditation profonde de saint Augustin sur les racines de la foi et sur le vacillement du réel et de l'invisible dans le clair-obscur des saintes images:

«Nous ne connaissons pas l'aspect physique de Lazare, nous n'avons vu ni Béthanie, ni le sépulcre, ni la pierre que le Seigneur fit retirer quand il le ressuscita, ni le tombeau nouvellement taillé dans le roc d'où lui-même ressuscita, ni le mont des Oliviers d'où il monta au ciel. Aucun de nous n'a vu ces choses, nous ignorons complètement si elles sont comme nous les imaginons, et même nous estimons plus probable qu'elles ne le sont pas. Car si l'aspect d'un lieu, d'un homme, d'un corps quelconque, s'offre à nos yeux tel qu'il s'offre à l'esprit quand nous l'imaginons, avant de le voir, l'étrangeté de la chose nous surprend fort: une telle coïncidence n'arrive que rarement, presque jamais. Et cependant ces faits sont l'objet d'une foi très ferme, parce que nous nous les représentons d'après une notion spécifique et générique que nous tenons pour certaine. Nous croyons que le Seigneur Jésus-Christ est né d'une Vierge dont le nom est Marie...»[8]

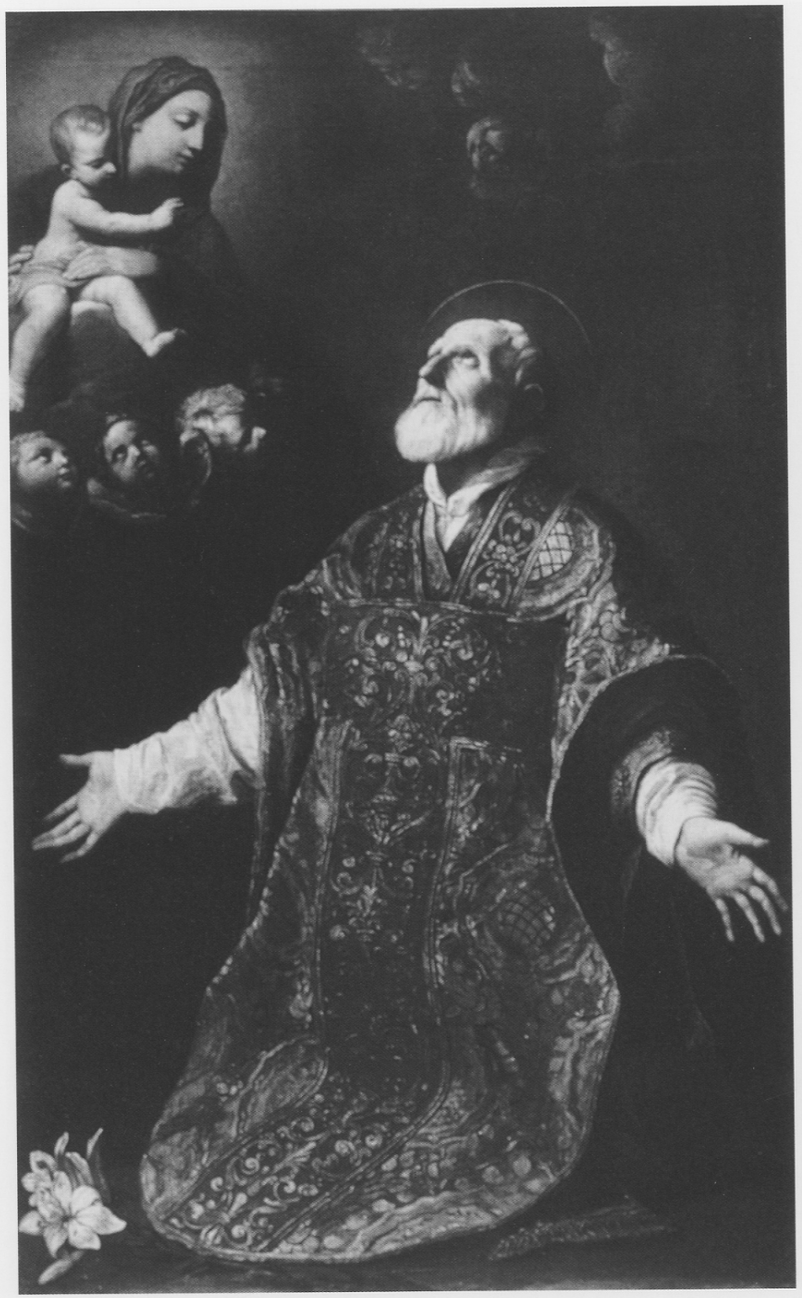
Les touches savantes de Velázquez savent bien qu'elles ne sont que de pauvres leurres pour des spectateurs enfermés dans leur expérience sensible. Mais elles savent aussi qu'à la lumière de la foi, l'hypothèse sensible qu'elles proposent du Christ en croix peut servir de barreau à l'échelle qui conduit l'âme du spectateur en oraison jusqu'à la vérité nue du mystère de l'Incarnation.

L'effet d'anamorphose de la touche, qui porte chez Velázquez la technique du «Colore» vénitien à un degré inconnu d'intelligence et d'humilité, n'est que la voie la plus brève que peut emprunter un peintre de la Réforme catholique pour définir le mode du connaître réservé à son art. Loin du Titien, loin de Tintoret, dans la *Vision de Thomas d'Aquin* de San Marco, le Florentin Santi di Tito représente en abyme le fruit qu'une sainte image peut opérer dans l'âme d'un spectateur exceptionnel. Méditée par saint Thomas d'Aquin, la crucifixion représentée sur le retable, qui est lui-même, tableau dans le tableau, inscrit dans le tableau d'autel, sort de son cadre: il devient pour le saint qui le médite un Golgotha actuel, visible, sensible comme si le spectateur en oraison se retrouvait au pied de la Croix avec les saintes femmes et Jean, en présence de la vérité du mystère. Cette représentation d'une oraison méthodique en acte devant une sainte image affirme à la fois la légitimité re-



2. Santi di Tito, *La Vision de saint Thomas d'Aquin* (1593), Florence, San Marco

3. Federico Barocci, *La Rencontre* (1583-1586), Rome, Santa Maria in Vallicella



4. Guido Reni, *La Vision de saint Philippe Neri* (1615), Rome, Santa Maria in Vallicella

ligieuse de l'art florentin du *Disegno*, et son inanité s'il n'est pas un chemin conduisant son spectateur à l'acte de foi et d'amour.

Mais à un degré ou à un autre, par une voie ou par une autre, c'est là le propre de tous les grands peintres de la Réforme catholique, lorsqu'ils ne se contentent pas d'une illustration iconographique déchiffrable distraitement et de loin dans un ensemble monumental. Leur technique du dessin ou de la couleur suppose l'optique intérieure du spectateur méditatif, à qui il revient de prolonger et d'achever l'image à mi-parcours qu'ils proposent entre le réel sensible et la vérité du mystère. Aussi, tout leur art est prévenu contre la tentation de prendre l'image pour autre chose que ce qu'elle est, un suspens illusoire, mais réfléchi et fécond, entre le visible humain et l'invisible divin.

Un autre exemple de cette humilité auto-réflexive de la peinture post-tridentine, c'est la «Rencontre de Marie et d'Elisabeth» du Baroche, à la Vallicella. *La figure de Marie, enceinte du Christ, véritable tableau dans le tableau, est identifiée par le peintre à son propre art*. L'hérésie protestante récusait à la fois Marie médiatrice et les saintes images. L'art de peindre romain et Marie médiatrice ont partie liée. Si Elisabeth, spectatrice privilégiée, est seule à accueillir dans ses bras la Mère de Dieu en pleine connaissance de cause, tous les autres témoins, à des degrés divers d'intuition et de joie, enveloppent Marie de leur regard et lui font fête. Les marches de la maison, le porche, la perspective de fuite sur Jérusalem, figurent l'autel eucharistique sur lequel le vase d'élection contient à la fois l'Annonciation, la Nativité, l'Adoration des Bergers et des Rois, le Golgotha. En méditant ce tableau d'autel, Philippe Neri put traverser ses apparences et goûter en extase la présence réelle de la Vierge Mère et de son Fils enfant.

La nouveauté de la peinture tridentine, c'est qu'elle ne se contente plus d'exercer la variété et la liberté que lui accorde la théo-rhétorique des images d'Augustin. Elle réfute l'interprétation protestante d'Augustin, qui conduit à exiler l'imagination et les images de la vie de foi. Elle cherche dans le métier même de peindre les voies d'une démonstration réfléchie de sa légitimité religieuse. C'est cette nouveauté fort bien perçue en France, où elle a trouvé au XVIIe siècle chez les jésuites d'excellents avocats, qui a suscité aussi une vive résistance. Fréart de Chambray en 1662 condamne la «corruption» de l'art de peindre dans l'Italie moderne, et préconise un retour à l'Antiquité, à Raphaël et à Titien, c'est-à-dire à des modèles pré-tridentins. Le second degré réflexif de la peinture tridentine, sa volonté ironique et paradoxale de pousser ostentatoirement ses pouvoirs de représentation de l'image jusqu'à l'illusion, au trompe-l'œil, au théâtre, au vertige du regard, afin de la purger de toute prétention prématurée à se confondre avec l'invisible, tout un courant de pensée gallican les a récusés.

Le gallicanisme persuadait les Français d'appartenir à une Église et à un royaume qui n'étaient pas tombés dans les erreurs romaines critiquées par la Réforme. Leurs arts n'avaient donc pas à polémiquer contre Genève, mais au contraire à se garder des excès imaginatifs et modernes de la Rome tri-

dentine. Le gallicanisme a voulu être une école nationale de spiritualité sèche, dont l'Académie royale de Charles Le Brun a été l'atelier.

En conclusion, je dirai que l'on peut bien qualifier Santi di Tito, Baroche et Velázquez, de «baroques», et Charles Le Brun de «classique», mais à condition qu'on veuille bien expliquer ce que dissimulent en profondeur, dans l'intelligence des artistes et de leurs contemporains, ces étiquettes trop commodes et trop générales.

NOTE

[1] Pour le concept de «manière» en rapport avec celui de «*paragone*», voir les *Scritti d'Arte* de Paola Barocchi; voir aussi le premier chapitre: *Paragoni et «Dispute»* de mon livre: *The Dispute of Ancients and Moderns in the Arts* en cours de publication dans la série des Mellon Lectures, Washington, Center for Advanced Studies in the Visual Arts.

[2] O. SPENGLER, *Le Déclin de l'Occident*, Paris, Gallimard, 1ère éd. trad. 1931-33; E. D'ORS, *Du Baroque*, Paris, Gallimard, dernière éd. 1983.

[3] Les ouvrage fondamentaux ont paru dans la première moitié du XXe siècle, dans le sillage des travaux de Wölfflin: O. SCHUBERT, *Geschichte des Barock in Spanien*, Esslingen, Neff, 1908; A. MUÑOZ, *Roma Barocca*, Milano-Roma, Bestetti et Tuminelli, 1919; A. NOVAK, *Prague Baroque*, Prague, O. Storch-Marien, 1920; V.L. TAPIÉ, *Baroque et classicisme*, Paris, Plon 1957; rééd. *Livre de poche Hachette*, préface M. Fumaroli, 1980. La bibliographie «régionale» sur le baroque est immense, dernièrement on a pu admirer des catalogues d'expositions comme *Opulence and devotion: Brazilian Baroque Art* (Oxford, Ashmolean Museum, 2001), mais la floraison de livres et catalogues d'exposition a commencé dans les années 1950 avec des œuvres comme *Baroque and Rococo Art in Latin America* de P. KELEMEN, New York, Macmillan, 1951, *Die Slawische Barockwelt* par E. ANGYAL, Leipzig, Seemann, 1961, ou *Barock in Böhmen* par K.M. SWOBODA, München, Prestel, 1964. Le volume publié par A. BONET CORREA, *Atlas mundial de la Arquitectura Barroca*, Milano, Electa, 2001, a inauguré la série de *L'Atlas Mondial du Baroque* conçu par l'Unesco.

[4] J. ROUSSET, *L'intérieur et l'extérieur, essais sur la poésie et sur le théâtre au XVIIe siècle*, Paris, José Corti, 1968, p. 239.

[5] SAINT AUGUSTIN, *Ad opera sancti Augustini Hipponensis episcopi supplementa (...),* éd. A.-B. Caillau et B. Saint-Yves, Patrologia Latina, [Turnhout]: Brepols, 1993, L. VIII, IV, 6, p. 39-41.

[6] SAINT AUGUSTIN, *éd. cit.*, VIII, V, 1, p. 43.

[7] *Ibidem.*

[8] SAINT AUGUSTIN, *loc. cit.*, p. 43.