

NOTES SUR LE BAROQUE ROMAIN

Rien de plus que quelques notes. Non pas une étude systématique. Je fixe seulement quelques impressions et réflexions sur des aspects qui m'ont frappé. J'ai éliminé des remarques objectivement importantes, mais qui vont de soi, d'autres qui n'ajoutaient rien aux excellentes observations de M. Roques. Plusieurs seront comme des croquis dans les marges de son étude.

I

Repères historiques. — Au strict point de vue de l'évolution des formes, c'est tout de même curieux que le baroque ait tant tardé à apparaître.

Il s'esquisse, dès 1603, à la façade de Sainte-Suzanne, œuvre de Maderna, et même avec une certaine fougue. Mais c'est un éclat furtif d'un feu qu'un vieux nuage aussitôt recouvre. Chacun remarque que la façade de l'église voisine, Sainte-Marie-de-la-Victoire, par Soria, de *vingt* ans postérieure, garde la réserve de la Contre-Réforme. Le baroque n'est pleinement accompli qu'en 1623, au baldaquin de Saint-Pierre, c'est-à-dire dans un élément qui, quelle qu'en soit l'importance, est comme une pièce de décor, non pas un véritable édifice (il ne sera du reste achevé qu'en 1633). Pour voir des églises entières où le caractère baroque s'accuse décidément, il faut attendre 1634 : Saints-Luc-et-Martine de Pierre de Cortone, et 1638 : l'intérieur de Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines, de Borromini (qui ne recevra sa façade que beaucoup plus tard).

Nous avons lieu de nous étonner de ce retard, parce que bien des instigations au baroque avaient été nettement explicitées par Michel-Ange, mort dès 1564.

Qu'elles aient mis si longtemps à aboutir est d'autant plus étrange qu'un esprit était éveillé partout, qui devait trouver dans le baroque sa forme architecturale et plastique. L'esprit qui compose l'ambiance historique du *Soulier de Satin*, pour ainsi dire son décor invisible. Tout le monde crie que nous sommes là en plein *baroque*. Mais essayez donc de fixer des dates ! Vous les brouillerez singulièrement entre 1580 et 1620¹. *Et non pas*

1. Claudel lui-même (cité MADAULE, *Le drame de Paul Claudel*, p. 209), situe l'action entre Christophe Colomb et la bataille de la Montagne-Blanche (1620), à la fois à l'époque de Don Juan d'Autriche (Lépante, 1571) et de Rubens (mort en 1640).

après. Et pourtant, le poète, qui a eu raison de prendre de telles libertés avec la chronologie de ce temps, lequel n'est pas encore dans l'art celui du baroque mais de la Contre-Réforme, a fort bien fait aussi de trouver l'expression architecturale de cet esprit dans des églises de Prague, qui ne furent pourtant construites qu'au début du XVIII^e siècle !

En fait, l'esprit baroque se jouait depuis longtemps dans l'art de vivre et les tournures de l'imagination, avant qu'il n'osât surgir aux yeux en monuments. Il fusa chez Greco, mort dès 1614. D'une autre façon chez Rubens, qui atteignit la maîtrise dès 1609. Il s'amusait dans les boiseries, dans les décorations sculptées ou peintes. Il animait les architectures dans les tableaux de Rubens, la propre maison du peintre à Anvers. Comment cette luxuriance tarda-t-elle tant à gagner les grands partis architecturaux eux-mêmes ?

Rome fut, certes, le foyer principal du baroque. Et pourtant ce ne fut pas à Rome que cette forme esthétique éclata d'abord en architecture, mais là où le génie d'un *gothique* exubérant empruntait un vocabulaire classique. Ce premier foyer fut dans les Flandres et le Brabant. Ce baroque d'esprit gothique règne dès 1615 à Bruxelles (Saint-Charles-Borromée, par Huysens; puis les Augustins, par Francart, 1620, etc.).

Rome, capitale du baroque, oui. Mais les deux plus grands baroques sont un Napolitain, le Bernin, et un Tessinois, Borromini; sans oublier le Trentin, Pozzo. Et ce n'est pas à Rome, sinon en quelques *morceaux* (telles la grande peinture du P. Pozzo à Saint-Ignace, la chapelle illusionniste de Gherardi à Sainte-Marie du Transtévère), que le baroque s'est montré le plus *baroque*, si ce qui le caractérise est le dynamisme, le goût des contrastes, l'illusionnisme et le brio. Il faut avoir *vu*, à Turin, les chefs-d'œuvre de Guarini, surtout la stupéfiante église de la *Consolata*, pour se rendre compte qu'un pas pouvait être fait encore au delà de Borromini, tout en gardant la discipline, la tenue de la grande maîtrise. Ce n'est pas à Rome que ce pas fut fait. Jamais non plus à Rome le baroque ne se prolongea en du véritable *rococo*, cette espèce du baroque — plus sec en ses grandes lignes, plus maigre en son décor, plus intempérant (et trop souvent médiocre) dans l'exécution de ce décor sculpté et peint — qui s'est si largement propagé au nord des Alpes.

Un certain esprit, après avoir retardé l'éclosion du baroque en cette Rome où, néanmoins, parurent les premiers grands modèles baroques, lui fit toujours contrepoids, esprit parfois authentiquement classique, parfois académique. (Mais il y eut aussi un académisme du baroque, et pire qu'un académisme : un « Saint-Sulpice ».) Cet esprit retint les maîtres de cette tendance dans

les voies qu'ils ouvrirent, et, assez vite, c'est lui qui l'emporta. Au contraire, dans l'Italie du Nord et du Midi, dans l'Europe centrale et orientale, en Espagne, le baroque put se développer avec exubérance durant les deux premiers tiers du XVIII^e siècle. Dans les édifices religieux de Rome, il se détendit alors généralement : tantôt il se plut à l'apaisement majestueux que nous admirons en sa puissance à la façade de Saint-Jean-de-Latran (par Galilei, 1735), en son élégance à la loggia de Sainte-Marie-Majeure (par Fuga, 1741-1743); tantôt il revint à un académisme aussi banal que boursoufflé, symétrique de celui de la Contre-Réforme, comme aux Saints-Apôtres² (réfection de 1701-1724). En un cas, à la façade de la Madeleine, l'exaspération de Borromini devint grimace fatiguée, vraiment hideuse (1735). A l'intérieur de Saint-Marc, l'élégance frivole du XVIII^e siècle se joua dans les marbres, les jaspes et les dorures, mais là nous ne sommes pas à Rome, c'est une ambassade de la Venise de Guardi. Dans la décoration intérieure de Saint-Grégoire-du-Coelius, ce qui sera notre style Louis XVI apparaît dès 1725-1730 (Ferrari). Somme toute, le baroque eut donc à Rome, dans les églises, un destin assez court. Dès les premières années du XVIII^e siècle, il s'y assagit, tandis qu'il continue à tourmenter la décoration des palais (la Consulta et le palais Doria, tous deux en 1734).

Évidemment, c'est alors un certain purisme esthétique qui reprend ses droits, lorsqu'il s'agit des monuments religieux. Il faut que ces monuments soient désormais *réguliers, corrects*. Aucune folie ne leur est plus permise. L'édifice religieux ne se distingue pas encore par un air anachronique et prétentieux, comme ce sera la règle à partir du milieu du XIX^e siècle. Il parle encore la langue de l'époque. La façade de Saint-Jean-de-Latran et celle de Sainte-Marie-Majeure pourraient être celles de palais du temps où elles furent construites. En cela, elles obéissent encore à la loi de l'homogénéité du langage plastique, selon laquelle le caractère religieux, à toutes les grandes époques chrétiennes, tint à une inspiration, au lieu de compter sur un vocabulaire de *formes* considérées comme spécifiquement « religieuses ». Il est pourtant grave que ce soit une *correction, une régularité* qui commence à s'imposer pour un édifice religieux. Triste ersatz du *sacré* à la mesure de bien-pensants et de professeurs.

L'époque où l'art avait usé pour le religieux et le profane des mêmes moyens, avec une pareille fantaisie créatrice et enjouée, n'avait pas même duré à Rome trois quarts de siècle.

2. Pour cela, on détruisit la fresque de Melozzo da Forli que nous font regretter les fragments recueillis à la Pinacothèque vaticane.

II

A propos du baroque romain, on crie toujours à *l'outrance*. Ce mot-là et quelques autres de cette sorte sont assurément ceux qu'il faudrait, à son sujet, employer avec le plus de discernement. Nous sommes loin de compte. Des auteurs, pourtant doués de quelque sensibilité visuelle, s'en servent pour caractériser Borromini. Je lis ceux *d'excès*, *d'accumulation* dans un jugement sur la façade des Saints-Vincent-et-Anastase, etc.

Regardons mieux.

Le plus souvent, les cas où nous risquons de nous plaindre *d'outrance* sont ceux où les grands baroques ont le mieux trouvé *leur mesure*. Critiquons leur propos, et nous y viendrons, mais tel fut ce propos qu'il ne souffrait pas la demi-mesure.

Voici la façade de *San Carlino*³. On gémit : *Excès, lourdeur, tourment des lignes!*... Au contraire, je mets au défi de retirer quelque motif que ce soit, la moindre moulure, d'atténuer d'un pouce aucune saillie ou aucun relief. Le mouvement du plan en courbe et contre-courbe est, avec la dernière précision, celui qu'il faut, pour loger l'édicule ovale de l'étage et pour imposer aux chapiteaux des grandes colonnes les orientations variées qui les présentent, soit en diagonale, soit de face. A partir de telles données majeures, tout est vie dans cette façade. Le grand cartouche dans le haut correspond avec le tact le plus sûr, en élévation, au mouvement en plan de l'étage. La composition est, en somme, d'une simplicité extrême, avec ses six divisions claires, où les trois travées supérieures répètent la disposition de celles sur lesquelles elles reposent. Mais cette simplicité est d'une vigoureuse torsion, et qui appelle partout la fantaisie.

Quelque plan d'ensemble ou quelque élément de détail que l'on analyse dans les œuvres de Borromini, on est étonné de la simplicité des partis et de leur rigueur, là où l'impression première est celle de l'extravagance. Le plan de Saint-Yves de la Sapience⁴ semble si compliqué qu'il passe pour figurer une abeille — l'indiscreète abeille des Barberini. Légende ! Car si l'on s'applique à dessiner ce plan, on s'aperçoit qu'il consiste en un simple triangle équilatéral dont les pointes sont coupées selon de petites courbes convexes, vers l'intérieur, et les côtés ouverts par grandes absides concaves. Non moins simple et claire est

3. *Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines*, par BORROMINI. Sa dernière œuvre, inachevée à sa mort en 1667.

4. Église de la Sapience, dans le Corso del Rinascimento. (N'est ouverte que le dimanche pour la messe de neuf heures. C'est un prodigieux chef-d'œuvre, 1642-1660.)

l'élévation à l'intérieur de *San Carlino* (1638-1641), alors que les décrochements d'une travée à l'autre y font un effet fantastique. Mais la discipline des énormes colonnes d'ordre colossal et des principaux niveaux partout affirmés avec une netteté régulière, permet à la « surcharge » dont on se plaint d'être le parti même de la composition. La puissance d'affirmation des colonnes, formidables en ce petit espace, est d'une gravité souveraine qui permet aux détails de rire tant qu'ils veulent. Ces colonnes sont les seuls membres rectilignes. Tout le reste, sauf certains petits éléments, est courbe. A qui cède aux mouvements faciles des impressions et du langage, cette grande ordonnance et cette décoration passeront pour *outrées* : l'ordonnance, parce qu'elle semble hors d'échelle, la décoration, parce que l'imagination s'y joue avec une sorte de frénésie. Mais, si l'on prend garde à la maîtrise de ce double lyrisme, l'un d'énormité grandiose dans la composition d'ensemble d'un édifice menu, l'autre d'une fantaisie créatrice qui réinvente toutes les formes, si l'on observe les rapports parfaits des éléments, c'est cette maîtrise qui frappera. Une prétendue *outrance* qui ne dépasse en rien sa mesure en est-elle une ? Le cas le plus significatif, sans doute, est la coupole de *San Carlino*. Elle est rigoureusement animée par des reliefs qui déterminent des caissons ; la lumière, descendue de la lanterne centrale, y joue en ombres de tous les degrés, depuis le noir le plus dur jusqu'au gris le plus subtil, toujours délimitées par nettes arêtes. La féerie de ces jeux de valeurs se trouve portée à l'extrême par la variété infinie des formes que dessinent les caissons, où l'œil se perd, comme si c'était un imbroglio. Quelle erreur ! Le schéma est celui d'octogones réguliers, liés entre eux par des croix grecques. Ce dessin serait élémentaire sur une surface plane. Seulement, Borromini lui fait épouser ici le mouvement d'une coupe dont plan et élévation sont ovales.

Borromini est le plus baroque des génies baroques. Le plus inventeur. En lui, le génie fuse, renouvelle tout. Il suscite des structures neuves : ce sont ses structures mêmes qui sont audacieuses, avant les décors dont il les pare et qui leur sont toujours homogènes. Le génie ! Tout ce que fait Borromini est fait *de génie*, tout est jaillissement, sensibilité. Ses audaces ont l'équilibre de celles de la nature, quand la nature passe pour excessive. Mais qu'est-ce donc qu'un *excès de la nature* ? Serons-nous assez dévitalisés pour nous en plaindre ? Lorsque bêtes et plantes ont des mouvements très vifs, ah ! que leur équilibre nous ravit ! Équilibre de mouvements. Si le mouvement se figeait, l'équilibre serait rompu (c'est ce qu'on voit dans la nef du Latran), il appelle d'autres mouvements aussi vifs. Plantés et bêtes excessives comme celles de pays exotiques, comme cette fleur qui explose soudain

une fois tous les siècles, comme des plantes grasses à terribles piquants, des lianes, des caïmans. Architecture née de l'inquiétude, mise au point avec une logique d'halluciné. Ce génie-là devait un jour craquer, comme celui de Van Gogh, celui de Nietzsche. (Dans un moment de dépression, pour un motif futile, Borromini s'est précipité sur son épée qu'il s'est passée à travers le corps.) Mais des folies comme celles de ces génies-là sont au suprême de l'humain. Mortelles à la fin pour qui en vit, tonifiantes pour nous. Borromini est le plus réfléchi, le plus critique, le plus minutieusement attentif des génies baroques; lui le plus lyrique, il est le plus ingénieux. Ce mot ingénieux dit bien les deux faces du génie, l'une de trouvaille, l'autre de conscience critique, astucieuse. Dieu merci, l'ingéniosité, chez les grands baroques, et d'abord chez celui-là, ne fut pas celle de petits maîtres gentils, elle fut à la mesure de folies et de très vigoureux tempéraments. *Outrances*? Cette dernière poussée du génie créateur au cœur de l'Église, à Rome, fut folle comme l'enthousiasme, mais elle eut le droit de l'être, chaque fois qu'elle soutint jusqu'à la grande réussite plastique sa folie. Si elle le fut avec une nervosité de neurasthénique chez Borromini, elle se montra puissante, amoureuse des larges rythmes et de la plénitude salubre avec Bernin, à la fois ample et charmante dans les architectures de Pierre de Cortone, de Lunghi le jeune, de Rainaldi, de l'Algarde, de Carlo Fontana.

Sur la façade de l'église des Saints-Vincent-et-Anastase, de Lunghi le jeune (1650), est-ce vraiment *outrance* que la multiplication des colonnes, serrées les unes contre les autres? Est-ce *redondance*? Cela est le parti même! Impossible d'imaginer moins de colonnes, ou de les espacer. Elles s'accumulent par la vertu d'un génie, qui est *sculptural*. Sur cette façade, la hiérarchie des reliefs est d'une sûreté magistrale. Elle fait l'impression d'un orchestre parfaitement conduit, où chaque instrument joue en plénitude sa partie sans outrepasser son rôle subordonné. Les chapiteaux, la coquille d'une facture si large du petit fronton circulaire sur le premier entablement, les guirlandes au-dessus, en si parfaite eurythmie avec ce petit fronton et si parfaite liaison avec les deux morceaux du fronton brisé qu'elles achèvent, avec le buste central, les multiples sculptures des parties hautes, les amortissements, les colonnes composent une architecture modelée, une immense et diverse sculpture monumentale, pleine de sensibilité et d'esprit. Les passages de la lumière des reliefs architecturaux en reliefs sculptés, les ombres plus ou moins larges et profondes sont un enchantement que les heures du jour diversifient, qu'on ne se lasse de renouveler par la contemplation naïve et l'analyse réfléchie.

O la dernière des époques où ce que les ecclésiastiques appellent leur prudence (et qui n'est même pas la précaution⁵, car ils l'ont timorée et toujours restrictive) laissa le génie chanter et rire ! Alors l'église de l'université qui porte le nom de la Sagesse, au centre de Rome, érigea dans le ciel de la cité pontificale, en guise de flèche, un énorme tire-bouchon de pierre. Oui, *un tire-bouchon*, d'où surgit enfin un globe et une croix en fer forgé. Si le génie rendit alors si plausibles et acceptables ses fantaisies, n'est-ce point, après tout, parce que l'autorité le discerna, lui fit confiance, lui permit d'aller à l'extrême de soi ? Ce n'est jamais qu'à son extrême qu'il porte fleurs et fruits.

*
**

L'art de la Contre-Réforme appelait une exaspération de la plastique. A certains égards par réaction contre lui. Vers 1620, il y avait soixante-dix ans au moins que l'architecture et la sculpture étaient d'une noble correction très ennuyeuse, le plus souvent médiocre. Les architectes avaient ressassé les formules au *Gesù*, à Saint-Louis des Français, à Saint-André *della Valle*, à Saint-Charles du Corso, en tant et tant d'autres églises de cette époque, aussi stérile par le génie que féconde en œuvres. Allait-on continuer longtemps encore à les ressasser ? Tout architecte doué de quelque sensibilité devait éprouver à leur égard quelque impatience. Ah ! les faire éclater, les faire danser, les tordre, n'importe quoi, mais après trois quarts de siècles de régime sage, tantôt mou, tantôt tendu, de nouveau créer, de nouveau la poésie !

Cependant, l'intéressant est de remarquer que la secousse baroque fut davantage une exigence de l'art de la Contre-Réforme, selon sa logique vitale, si toutefois il consentait à se développer.

Cet art était un académisme. Théoriquement, un académisme peut évoluer de trois façons : ou il devient de plus en plus médiocre, ce qui est bien son sort le plus naturel, ou il redevient un véritable classicisme, ou on le lance dans l'aventure. La seconde issue est assez inouïe ; il y en a néanmoins des cas, dont le plus beau est celui de Poussin. Un noble génie qui se développe dans une ambiance académique peut retrouver pureté et rigueur, si la source en lui rejaillit. Ce phénomène est héroïque déjà lorsqu'il s'agit pour un artiste de faire une œuvre solitaire, assez confidentielle ; il est impossible en des cercles larges, et particulièrement pour l'art monumental, qui dépend trop de toute une société. D'une

5. La *cautio*, partie de la prudence, rien de plus qu'une de ses parties, selon saint Thomas et toute la tradition.

société entière, on ne peut attendre la conversion grâce à laquelle une ambiance extérieure correspondrait à la purification secrète de l'esprit. On ne voit pas l'art d'un Maderna, grandiloquent et vide comme il l'est, retrouver la qualité exquise et magistrale de Bramante. Les artistes d'une époque ont beau modifier la langue qu'on leur a apprise, c'est elle qu'ils sont bien obligés de parler; l'histoire est irréversible. Après Maderna, ce Carrache de l'architecture, il était inconcevable qu'ils remontassent à Michel-Ange. Plus profondément encore que le vocabulaire des formes et les habitudes de la pensée plastique, un climat spirituel d'époque flétrit certaines pousses, en favorise d'autres. Il n'était pas question pour l'art de la Contre-Réforme de substituer la discipline d'une pureté intime et créatrice à celle des formules reçues : son temps était de consignes, de réaction autoritaire, d'éclectisme bien-pensant, de dirigisme clérical. Il faut, au bout d'une petite rue qui vient du Palais de Venise, déboucher sur le Collège Romain, percevoir tout à coup combien hautaine put être alors une certaine absence d'esprit, il faut ensuite scruter cette face morne, subir longuement cette affirmation d'une autorité qui se veut autorité pure, sans expression et sans regard. Il faut, à Pérouse, entrer dans l'énorme église des Dominicains (c'est se retrouver à Rome, car l'œuvre est de Maderna), et l'on prend là une conscience inoubliable du degré de démesure où le néant exalta sa pompe. Après de telles expériences, c'est un émerveillement que l'explosion baroque. Mais elle exploita les éléments mêmes de l'art de la Contre-Réforme. L'incertitude éclectique de cet art en son esprit permettait toutes sortes de développements dans quelques directions qui se marquaient déjà. Que l'on autorisât une génération impatiente à faire se mouvoir les éléments figés, à secouer de quelque passion des membres morts, cette chance, qui fut le baroque, était le vœu même de cet art. Quelques cas le font sentir vivement.

Regardez la façade de Saint-Pierre. *Qu'en faire* pour qu'elle paraisse atteindre à la majesté à laquelle elle prétend? Elle ne l'a qu'en masse, mais cette masse toute seule était gourde. Elle *appelait* Bernin. Elle *exigeait* d'être prise dans une grande composition lyrique. Il fallait qu'une puissance emphatique modelât l'espace de part et d'autre et en avant, avec autant d'enthousiasme que le faisait au-dessus la pesante et rayonnante coupole. L'emphase de la médiocrité accusait à sa mesure les incertains défauts; l'emphase d'un vrai sens plastique et d'une vraie passion, plus de redondance encore, mais magistrale, pouvait seule sauver l'honneur. On voit qu'elle fit bien davantage. La prétendue outrance baroque fut, dans ce plus fameux des cas, la seule *mesure*.

A l'intérieur de la basilique, quel effet intolérable devait produire l'irrégularité des passages dans les bas-côtés ! Quand on examine ce problème célèbre, on s'aperçoit qu'il ne comportait — puisque était exclues de nettes solutions pures à la façon des romans, ou de quelques grands classiques comme Brunelleschi — que les *tricheries* et l'illusionnisme de Bernin. Quant au baldaquin, on ne peut que redire⁶ le caractère de *nécessité*, dans ce volume architectural, de cette composition, en ce qu'elle a précisément de fantaisiste, de libre, en ce qu'elle eut d'étonnamment insolite à l'époque.

Après qu'on eut construit tant de lanternons sages sur tant de coupoles, il fallait absolument que les reliefs en fussent accusés. Quand bien même la forte lumière de Rome n'aurait pas invité à contraster bosses et creux, le même mouvement qui, dans le développement des plantes, exalte les torsions initiales et qui amplifie les méandres des rivières devait nécessairement faire outrepasser des moulures, creuser des gorges, saillir les contreforts avec des contorsions. Mais la violence de la lumière était le grand maître. Il fallait lui offrir des masses où elle diversifiât ses ombres. Un jour, on vit Pierre de Cortone modeler au-dessus du Forum les étonnants reliefs du lanternon des Saints-Luc-et-Martine (1634). De même, les ordres sur les façades, ils n'allaient pas indéfiniment rester collés en pilastres, tenter quelques trop légères saillies, on allait bien permettre aux uns de s'avancer, de se détacher, à d'autres de se reculer ! Ces mouvements s'animent tantôt par des transitions et tantôt par des contrastes, et cela dans les trois dimensions. Les irrégularités des terrains aidant, l'on en arriverait forcément aux sinuosités si complexes, aux merveilleuses distributions de volumes opposés, dont l'exemple le plus parfait sera sans doute la façade de Notre-Dame-de-la-Paix, encore de Pierre de Cortone, mais vers la fin de sa carrière (1656-1660).

Dans la sculpture, la liberté décorative assez creuse de l'époque de la Contre-Réforme orientait, en opposition à l'objectivité de la Renaissance, et le maniérisme aidant, vers cette plastique et ce graphisme que représentent au plus haut point la fontaine de la place Navone et les statues du Pont Saint-Ange. Là, peu importe que tel volume soit un fragment de rocher, de draperie ou de jambe; on décolle tout à fait dans le monde d'une pure plastique exacerbée⁷.

6. MAURY et PERCHERON, *Itinéraires romains*, p. 493.

7. Cf. l'article, illustré d'étonnantes photos, de Louis MORETTI, *Forme astratte nella scultura barocca*, « Spazio », Rome et Milan, 1950, n° 3.

Bien entendu, c'étaient toujours les ferments déposés par Michel-Ange dans toute la pâte qui la faisaient enfin lever. Cela est bien connu. L'étonnant — l'inquiétant — est qu'il ait fallu à l'art de la Contre-Réforme soixante-dix ou quatre-vingts ans pour devenir *baroque*.

*
**

La profonde différence entre l'époque de la Contre-Réforme et l'époque baroque, c'est dans l'élan créateur qu'il faut la chercher. Durant le long temps officiellement triste qui commence dès Paul IV (1555-1559) et se remet à sourire, semble-t-il, sous Paul V (mort en 1621), une mentalité académique règne jusque dans le domaine religieux, et à plus forte raison dans celui de l'art; il entretient cette double illusion que des consignes positives stimulent l'inspiration et qu'un esprit chagrin, défiant, tracassier, favorise la rigueur. Enfin, aucune époque ne fut plus réellement creuse dans l'histoire des arts à Rome, fait d'autant plus remarquable que le nombre et souvent l'importance matérielle des œuvres y fut énorme, et qu'ailleurs c'était un temps de merveilleuse verve : à Venise, à Naples, à Tolède, à Anvers, à la Cour d'Élisabeth. L'épanouissement baroque correspond à une euphorie du génie inventif que l'on ne tient plus en bride, quand il s'agit de construire et de sculpter, qu'un sot académisme ne brime plus qu'en matière de peinture.

Fait bien digne d'attention, la liberté rendue ne profite pas qu'à l'invention et à la fantaisie. C'est alors que réapparaît *la rigueur*. Elle est, nous l'avons vu, chez Borromini, celle du génie exigeant à la mesure de ses dons, de son inquiétude. Elle est chez Bernin celle qui convient à une souveraine aisance. Mais des œuvres comme la façade de Sainte-Marie-in-Campitelli (Rainaldi, 1657) ou comme celle de Saint-Ignace (l'Algarde, 1685) sont sans doute plus significatives encore : là, s'accomplissent d'une façon magistrale les aspirations *classiques* de la Contre-Réforme. Sont-ce des œuvres *baroques*? Par certaines de leurs formes assurément, et par la vigueur de leurs reliefs, mais on n'y voit aucun jeu de courbes et contre-courbes, aucune fantaisie, et leur grand caractère grave est celui de l'âge précédent, mais avec une maîtrise dans la discipline que cet âge n'avait pas connue (faute de liberté dans l'invention).

*
**

Il faut parler d'*outrances* lorsque le baroque est jeu de formules creuses, quand lui manque le sens vivant de la mesure qui lui convient.

Il arrive que cette *outrance* soit, en vérité, *le manque de l'excès*

qu'il faudrait : il faudrait, pour soutenir le propos de l'abominable statue de Moïse qui est sur la place Saint-Bernard, près de Sainte-Marie-de-la-Victoire, une puissance plastique *excessive*. Les ambitions baroques, en sculpture et en peinture, dépassent trop souvent le pouvoir, la conviction vitale, de ceux qui cèdent à leur entraînement. La stimulation baroquisante a invité les arts à l'imposture.

Il arrive que *l'outrance* tienne à ce que les artistes n'ont pas perçu la mesure discrète qu'ils devaient garder, et ce fut le cas lorsqu'ils attentèrent avec une outrecuidance invraisemblable aux basiliques antiques. L'étonnant est que, dans ces cas où ils auraient dû borner leurs prétentions — à vrai dire tellement qu'il leur eût fallu tout à fait s'abstenir ! — ils enflèrent ces prétentions et font l'effet de malotrus et de sacrilèges. Les gens qui ont traité Saints-Côme-et-Damien, Saint-Clément, Saint-Jean-de-Latran — Borromini lui-même ! — comme ils ont fait n'ont pas seulement commis des crimes, ils ont attesté qu'ils n'entendaient pas la note d'un des plus purs diapasons de l'art chrétien. Je sais... je sais tout ce que nous répondra là-dessus le relativisme historique. Qu'il discoure tant qu'il voudra, nous le citerons à son tour en présence de quelques diapasons très purs. Là, pas de phrases ! Sans sortir d'Italie, percevez l'âme, les âmes diverses, des basiliques antiques, ou de ces incomparables églises romanes, comme les Saints-Apôtres à Florence ou la cathédrale de Fiesole, ou bien de la chapelle des Pazzi, ou encore de l'intérieur de Sainte-Marie-des-Grâces, à Milan. Là, toute jactance apparaît comme jactance. Là, le baroque est jactance. Nous percevons tout à coup la *note*, écho du paradis, par rapport à laquelle nous devons apprécier la qualité spirituelle des chants. Que le baroque se soit éloigné des pures basiliques antiques, au point de se retourner contre elles et de les avilir, voilà un rappel à l'ordre qui, soudain, nous met en cause nous-mêmes.

III

La plus grande réussite des architectes romains à l'époque baroque, ce sont — outre, bien entendu, les colonnades et le baldaquin de Saint-Pierre — certains intérieurs d'églises dont ils ont distribué l'espace par volumes lumineux et sombres.

A la Madeleine (construite de 1694 à 1698, **sur** des plans de Carlo Fontana datant de 1673), la nef est une sorte d'ovale d'une très grande hauteur, baigné d'une douce pénombre. Après s'être rétrécie, l'église se rouvre en un transept très lumineux où le regard s'élève encore davantage dans une coupole d'une fine élégance. Au delà, le chœur est plongé dans une ombre opaque.

Il va sans dire qu'une foule d'accidents et la diversité des matières précieuses parlent à l'imagination un langage de rêve.

Le chœur sombre : ténèbre sacrée où la vue s'apaise et l'âme repose. Durant les célébrations, le luminaire y flamboie; on peut en proportionner l'éclat à celui de la fête.

Sainte-Marie-in-Campitelli (Rainaldi, 1657) offre la même alternance des trois zones, mais d'une façon à la fois plus complexe et plus vigoureuse et avec un tout autre caractère. La zone de pénombre a la forme d'une croix grecque, mais son bras transversal est rendu plus étroit par des colonnes dégagées, qui sont comme un enthousiasme sensible à la vue, et dont l'effet est encore amplifié par des pilastres qui les doublent. Cette pénombre se trouve soutenue par quatre chapelles d'une obscurité complète, situées dans les angles que fait la croix. Au delà d'arcades que portent des colonnes, une seconde croix, moindre que la première, est inondée de lumière par une coupole, et cette fois les rangées des colonnes ne sont plus transversales, mais s'alignent selon l'axe de l'église. Tout aboutit encore à la nuit sacrée.

Ces colonnes sont d'une majesté, d'un charme grave et pur dont on se plaît à imaginer qu'ils enchantèrent Poussin au soir de sa vie. Les divers éclaircissements les modèlent diversement, comme elles animent et ennoblissent ces clartés et ces ombres. Quand on les compte, on s'étonne d'en trouver, somme toute, si peu pour l'effet qu'elles font.

Sainte-Marie-in-Campitelli est un grand chef-d'œuvre classique, où l'on sent déjà l'esprit de Soufflot, avec une puissance encore massive, une sorte d'emphase contenue, et un sens romantique de l'ombre. *Sainte-Madeleine* est déjà une église d'esprit rococo, et dans sa forme et dans l'élégance de son décor⁸. Deux extrêmes du baroque romain. Deux ouvertures sur deux avenir : cet art est fécond. Non pas les deux seuls extrêmes de ce baroque, car Borromini et Bernin n'en représentent-ils pas encore d'autres, plus de deux autres ? Une époque est digne d'amour où furent si multiples les extrêmes.

*
**

Les solutions proprement baroques sont solutions de facilité. Soit un terrain irrégulier : si vous multipliez les éléments mouvementés, vous tricherez plus aisément. Soient des membres à lier : sculptures, volutes, moulures amusantes vous serviront à souhait. Vous voilà, du reste, invités à les prodiguer ailleurs. De proche en proche, à partir de motifs occasionnels, vous êtes jetés dans

8. Abstraction faite de la tribune d'un rococo exaspéré, ajoutée plus tard avec la façade.

la surenchère. Avec le baroque, c'est un peu trop *l'occasion* qui fait la loi.

Le signe à quoi se reconnaît la grandeur des grands baroques de Rome, c'est la *rigueur* qu'ils ont mise dans ces pratiques de facilité. En cela, ce serait Borromini le plus grand, et avec lui, « faire difficilement des choses faciles » a pris un sens étrange, un sens extrême et paradoxal, comme cette « facilité » elle-même, dont la nature serait hâblerie, expédient, sous des apparences de bravoure, et dont il a fait un contrepoint. Mais l'autre aspect, plus substantiel, de cette grandeur, tient à la générosité de la sève, à la puissance du tempérament et à l'enthousiasme. La facilité de Bernin est celle de la grande vertu.

N'empêche que le baroque favorisait la facilité.



Architecture de peintres ! Distributions puissantes et subtiles des valeurs, sensibilité dans le modelé, effets de décors plus encore que de structures et de masse, jeu des matières, admirable architecture de peintres ! Et je dis bien : *architecture*. Ces qualités sont transposées selon les exigences du monument, et le baroque fournira toujours quelques-uns des plus beaux exemples de ce qu'une vision de peintres peut apporter à l'art du bâtiment. Mais lorsque ces architectes sont aussi des peintres, comme Pierre de Cortone, Bernin, c'est dans leurs architectures qu'ils se montrent grands peintres. Leur peinture elle-même nous déçoit, et dans la mesure où elle prétend à la monumentalité.

C'est simplement que le climat n'était pas à la peinture. Les Carrache l'avaient emporté sur Caravage (qui lui-même...).



Assez souvent, la façade est une promesse que l'église, derrière, ne tient pas. La magnificence orne à l'extérieur la cité et, dans la cité, se signale, bien au delà de ce que requiert le service religieux d'une petite communauté. Ainsi, le cardinal Mazarin éleva la fastueuse façade des Saints-Vincent-et-Anastase; elle annonce tout autre chose qu'un intérieur de petit volume, correct, châtié, gris et or. Ainsi, l'antique diaconie de la Via Lata, reconstruite assez modestement, reçut de Pierre de Cortone son exaltant portique à deux étages.

Mais ne généralisons pas. Le contraire a lieu aussi. Par exemple, qui se douterait du grand chef-d'œuvre qu'est Sainte-Madeleine, derrière la maigre (et affreuse) façade qu'on lui fit plus tard, car elle n'en reçut même pas lorsqu'elle fut construite ? Et souvent, l'équilibre est magistral entre l'édifice et son frontispice : ainsi à Saint-Ignace.

*
**

L'aberration de Borromini à Saint-Jean-de-Latran jette dans la stupeur. On sait qu'il a refait la nef de cette basilique (vers 1650). Dans cet immense espace, son exaspération devint boursoufflure. Il perdit le sens de l'unité de parti, qu'il n'avait jamais que moyennant des contrastes. Ses hauts et minces pilastres feraient un beau rythme, s'ils n'étaient contrariés par l'importance excessive des niches, qui imposent un rythme tout autre, à cause de leur relief énorme, de leur matière précieuse, de leur ton soutenu, de leurs ombres, des statues qui s'y agitent. Un disparate supplémentaire existe entre ces niches, le haut-relief carré qui domine chacune d'elles, le médaillon ovale et peint, beaucoup plus maigre. Les pilastres ont un caractère évasif avec leurs formidables chapiteaux qui ne correspondent à rien dans le plafond. Il n'y a pas plus d'accord entre les grandes baies ouvrant sur le premier bas-côté, les petites baies faisant communiquer les deux bas-côtés entre eux et l'arcade ouvrant sur les chapelles. La baie intermédiaire (d'un bas-côté à l'autre) est rendue informe, du fait des curieuses têtes ailées qui servent d'amortissements dans les coins supérieurs : invention originale, jolie en elle-même, mais dont l'effet est en cet endroit vraiment pénible.

Borromini, ce génie du mouvement, des contrastes, de la complexité et de l'inquiétude, n'était sûrement pas désigné pour décorer un ample parallépipède très allongé où tout devrait être simplicité régulière, éveiller le sentiment d'une marche paisible vers l'éternité.

*
**

Pourquoi répète-t-on qu'à Saint-Ignace le ciel semble envahir l'église ? L'effet est tout opposé. C'est l'église dont la voûte paraît s'ouvrir, et l'on voit au delà le paradis qui ne s'y engouffre pas, qui demeure au-dessus. La différence d'effet pour les yeux est capitale. Pour l'imagination du cœur davantage encore. Ici au moins, et ailleurs le plus souvent, cet art d'illusion ne prétend pas nous enlever à la terre. Nous restons bel et bien dans le solide, la pierre de notre sol, au niveau de notre vie, dans une célébration d'ici-bas. L'église ne s'ouvre au-dessus de nos têtes qu'en *peinture*. (Encore n'y a-t-il que deux points précis d'où toute cette évocation ne chavire pas dans une fausseté vraiment intolérable.)

Au contraire, l'illusionnisme du rococo invitera souvent à l'évasion. La peinture et la sculpture baroques y invitent déjà par le pseudo-sublime que leurs expressions dévotieuses contentent dans les âmes. Il est d'autant plus remarquable que l'architecture et

les effets décoratifs d'ensemble continuent presque toujours à maintenir si vigoureusement *dans le réel*.



Il y a tout de même des choses un peu drôles.

A Saint-Jérôme-de-la-Charité, Borromini ferme la chapelle Spada, qui n'a pas de profondeur, par une vivante barrière de communion : deux anges mettent pour vous galamment un genou en terre et tiennent, sans vraiment la tendre, une belle étoffe multicolore (je ne me rappelle plus si elle est de marbre ou de bois) en guise de nappe de communion. Ils déploient largement leurs ailes derrière eux. Ainsi se poursuit, par les ailes, les bras, l'étoffe, un ample mouvement continu, accidenté d'angles pourtant comme de brisures, et c'est la base d'une prodigieuse composition de marbres incrustés imitant des tentures de velours à grands ramages. Mais ces ailes des anges, nécessaires au départ de l'arabesque, ferment tout à fait la chapelle. Comment le prêtre y entrera-t-il pour aller à l'autel ? Son servant n'a qu'à les pousser : elles pivotent sur des charnières, elles sont des portillons.

Nous autres Français demanderions trop facilement si cette façon de traiter les anges aide à les prendre au sérieux, peut-être même à y croire. Mais sans doute n'avons-nous pas le sens qu'il faut pour percevoir le vrai sérieux de la piété dans l'Italie de l'âge baroque. En revanche, tout le monde conviendra, sans doute, qu'en de tels cas le goût du décor correspond à une certaine dévotion qui, plus elle est authentique en sa familiarité naïve avec les choses saintes, plus elle s'exile du *sacré*.



Un volume architectural doit être toujours la pétrification d'une vie, comme la coquille est sécrétée sur mesure par l'animal. C'est encore une des grandeurs du baroque romain d'avoir magnifié et fait s'épanouir en beauté le culte même de ce temps-là, de ces fidèles-là. Il leur a fait des autels proches et visibles. Par malheur, ni ces fidèles ni cet art n'avaient plus le besoin ni même la conscience de l'*espace* plus sacré que devrait être le sanctuaire. A cet espace spirituel, ils ont substitué la nuit, l'éblouissement du luminaire et le faste. Le rite romain s'est habilement arrangé pour n'avoir plus besoin d'espace, même quand il est « solennel ». La vraie solennité est passée aux marbres des murs, à toute cette dispersion de splendeurs, aux chants sans rapports avec les textes ni les rites, aux violons. La piété pérégrine au gré de la multitude des petites lampes rouges; elle se disperse aux autels,

dont chacun offre un grand tableau sculpté ou peint, très agité, très creux, ou une statue, et toujours encore un *sotto-quadro*, sans aucun rapport avec le thème principal, et parfois un tabernacle (vide), et sous l'autel encore quelque gisant de cire. L'espace saint est aussi tumultueux d'épisodique que la rue. Ces églises trouvent moyen d'être tout à la fois un divertissement pieux pour ces oisifs que saint Philippe s'était ingénié à distraire, un asile cordial pour les lassitudes de la vie (peut-être même pour de fortes brisures du cœur), sûrement, un décor de fête pour la vanité des puissants et pour la naïve gentillesse démonstrative d'un petit peuple maintenu en état de minorité.

*
**

Sainte-Marie-in-Traspontina (l'église qui est dans la Via della Conciliazione). Au-dessus du tabernacle de l'autel, un ostensor à rayons attire dès l'entrée toute l'attention. Mais n'adorons pas : c'est un *faux* ostensor.

Ensuite, on aperçoit au-dessus un minuscule crucifix. La règle exige un crucifix au-dessus de l'autel. Il faut respecter toujours la lettre des règles. Mais la question ne se pose même pas de savoir s'il existe des *lois* plus profondes vers lesquelles orientent ces *règles*. Et quand à l'esprit de ces lois !...

Le simulacre d'ostensor surmonte un vrai tabernacle d'un effet charmant. C'est une boule polie comme un miroir (argent, verre ? je ne distingue pas). Mais on n'y conserve point le Saint-Sacrement, qui se trouve à l'autel du transept.

Au-dessus de cette composition, deux anges en marbre, de taille humaine, se tiennent de chaque côté d'un socle, qui soutient une fausse « Vierge de Saint-Luc » dans un cadre et dans une gloire. Au-dessous, l'autel porte, en guise d'antependium, une fausse draperie en céramique multicolore, avec des plis.

Derrière, je ne sais quels religieux, cachés dans un chœur obscur, se mettent soudain à crier, confusément et du nez. C'est l'office. C'est trop affreux : il n'y a qu'à s'enfuir, si l'on tâche de reprendre la prière interrompue par l'amusement de ces moindres mensonges.

IV

« Mieux vaut un chien vivant qu'un lion mort. » Au XVII^e siècle, les responsables des commandes dans l'Église comprenaient comment cette parole de l'Écriture s'appliquait en leur domaine. Nous avons lieu de soupçonner qu'ils souhaitaient autre chose que le baroque, un art aussi emphatique, mais plus convenu, ne

leur faisant pas courir de risques et leur donnant la *garantie* de ce qui est *sérieux*. Mais ils confièrent la construction des églises, plutôt qu'à des laudateurs des temps révolus, aux plus dignes des vivants. En quoi ils donnèrent un grand exemple.

Chaque époque a l'art qu'elle peut. Il faut qu'elle s'en contente, au lieu de se monter la tête avec le simulacre de celui qu'elle rêve. Et c'est l'art qu'elle mérite. Si l'audace de qui s'adressait à Bernin, à Borromini, à Pierre de Cortone fut récompensée par des chefs-d'œuvre, il fallait bien pourtant que ces chefs-d'œuvre exprimassent l'état des esprits et des sensibilités. Or, plus leurs valeurs expressives étaient accomplies, plus ce qu'elles accomplissaient était un paradoxe : elles transcendaient par leur qualité propre des méprises spirituelles, et néanmoins, c'étaient bien des *méprises* que, magistralement, elles clamaient. Là est l'ambiguïté foncière du baroque; et c'est jusque-là qu'il faut enfin descendre pour se rendre compte de la gêne qu'il cause.

On explique son air de triomphe par la sécurité qui succédait à l'épouvantable alerte protestante et par les succès de la foi catholique. On a raison. Mais c'est expliquer du même coup pourquoi cet art nous paraît si fallacieux, lors même qu'il ne recourt pas au trompe-l'œil. Car aucun autre triomphe qu'illusoire n'était possible au cœur de la catholicité : l'énorme monde protestant, loin d'être réintégré dans l'unité de l'Église, s'en éloignait toujours davantage; l'énorme monde oriental menait sa vie sans plus se soucier de Rome, et sans que Rome se souciât d'en être comprise ni aimée; le monde, bien plus énorme encore, découvert en Asie, en Afrique, en Amérique, apparaissait décidément comme beaucoup plus rebelle que docile à l'évangile, sauf si les armes des princes le subjuguèrent; surtout, un monde nouveau, le monde moderne, prenait une terrible conscience de soi et la prenait contre l'Église... Un état de choses aussi grave atteignait l'Église en ces profondeurs, où opèrent les principes mêmes de son universalité. Certes, quand elle serait réduite à un très petit *reste*, elle demeurerait universelle, par le pouvoir inamissible qu'elle a d'apporter à tous les hommes ce qui les accomplirait dans le Christ, et d'instaurer dans le Christ toutes choses; alors, elle devrait continuer à exulter triomphalement dans ses hauteurs. Mais lorsque ces hommes et ces choses lui échappent, les douleurs de son enfantement deviennent, ici-bas, une agonie, tandis que le soleil dont elle demeure environnée n'est pas de ce monde, ne peut pas être rendu sensible à ce monde, que sa paix passe tout sentiment. Au XVII^e siècle, où l'Église subissait *un destin profond* aussi réellement tragique, que pouvait valoir *profondément* un art qui, pour correspondre à l'état de la catholicité, affectait d'être triomphal? Quelle pouvait,

demandons-nous, en être la valeur, soit chrétienne, soit d'humaine authenticité ? Son essence même était forcément, au fond, illusion, équivoque — *compensation*. Une coïncidence apparaît comme un affreux symbole : c'est que, précisément, *un triomphe* ouvre à Rome l'ère baroque — le triomphe sur Galilée : 1633.

A cette lumière, nous devons préciser certaines considérations fort justes de M. Roques. Cet art, dit-il, fut trop bien « incarné », *hic et nunc* : il a donc de la peine à survivre lorsque le *nunc* est passé. Prenons garde que cette considération vaut pour le baroque, mais ne peut se réclamer d'une loi générale. L'histoire de l'art oblige même à dire qu'une œuvre garde dans la suite des temps une actualité proportionnée à celle qui la marqua lorsqu'elle parut. Il est vrai qu'il faut l'entendre de l'actualité *profonde* (laquelle du reste n'exclut pas forcément une certaine actualité de surface). Or il y eut bien des époques où nous avons l'impression (en ces matières peut-on rien dire de plus ?) que les mœurs religieuses portaient assez normalement les créateurs à vivre le destin actuel de l'Église en ce qu'il avait de profond. Un cloître cistercien du XII^e siècle, une cathédrale gothique, la Pietà de Villeneuve, le retable d'Issenheim, San Marco, la voûte de la Sixtine jaillirent du plus intime du cœur de l'Église tel qu'alors il priait, louait et saignait. Les milieux historiques si déterminés où ils apparurent mettaient en cause directement et sans feinte le nœud du drame que vivait alors l'Église. Jamais ni en rien, ces œuvres ne souffriront dommage de ce que leurs accents soient affectés par ce qui est révolu de l'histoire. Au contraire ! A la profondeur du drame où elles puisèrent leur sève, c'était de l'éternel qu'elles évoquaient sous les aspects d'alors. Aussi les temps successifs font-ils spontanément écho à leurs accents. Arrive-t-il jamais que les œuvres baroques nous touchent aussi profond ? L'esprit dont elles procédèrent ignorait le plus sérieux du drame, s'en « divertissait », ou, ce qui était encore plus grave, se méprenait sur lui. La réflexion sur le triomphe nous a conduits à cette vue. Mais toutes les voies y mènent. Indiquons-en brièvement deux encore.

L'affirmation de foi que sont les églises baroques et leur décor est, certes, sincère et sans faille, aussi gardent-elles pour tous les chrétiens une valeur inestimable ; il faut être affecté de préjugés esthétiques contre elles pour n'y point percevoir la certitude assurée qu'elles proclament. Mais les aspects de cette foi qu'elles manifestent sont beaucoup plus les effets trop épisodiques des facteurs historiques dont elles dépendent que l'expression de ce qu'il y a de plus essentiel dans la foi. De cette anomalie, on prend la plus précise conscience en étudiant l'iconographie de l'âge

baroque dans le fameux livre d'Émile Mâle. Quelle préférence accordée à des à-côtés sur le principal, quel oubli des grandes synthèses traditionnelles, quelle oscillation entre la sécheresse catéchistique et la sentimentalité, quelle sujétion à une opportunité courte ! Pas un cycle ne rappelle avec quelque puissance l'économie du salut, selon l'esprit de saint Paul et de la liturgie, repensée par rapport aux difficultés contemporaines qui s'y trouveraient situées et dépassées dans une plus haute lumière. Les expressions peintes et sculptées ne valent spirituellement pas mieux que les thèmes : l'affirmation de la foi recourt à l'emphase, à la véhémence; elle culmine dans le facile sublime des gloires vides; l'extase la dispense d'une intériorité plus humble.

Une seconde vue décevante est une réflexion sur ce caractère *militant* que l'on s'accorde à reconnaître à l'art de la Contre-Réforme et au baroque. Vanité de ce combat, puisqu'il est mené sans souci de comprendre et de convaincre des adversaires, réduits à l'état de mythes ! Mettons qu'il confirme les fidèles. A si bon compte ! Et en quoi ? Dans leurs penchants trop humains ! Dans tout ce complexe de façons d'être et de sentir que la foi devrait plutôt purifier et qui rend irrémédiables les malentendus avec ceux qui ne peuvent pas sentir ainsi ! Dans leur défiance à l'égard de valeurs authentiques auxquelles tiennent les dissidents !

Les églises dessinent, aux yeux du monde, le visage de l'Église. Quel risque ! Tel que le composent Chartres et même le dôme de Saint-Pierre, il touche en tous les hommes « ce point secret qui dit *Pater noster* ». Mais les églises de la Contre-Réforme, et trop souvent encore les églises baroques, sont déjà tragiquement trompeuses. Qui jugerait de l'Église d'après elles, naïvement, n'aurait pas l'impression de l'appel à tous les hommes, et d'un appel adressé au plus pur de chacun : il croirait entendre l'affirmation d'un esprit et de mœurs trop singuliers, indifférents d'irriter quiconque ne se conforme pas à leur singularité. Équivoque tragique : l'image qu'elles donnent de la catholicité paraît généralement celui d'une *secte*, prospère et triomphante. Dans les églises de la Contre-Réforme, les hommes croient voir, au lieu d'un rayonnement de *l'âme* qu'ils espèrent, la notification d'une règle sans esprit et sans cœur; dans celles de l'ère baroque, le brio d'une étourdissante imagination.

Nous sommes amenés ainsi à préciser une autre remarque de M. Roques : cet art, dit-il, perd en universalité ce qu'il sacrifie à ses préjugés et à ses fantaisies. Cela est vrai en gros. Mais d'abord prenons garde que l'opposition de *l'individuel* et de *l'universel* est une de ces habitudes de pensée que rompt tout ce qu'il y a de vraiment grand parmi les hommes. Dans la mesure

où l'on est homme, *on est cette rupture même*, et les arts spirituellement très grands se situent à un niveau où cette opposition devient un pseudo-problème, comme celle du *nunc* et de la pérennité. Maderna et les Carrache n'ont atteint qu'un faux « universel »; lorsque les hommes l'agrément, ils se sentent muer en notions de collège. Les baroques romains ont pris les revanches de leur instinct, de leurs passions, de leurs nerfs, et cela au service d'une cause qui ne démêlait pas en quoi elle était celle de tous les hommes communiant dans le Christ, en quoi celle d'une mentalité historique et d'une sensibilité très limitées. Alors il arrive que ces artistes dépassent leur individualisme de deux façons. lorsqu'ils créent *de génie*, quelque singulières que puissent être leurs créations, ils atteignent toujours à cette sorte d'universel qui est celui de toute vraie personnalité. Et parfois, ce génie atteint et exprime, avec plus ou moins de bonheur, quelque chose du sens *catholique*. Expliquons-nous sur ces deux points.

La justesse d'une expression pique au vif toutes les âmes; des qualités insignes ou charmantes comme celles que nous avons dites sont de nature à ennoblir les hommes des plus diverses familles spirituelles. C'est une universalité, celle d'une harmonie interne des œuvres, aussi certaine qu'ineffable, perceptible à quiconque s'ouvre, qui, pour être de l'ordre sensible, n'en est pas moins l'œuvre de l'esprit, retentit dans le contemplateur jusqu'à l'esprit, et dont l'étrangeté même, lorsque cette harmonie est accomplie, se montre apte à remplir tous les hommes d'une même joie étrange. Cette *universalité*-là est assurée à la mesure de la sensibilité des artistes, ce qui est dire de leur *individualité*. L'époque baroque en marque le dernier renouveau à Rome. Mais ce que ces dons font éclater aux yeux, suggèrent à l'âme, ce sont trop souvent des manières d'être et de sentir qui rendent difficile la *communion* des cœurs au delà du cercle où l'on est sensibilisé de cette façon-là.

Et pourtant, tout à coup, la communion dans la plénitude catholique ! Les colonnades de Saint-Pierre, ouvertes généreusement ! Ouvertes, non seulement comme bras qui ne peuvent se fermer, non seulement parce que, au lieu d'être des masses de murailles, elles sont faites de transparence et de mystère autant que de puissants reliefs, mais aussi par la qualité convaincante de leurs proportions, de leurs rythmes, de leur modelé, de leurs profils. Et puis, au bout de la nef qui nous a rendus tout gauches et décontenancés, Dieu merci, le baldaquin grandiose et glorieux à souhait, mais gracieux tout autant et qui signale le centre de la catholicité, lui aussi, par l'ouverture ! Par la circulation et les jeux de la lumière, de l'air et des regards, sous l'exaltation

sublime de la coupole ! Mon Dieu, comme le cœur catholique se dilate encore, à l'aise avec les formes qui lui proposent de dire son amour, quand ce sont celles du petit porche, si vivant et généreux dans la noble façade de Saint-André-du-Quirinal; de Saint-Luc-et-Martine au visage d'allégresse; de plusieurs églises accueillantes, en leurs ombres, leurs pénombres, leurs clartés, le mouvement exaltant et charmant de leurs volumes !

Avouons, néanmoins, que jamais la *communion* n'est assurée en une région de l'âme assez pure et silencieuse. C'est une communion en grosse foule ou dans un certain tumulte d'images.

Nous n'en finirions pas de noter les équivoques et oppositions que multiplie le baroque romain. Elles obligent envers lui à la sévérité, par comparaison avec les plus grands arts chrétiens. Ces derniers sont les actes de personnalités qui assument tout ce que, selon l'Esprit d'amour, elles peuvent entrevoir de leur destin. Ils résolvent ainsi les antinomies dans celle de *l'incarnation*. C'est un terrible problème celui d'un art sacré qui n'est plus l'art de la seule transcendance. N'étant plus fait d'hétérogénéités et de ruptures, ne va-t-il pas s'avilir au gré des apparences ? Demeurera-t-il *sacré* ? A moins de tout profaner, il lui faudra tout transfigurer en vertu d'un sens intime. Ce sens est indivisiblement celui d'une âme seule avec son Dieu, d'une créature émerveillée dans le concert des créatures et d'un membre de l'Église en qui le mystère du salut, historiquement, s'accomplit. L'accent peut et doit être mis sur l'un ou l'autre de ces aspects. Mais ils doivent demeurer unis et pour ainsi dire co-identifiés. Le baroque dit leur rupture et leurs méprises.

Il n'est pas dépourvu de valeur *sacrée*. Le signe en est le respect silencieux qu'il nous impose parfois. A la qualité du silence qu'un art fait en nous se révèle sa qualité spirituelle. Ne cédon pas à la tentation de facilité, très ennemie d'un beau silence, qui nous ferait insister sur le silence d'étonnement, d'étourdissement que certaines œuvres baroques nous causent, par exemple, la voûte de Saint-Ignace. N'en retenons que cette indication significative : le sens *cosmique* que l'on se plaît aujourd'hui à reconnaître chez les baroques nous paraît assez extérieur. On dirait, certes, qu'ils ont deviné le mouvement des grandes galaxies, ils sont emportés par lui, mais ils en perdent la tête, et nous la font perdre : je veux qu'ils ne semblent pas assez soupçonner dans l'univers et en eux la pureté infiniment secrète de la Sagesse et de

l'Amour qui meut le soleil et les étoiles.

Plus digne d'attention est le silence contemplatif, paisible, durable et qui s'approfondit en durant, auquel nous incitent cer-

tains intérieurs d'églises (pourvu que nous ne nous laissions pas distraire aux dépôts disparates laissés par les flots de la dévotion). Néanmoins, ce silence est un certain vide, que fouettent les coups vigoureux d'imagination portés par des élans de colonnes, des contrastes de lumière et d'ombre, des éclats de marbres ou de vieil or. Le vide, le fameux vide des mystiques ! Le vide de la pure transcendance. Le baroque romain est grand de s'être élevé jusqu'à lui, et avec cœur, malgré ce que nous y sentons de trop habile. Mais quel curieux contraste entre ce qu'en suggère l'architecture et la frivolité des agitations qui l'accompagnent, la bassesse des expressions de la piété ! *Aucun entre-deux*. La carence spirituelle de la peinture et de la sculpture ne saurait être trop remarquée. Ce sont ces arts qui devraient préciser le sens des réalités surnaturelles, *incarner* sous mille formes la transcendance. Il est tout de même grave que cette incarnation, au XVII^e siècle, ne se fasse plus du tout dans l'église, qu'elle se réfugie chez un solitaire méconnu, Georges de Latour, en des *Repas de Paysans*, sur quelques visages jansénistes et chez l'hérétique Rembrandt. Il est grave que l'église l'exclue. Car elle l'exclut. C'est aller à son encontre que de se plaire aux tourbillons, aux expressions forcées et à des platitudes. Cette platitude dévote qui envahit le sanctuaire et cette affectation de toutes les noblesses n'ont d'intermédiaire que le vent. Le vent dans les draperies, dans les gestes, gonfle, claque ou gire. Il s'élève de toutes les formes de la médiocrité pieuse, plus médiocre d'être pieuse, vers les visages suaves, solennels, impérieux ou extatiques. Quelle force centrifuge a disjoint l'incarnation, entre la complaisance pour la puérilité et une évocation de Dieu fausse et vide ? Ces extrêmes se touchent parfois très bas, dans la sensualité. Le talent et le génie aggravent alors notre malaise. Le talent et le génie ont pourtant sauvé l'honneur. Nous cédon's facilement à ce schème trop simple : des artistes, insuffisamment spirituels, ont pour mission de traduire le pur et puissant idéal de l'Église. L'Église, Dieu merci, n'a pas un idéal théorique, elle vit. Mais sa vie quotidienne dans le temps, elle ne la mène pas toujours à la profondeur du drame qu'elle vit réellement aux yeux de Dieu. Elle ne demande pas alors aux artistes d'être ses prophètes qui font éclater sa réalité invisible : c'est ce qu'elle montre superficiellement de son visage qu'ils modèlent dans leurs pierres. Les baroques (en leur assimilant ceux de leurs successeurs du XVIII^e siècle qui en furent dignes) sont les derniers qui, à Rome même, nous aient présenté le visage de notre Mère sous des traits encore nobles, et dignes — malgré tout — d'amour.