

SIGNIFICATION DU BAROQUE

Le mot « baroque » garde dans notre langue un sens péjoratif; le *Petit Larousse illustré* le définit : « irrégulier, bizarre : style baroque ». A un français cultivé, il évoque les synonymes d'*exubérant*, de *théâtral*, et l'image de constructions monumentales ou décoratives ahurissantes, de bâtiments contournés, de statues désarticulées, de luxe inconvenant dans le « Saint Lieu »... bref de la pire des intrusions de « l'esprit du siècle » dans les « choses saintes », et quel siècle, grand Dieu! le plus séculier, le plus pervers, le plus mondain... que l'on puisse regretter dans l'histoire de l'Église, ce XVIII^e auquel tant de bons esprits annexent jusqu'aux environs du sac de Rome par les troupes du connétable de Bourbon, pour peu qu'il s'agisse d'art italien ou espagnol. La plupart des Français cultivés — faut-il spécifier particulièrement des prêtres cultivés? — ne vont pas plus loin dans leur introspection de ce qu'on pourrait appeler, pour céder à la mode, le « complexe antibaroque » de nos compatriotes; pour eux, généralement, il faut revenir aux styles des « Ages de Foi »... et s'y tenir!

Le sujet de cet article voudrait, précisément, être une révision de ce préjugé; il ne veut ni réhabiliter ni exalter, mais essayer de *comprendre*; et peut-être que cet effort d'intelligence vis-à-vis de valeurs méprisées plus par instinct que par raison, pourra nous suggérer des leçons toujours actuelles.

En vérité, d'ailleurs, à y regarder d'un peu près, la notion même de baroque est loin d'être claire; une fréquentation, même superficielle, des critiques et des historiens d'art nous montrerait que l'on range bien des réalités diverses — voire hétérogènes — sous cette étiquette dont la vogue, venue de l'étranger, et spécialement des pays de langue allemande, tient plutôt du vocable vulgaire et vague que du terme rigoureusement technique de sens bien défini.

Aussi, il nous incombe en tout premier lieu de préciser ce sens dans lequel nous emploierons le mot si nous voulons pouvoir dégager la valeur humaine et religieuse de la chose.

I

Trois acceptions principales s'offrent à nous :

Pour les uns, est baroque tout ce qui, dans la civilisation religieuse et profane des XVII^e et XVIII^e siècles, s'oppose à ce que l'on nous a appris dans nos classes à considérer comme caractérisant l'esprit classique; une extension normale de ce premier sens déborde les limites de la classification historique et lui confère une portée esthétique : sont baroques les périodes stylistiques et culturelles présentant les caractères que l'on croit reconnaître à l'époque de Bernin et de Pozzo, aussi bien sur le plan psychologique et moral que purement artistique, à travers tout le déroulement de l'histoire aussi bien dans les temps préhistoriques qu'aux siècles les plus récents. Qu'il soit bien entendu que nous ne prendrons pas position sur ce passionnant problème psychosociologique qui nous entraînerait bien trop loin.

Pour d'autres, la période baroque commence avec la réaction catholique au protestantisme dont le sommet est marqué par les réunions du Concile de Trente (1545-1563) et se termine à des dates diverses suivant les pays lorsque naît en France et se propage en Europe le style monarchique versaillais.

Nous adopterons pour notre compte la troisième opinion qui limite le sens du terme au style italien ou italianisant du XVII^e siècle et des deux premiers tiers du XVIII^e, car nous considérerons que, soutenue par d'excellents historiens ou ouvrages collectifs, comme la monumentale *Histoire de l'Art* d'André Michel, elle est parfaitement fondée en morphologie et en esthétique.

En effet, la Contre-Réforme s'est manifestée dans le domaine de l'Art comme un coup de frein brutal et passionné au mouvement de la Renaissance, moins d'ailleurs sur le plan technique que dans l'esprit avec lequel on continue bâtiments et décorations. Si le fait que la colonne, considérée comme un motif luxueux, disparaît pendant une qua-

rantaine d'années des monuments romains est insuffisant pour créer un style, il a une valeur solide d'illustration, et presque de symbole, de cet état d'esprit. Lorsque s'inaugure aux alentours de 1600 une réaction, qui est aussi un retour à plus de liberté et, à certains points de vue, à plus de facilité, paraît un style à certains égards nouveau, dont les grands maîtres sont, à Rome, les architectes Bernin (1598-1680) et Borromini (1599-1667), dans le nord de l'Italie, Guarini (1624-1683) et Jurava (1685-1735), dans le sud, Vanvitelli (1700-1773) et, parmi leurs émules européens, la dynastie espagnole des Churriguera.

Ce style s'oppose au précédent par d'assez importantes variantes morphologiques dont la plus évidente est le retour à la colonne, mais encore plus par un esprit tout différent : somptueux, théâtral, amoureux, quoiqu'il y risque des problèmes inédits et des solutions neuves. Nous aurons peut-être réussi à l'individualiser suffisamment même pour des profanes, quand nous aurons ajouté qu'en face de notre classicisme Louis-quatorzième il prône la démesure contre l'équilibre, les solutions particulières contre le recours à l'universalité (ou à l'universalisation), le mouvement contre le repos et la stabilité.

C'est précisément parce qu'il est né de lui et contre lui, que l'art français en a arrêté assez rapidement l'extension en France après les années 1660, mais le Baroque a régné et triomphé jusqu'aux derniers tiers du XVIII^e siècle à Rome, qui en était le centre et le foyer, en Italie et dans les pays sous l'autorité ou l'influence de la Maison de Habsbourg, sans en exclure ceux qui passèrent, au début du XVIII^e siècle, sous le sceptre des Bourbons d'Espagne, au moins pour les constructions, telles les églises et les bâtiments religieux, les maisons bourgeoises, les châteaux des domaines reculés, dont les auteurs s'inféodaient moins au nouveau pouvoir.

Il serait faux de limiter cette aire d'extension à la seule Europe; lié aux schémas artistiques romano-habsbourgeois, et donc aux mentalités catholiques, ultramontaine ou impérialiste, le baroque sera, comme elles, objet d'exportation; et, comme elles encore, objet d'adaptation, il s'assimilera le génie indien dans la Nouvelle-Espagne, où villes et églises se bâtissent suivant ses formules et dans sa mentalité, partout certes, mais avec plus de bonheur au Pérou, où Are-

quipa présente le type d'une ville baroque édifée d'un seul jet, sur un seul plan, en Colombie, en Équateur qui présentait à l'exposition de New-York, en 1939, une admirable salle de peintures de cette époque, dont plusieurs avaient figuré à celle de 1937 à Paris, en Argentine, où la cathédrale de Cordoba semble à certains une plus belle réussite que Sainte-Agnès de la place Navone à Rome. Le baroque élèvera aussi ses monuments dans les Indes portugaises, jusqu'à Macao, cette préfiguration d'Hong-Kong pour le statut et le rôle géographique, qui évoque, dit-on, plutôt les vieux quartiers de Rome que ceux de Lisbonne.

II

Mais, sans doute, les définitions abstraites, et les délimitations historiques ou géographiques, sembleront insuffisantes à certains de nos lecteurs pour fixer avec précision dans leur esprit (nous voudrions aussi dans leurs yeux) ce que nous entendons par le mot *baroque*. C'est pourquoi nous allons, par des rapprochements et des oppositions faciles à contrôler, souligner notre pensée et l'illustrer de monuments dont on peut assez facilement se procurer des images, surtout depuis la débauche de photographies de Rome qu'a provoquée l'Année Sainte.

Nous reprendrons, pour être clair, la double opposition : baroque et style de la Contre-Réforme, Baroque et classique.

Baroque et Contre-Réforme.

Le plan dit « jésuite », parce qu'il dérive plus ou moins du *Gesù* de Rome, bien plus que pour le rôle joué dans sa diffusion par la société — ce qui a été fort exagéré — fut conçu par Vignole, architecte par excellence de l'esprit tridentin : nef large, croisée de transept sous coupole, vaste chœur dégagé, chapelles latérales entre contreforts. Il fut habituellement adopté chez nous; nous y reconnaissons sans effort, mieux qu'une évolution du plan basilical, une adoption pure et simple d'un parti quasi unique dans le gothique du Midi.

Toutes différentes nous apparaissent les solutions d'un Bernin ou d'un Borromini lorsqu'ils sont libres de leur ins-

piration (car souvent ils ont eu à achever ou « habiller » des constructions conçues par d'autres à l'époque tridentine).

Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines (Borromini) est un dôme en ellipse; Saint-André-du-Quirinal (Bernin) aussi, mais ici l'abside, au lieu d'être perpendiculaire au grand axe, l'est au petit; la Salute de Venise (Longhena) est une coupole inscrite dans une croix; à la Consolata de Turin, Guarini a couvert les bras d'une pareille croix au Nord, à l'Est et au Sud, d'une coupole quasi indépendante de la principale, — et à Paris même, allons au numéro 17 de la rue des Carmes sur les pentes de la colline Sainte-Geneviève, pour y admirer le porche en demi-cercle d'une petite chapelle qui n'a même pas les honneurs du *Guide bleu*, et comparons-le aux façades de toutes les églises « jésuites » de la capitale — voici rendue sensible aux yeux comme nous le désirions tout à l'heure l'opposition entre les styles contre-réforme et baroque.

Baroque et Classique.

Pour étendre l'expérience au classicisme français, nous n'aurons même pas besoin d'un matériel aussi abondant : une seule comparaison, si elle était facile à faire, y suffirait : ceux qui n'ont pas pu visiter l'exposition du Rocaille aux Tuileries trouveraient au tome VII¹ de *L'Histoire de l'Art*, de Michel, la reproduction du projet de Meissonier pour la façade de Saint-Sulpice : la différence entre celui-ci et l'œuvre de Servandoni « saute aux yeux » les moins entraînés à cette observation, d'autant plus que le péristyle et les marches étaient un « motif » imposé par le cahier des charges. Au lieu de l'ordonnance quasi grecque du monument actuel, le célèbre orfèvre-architecte aurait composé un fronton en rocaille dont les courbes et contrecourbes se seraient inscrites dans une sorte d'arc polylobé idéal. Pourtant, pour recourir à des confrontations plus aisées, nous laisserons les monuments religieux, et c'est à des édifices civils que nous demanderons maintenant les éléments de nos exemples.

Entre les palais italiens aux façades nues ou élevées en bossages plus ou moins frustes, mais fleuries de porches exubérants, et les hôtels parisiens contemporains, où le jeu

1. II^e partie.

des ouvertures constitue de leur géométrie savamment distribuée une décoration souvent soulignée de la discrète compagnie des ferronneries et d'allure essentiellement architecturale, nous saisissons sur le vif plus qu'une divergence de moyens : une importante hétérogénéité des esprits; il n'est même pas besoin de sortir de nos frontières pour s'en rendre compte : le grand porche des Invalides est parfaitement italianisant, comme il diffère des plus monumentaux de ses analogues au quartier du Temple ou au Marais! Les dimensions du porche de l'hôtel Saint-Aignan permettent à merveille cette opposition ou, si nous aimons les voyages, une promenade dans les vieux quartiers de Nantes au long des quais nous donnera l'occasion de confronter les maisons d'armateurs, si proches des constructions génoises, avec les rues de Versailles, et nous n'aurons plus à *expliquer* ce que nous aurons *vu* à l'évidence.

Or, en France comme en Italie, ce que nous aurons vu, c'est le règne de l'exubérance, des oppositions de surfaces nues et d'éléments très chargés, des architectures lourdes et cependant pleines de mouvement, des jeux de matériaux riches et de peintures monochromes, des compositions grandiloquentes d'une pauvreté apprêtée ou d'une richesse sans mesure, et ce sera le baroque, tandis que le classique qui emploie les mêmes matériaux et cherche souvent les mêmes effets (car en fin de compte il est né du baroque et en réaction consciente contre lui), avec une morphologie semblable, utilise comme ses procédés naturels, le calme, l'ordre, l'équilibre affiché et évident; je dis « affiché », car le baroque, lui aussi, atteint à un équilibre réel, mais complexe et non apparent. C'est dire que ce baroque n'est jamais simple, et encore moins quand il cherche à s'en donner l'air, tout comme le classique semble d'abord simple, même quand, en réalité, il recourt à des partis très savants.

III

Ayant ainsi « décrit » le baroque, pour nous aider à prendre conscience de son *aspect extérieur*, nous sommes amenés à essayer de le *comprendre*, afin de pouvoir le juger avec justice et vérité.

Or, une première constatation s'impose à qui veut aborder cette étude : c'est que le complexe antibaroque n'est pas contemporain de l'époque incriminée. Si, aujourd'hui, le Français est facilement agacé devant ce qui n'est, pour une part, qu'une des manifestations d'une constante de l'esprit méditerranéen, et si nos compatriotes taxent facilement les productions italiennes (voire espagnoles, portugaises ou même méridionales) de mauvais goût, au XVII^e siècle comme à la Renaissance, ils y étaient, au contraire, extrêmement sensibles. Au XVIII^e et au début du XIX^e siècle encore, même convertis au classicisme ou au romantisme, le charme italien agissait sur lui, et c'était plutôt « au delà des monts » qu'on avait tendance à considérer le « Gaulois » comme un « barbare ». Ce n'est guère qu'après les désillusions de nos grands-pères vis-à-vis du jeune royaume francophobe né de Magenta et de Solférino que commence une opposition violente, vite devenue nécessaire et, pour ainsi dire, élémentaire, contre tout ce qui est le produit du sol ou de l'esprit de nos voisins, — au fond, l'opposition au baroque s'explique peut-être tout simplement par le fait que la Renaissance est entrée dans notre mentalité à la période où l'osmose s'est trouvée la plus facile, la plus nécessaire aussi, tandis que la maturité nous a empêchés, au moins dans les contrées au nord de la langue d'oc, d'assimiler ledit Baroque, resté toujours étranger quelque peu sur notre sol. Ne voit-on pas, en contre-épreuve, la position du Gothique être sensiblement la même dans la mentalité du public instruit au pays du Bernin, que celle de l'art berninesque dans celle du pays de Lebrun : un groupe d'admirateurs qui scandalisent, une tache plus large de sympathisants assez peu à l'aise, et une immense majorité de sceptiques et d'opposants ?

C'est précisément à la même époque que la stagnation académique reste passivement acceptée là-bas, tandis que se fait l'immense révolution de la peinture française contemporaine, suivie bientôt par tous les autres arts, ceux de la construction comme ceux de la plastique, renversant définitivement le sens des influences ; les tenants de l'archéologisme, comme les révolutionnaires en quête d'un futur plongeant ses racines dans un passé aussi primitif que possible, sont également mal préparés à comprendre, et moins en-

core à aimer, une époque et un goût de raffinement et de maturité, il faut bien le dire, extrêmes.

C'est ainsi que nous en sommes venus à ne plus comprendre le style classique de chez nous et, *a fortiori*, à honnir le style baroque italien, espagnol ou allemand avec ses prolongements français, et même à perdre le sens de leurs originalités respectives, au point de les confondre.

Il faut dire nettement que ce fut dommage, non seulement parce qu'on a pris l'habitude de mépriser sans réflexion des maîtres qui devraient prendre rang parmi les plus grands, mais encore parce qu'on se rendit inaptes à saisir des attitudes de psychologie religieuse des arts, qui eussent — quelque sort que l'on fît à la morphologie classique et baroque prises en elles-mêmes — contribué à maintenir la production religieuse à un étiage normal; et ainsi cette incompréhension constitue une preuve nouvelle (effet et cause à la fois) de la perversion plus générale du rôle de la religion dans la vie. Il ne s'agit pas de réhabiliter le Baroque en tant que forme d'Art, encore moins de le prendre comme source d'inspiration pour notre temps, qu'on nous comprenne bien ! mais d'en tirer des leçons toujours utiles après l'avoir situé dans son contexte périmé, ce qui est tout à fait différent.

En fait, il correspond à la fois à un état social et politique, à une éducation artistique et à une sensibilité religieuse très caractérisés, très localisés dans le temps et dans l'espace.

Pour le premier point, l'état social et politique, les dates et les lieux cités dans la première partie suffisent à les définir : c'est, avons-nous dit, la *deuxième* période de la Contre-Réforme, celle où l'apostolat, dans les nouvelles terres ouvertes aux puissances audacieuses, se confond encore avec les rêves de domination mondiale du Roi Catholique d'Espagne, tandis que les ordres anciens ou nouveaux, dominicains, franciscains et jésuites surtout, rivalisent d'ardeur et d'influence en Amérique et en Asie — et l'abandon ou l'abâtardissement des formes baroques commenceront chez ces peuples lorsque l'élan missionnaire aura perdu de son allant, puis lorsque la funeste histoire des rites chinois aura paralysé l'effort apostolique; tandis que la grande émigration et le prosélytisme sembleront passer aux protestants.

C'est encore l'époque où le catholicisme politique fait reculer dans toute l'Europe le protestantisme militarisé, et ce ne nous semble pas un hasard, mais une cause, si le déclin du Baroque commence en France très tôt, lorsque les traités de Westphalie consacèrent la « désolidarisation » de la religion et de la politique du Roi Très-Chrétien. Le nonce Chigi ne s'y était pas trompé : le cardinal Mazarin rendait provisoire le succès temporel de la Contre-Réforme; parallèlement, le style romain ne survécut que là où les princes, de la Baltique à Gibraltar, restèrent attachés à l'œuvre tridentine, et, sauf dans la mesure où l'impulsion des palais n'atteint qu'à retardement les collectivités fortes et le peuple, tant qu'ils y restèrent attachés. L'époque des despotes éclairés, fussent-ils catholiques, et des ministres anticléricaux, de Joseph II et de Pombal, marque l'arrêt, puis le reflux du goût baroque, peu à peu réduit au folklore populaire, et dont les plus âgés d'entre nous furent en France les derniers spectateurs avec les manèges étincelants de glaces à la Vénitienne, mais qui continue à être vivant pour nos voisins plus méridionaux dans de multiples formes laïques et religieuses de monuments, de décorations, de cérémonies et de mœurs.

C'est enfin l'époque où les derniers restes du républicanisme des villes et des féodaux moyenâgeux essayaient les ultimes soubresauts contre l'absolutisme des princes issus des tyrans de la Renaissance ou descendant des vieilles dynasties traditionnelles, constituant une de ces périodes historiques instables et ambivalentes, en attendant le triomphe des bourgeoisies centralisatrices et des monarchies à la Louis XIV aussi passionnantes à étudier qu'inconfortables à vivre. L'instauration du système français marquera, lui aussi, partout et chaque fois, le reflux du Baroque à un rythme d'autant plus lent qu'il était plus solidement entré dans les mentalités et dans les usages.

Par ailleurs, l'éducation artistique que comportait un temps soumis à un tel état de choses était encore celle de la Renaissance et de l'humanisme. Cependant, la leçon de l'Antiquité avait perdu beaucoup de son caractère contraignant. Les Mantegna étaient loin, qui brimaient leur génie par leurs admirations romaines, d'autres génies étaient nés sur le même sol, qui avaient conscience — et à juste titre,

certes — de transcender l'art impérial tel que pouvaient l'attendre les gens de leur siècle, ignorant, à quelques très rares pièces près, le miracle grec, dont tout de même les antiquités des forums ou des villas n'étaient que de bien pâles reflets ou de bien mécaniques copies; et même, ne pouvait-on pas lutter avec les vieux architectes sur leur propre terrain, les édifices utilitaires ou les prouesses de couverture? Della Porta n'avait-il pas, achevant l'œuvre de Michel-Ange, tenu la promesse de Bramante : jeter la coupole du Panthéon sur les voûtes de la basilique de Maxence en plein ciel de Saint-Pierre, sinon réussi mieux encore que son modèle? Les équestres antiques atteignaient-ils à la perfection d'un Gattamalata ou d'un Calceoni, et surtout l'idéal de grandeur du siècle d'Auguste n'avait-il pas dans un Léonard de Vinci ou un Buonarrotti plus que des successeurs, sa vraie réalisation? Quant à la peinture, plus évidemment encore, ni les Florentins ni les Vénitiens n'avaient à craindre d'une comparaison avec les rares témoignages de la peinture antique qui, de nos jours encore, ne nous a livré aucun véritable chef-d'œuvre de portée universelle. Sûreté de la technique, ampleur de la réussite, conscience d'une influence sans rivale, telle se présentait la mentalité artistique romaine; de là à conclure que tout avait été dit et qu'il ne restait qu'à recueillir le meilleur de ces leçons pour maintenir l'art italien à l'apogée, il n'y avait qu'un pas, celui que franchissent les Carrache, responsables probables de la médiocrité de toute la peinture baroque, même chez ses principaux représentants au moins bolonais, car Tiepolo et ses rivaux contemporains sauveront une dernière fois le génie vénitien (mais sont-ils pas autre chose que de purs baroques?); d'autres, au contraire, penseront que les maîtres peuvent toujours être dépassés, et ce sera la leçon des Bernin et des Borromini.

Nous sommes maintenant à même de comprendre la mentalité, la sensibilité religieuse baroque, puisque nous en connaissons les concomitants sociologiques et historiques.

Il s'agissait d'exalter la doctrine catholique, qui, après avoir paru sombrer de toute part dans la tempête, déferlait, irrésistiblement semblait-il, aussi bien sur le Centre européen protestantisé que sur les pays païens des deux horizons, victorieux de toutes les épreuves; puis, comme la lutte n'est

jamais achevée contre les puissances du mal, il fallait aussi rendre populaire cette catéchèse qui faisait ses preuves sur tous les fronts de la bataille de la Vérité, non seulement par la parole, mais aussi par l'image, qui parle aux simples et aux illettrés; il fallait encore répondre aux nouvelles formes de vie religieuse, au renouveau liturgique, au culte des saints « modernes et dynamiques », en aménageant les oratoires de façon pratique et correspondant au goût du jour; il s'agissait enfin de fournir aux nouveaux ordres religieux le prestige de l'art qui avait, jadis, ennobli les anciens, et les lieux aptes à leur procurer l'audience du peuple comme des grands.

Par chance (si l'on ose dire!) les dures guerres d'Italie au XVI^e siècle, la « reconstruction » après les guerres dites de Religion en de nombreux pays, le goût renouvelé de l'urbanisme, l'accroissement de la population des villes, multipliaient les exigences de bâtiments religieux neufs, dans le temps où les mêmes facteurs conjugués avec la modification des mœurs privées bourgeoises et seigneuriales rendaient nécessaires des aménagements ou des reprises aux demeures épargnées par le malheur des jours. La commande était là, généreuse, parfois pressée, toujours et partout abondante. Constructeurs et décorateurs surent faire face, bâtir vite, bâtir original, adapter les styles devenus traditionnels depuis deux cents ans, inventer de nouveaux thèmes iconographiques et de nouveaux symbolismes, innover dans les conceptions et dans les réalisations, adopter le langage plastique qui ferait écho à la mentalité et aux préoccupations de leurs contemporains, et combler, au palais pour les grands, à l'église pour les humbles qui y passaient non seulement en prière, mais aussi en distraction (et parfois, abusivement, comme dans une promenade publique) bien plus de leur journée qu'actuellement, tous les désirs de luxe permis par la paix et la prospérité revenus, avant la confiscation de la vie artistique par le seul souverain et son entourage; spécialement en ce qui concerne l'art religieux, principale production de l'époque, ils réussirent avec un bonheur singulier à adapter parfaitement l'édifice à l'esprit, qualités et défauts, vices même, si l'on veut, du peuple catholique romain — et qu'il soit bien entendu que nous prenons ce terme dans son extension la plus large, le peuple qui cherche

à Rome les normes de sa vie religieuse, dogmatique et morale.

Nous retrouvons ici de ce point de vue, qui, il est vrai, domine tous les autres, l'explication de la géographie du baroque, auquel l'aire protestante échappe quasi totalement, tandis que l'aire gallicane cherche plutôt à l'adapter pour le concurrencer, la première étant en rupture avec Rome, la seconde seulement en état d'éloignement et de suspicion.

On pourrait, fidèles à notre méthode de fixer les idées par des images, illustrer cela par l'histoire des deux églises construites à Dresde au XVIII^e siècle : celle de la ville protestante est encore très dépendante du style gothico-renaissance germanique, celle de la Cour est toute baroque, car, pour régner en Pologne, l'électeur de Saxe est redevenu catholique.

*
**

Nous pouvons maintenant reconnaître sans parti pris les principales *notes* du baroque :

1^o C'est un art *renaissant*, « le fruit et la perfection de la Renaissance arrivée à la maturité », sans son complexe d'infériorité vis-à-vis de l'Antique, disent volontiers aujourd'hui les esthéticiens suisses, maîtres incontestés de l'étude du baroque.

2^o C'est un art *romain*, répandu chez les peuples fidèles à Rome, grâce à leur inféodation à la maison d'Autriche bicéphale de Vienne et de Madrid, grâce aussi, au delà des mers, à l'action des ordres religieux dont le centre est désormais à Rome.

3^o C'est un art *militant*; il n'est pas neutre, il veut instruire et édifier; ses sujets sont, ou bien les dogmes attaqués par le protestantisme, ou bien la grande originalité de l'époque : le renouveau mystique (d'où la part qu'y tient l'extase et ses traductions corporelles, point de départ indéniable des fadaises chères aux magasins du quartier Saint-Sulpice), ou bien enfin les hauts faits des saints, et spécialement des saints contemporains.

4^o Aussi est-ce un art *populaire*. Par son but, car il d'adresse d'abord à la masse; par ses moyens, choisis pour être plus expressifs, plus frappants, plus suggestifs, d'où le schématisme et l'outrance des attitudes, l'appel à l'imagi-

nation, le naturalisme des scènes représentées et le manque de sévérité dans la critique du goût, car il faut « faire riche », « faire grand », mais également sa puissance d'assimilation (car on est d'autant mieux compris qu'on parle le langage local), le naturisme, l'exotisme avec lequel on tourne les imaginations et les cœurs vers l'apostolat, et on fait, en pays de mission, des avances aux mentalités indigènes.

5° C'est donc un art *festival*, il exprime les victoires de la vérité et ses triomphes, la chaleur de la Jérusalem de l'Apocalypse dont les murs sont de pierres précieuses et la richesse des collectivités qui élèvent les églises ou les chapelles, et encore, le relâchement de l'effort imposé à la Ville Sainte par les Paul IV et les saint Pie V, maintenant qu'elle peut retrouver ses frairies, ses carnavals et ses spectacles, sous l'œil bonasse d'une police complice (sans toujours se rendre compte qu'elle mêle licence et piété) à l'occasion d'une réjouissance dont le prétexte est à peu près inmanquablement une fête liturgique, en sorte que la première est la suite sur le parvis des cérémonies de la seconde à l'intérieur de l'oratoire.

6° Il est ainsi faux de faire du baroque l'intrusion de l'esprit laïque dans le religieux; bien plutôt il est de ce point de vue la continuation du Moyen-Age le plus authentique, et continue son osmose entre religieux et vie profane, en sorte que nous sommes en présence d'un art religieux éminemment *incarné*, au point d'en être souvent corrompu. Erreur, certes, erreur condamnable dans chaque cas où la décence, peut-être même l'orthodoxie, en sont victimes; mais, dans de justes limites, vérité féconde.

IV

La défaveur du Baroque pourrait bien être solidaire chez nous de cette séparation de la Foi et de l'Art prononcée par notre classicisme, le jour où il a éliminé le théâtre religieux et séparé art chrétien et art mondain, non plus comme distincts d'abord par leurs *sujets*, mais aussi par leurs *procédés*, ce qu'on pourrait reprocher déjà à Poussin et à sa théorie des « modes ». La voie était ouverte à l'archéologisme, qui cherche dans des styles, aujourd'hui morts, les

formes qui lui semblent (pour cela) désincarnées — comme le roman ou le gothique.

Tout au contraire, c'est le Baroque qui correspond au mouvement général qui fait tourner l'art, même civil, même économique, autour des réussites de l'art religieux : les palais baroques et les théâtres « à l'italienne » ont emprunté leur plastique aux églises, comme les voûtes des châteaux du Valois ou les halles des communes flamandes sont dérivées de la plastique des cathédrales. Le fait qu'il y eut un moment d'hésitation à la Renaissance viendrait à l'appui de la thèse suisse sur le Baroque « fleur » de ce style, puisqu'il le fait rentrer dans la loi commune de l'évolution artistique; il se situe dans la perspective des « miracles » du Moyen-Age, des fêtes « votives » des pays chrétiens, des offices ou bénédictions liturgiques pour les actes les plus laïques, les plus prosaïques même de la vie, que l'on trouve au Missel et au Rituel, dans la perspective de cette « chrétienté » au sens moral du mot pour la restauration de quoi le P. Doncoeur lança jadis une campagne, suivie, hélas! de bien peu d'effets : est-il possible que tant de catholiques et de prêtres restent insensibles à tout cela pour le seul fait que les manifestations sont moulées dans des schèmes, des formes artistiques, italiens, espagnols, autrichiens ou rhénans ?

V

Nous avons ainsi déjà bien plus qu'amorcé notre conclusion, qui est aussi le but dernier de cet article, la signification du baroque; nous venons de la dire par rapport à son époque, il nous reste à en dégager la portée universelle.

Il nous dit qu'un art religieux, pour être *vivant et parlant*, n'a pas seulement à répondre à certaines conceptions théologiques ou esthétiques chères aux « clercs ». Il doit avec la même nécessité s'inscrire à la fois dans les mouvements artistiques contemporains, seuls capables de lui fournir d'authentiques créateurs, et dans la mentalité de la société ambiante, si l'on veut que l'église reste la « maison du peuple ». C'est une erreur de psychologie, autant que d'esthétique, de vouloir faire du lieu de la prière officielle simplement quelque chose de « liturgique », conçu en dehors de ce qui se fait aujourd'hui, en fonction de symbolismes et

d'identifications qui ne sont pas fondés sur la doctrine, ou sur la tradition monumentale, ou sur les réflexes du milieu ambiant, mais sur des raffinements intellectuels, accessibles à une prétendue élite, qui n'est, en réalité, qu'une chapelle, même si elle peut s'abriter sous le couvert d'un grand nom littéraire.

Et voici le nœud du problème posé par cette méditation sur le baroque; le classicisme, l'académisme, l'archéologisme, émanations successives d'une seule réalité morale, l'aristocratie, ont peu à peu fait descendre la littérature dans ce qui aurait dû rester une question de matériaux, de proportions, de poussées et d'équilibre, substituant chez l'architecte, le peintre ou le sculpteur, à la place du réflexe spontané, et si j'ose dire professionnel, un autre réflexe acquis et étranger, celui du littéraire — et pratiquement, du littéraire romantique. L'art religieux a été relégué du domaine du grand public à celui d'un cercle étroit et « choisi » d'intellectuels bien éduqués, car le classicisme est un art de cour, monarchique, et ses dérivés, fussent-ils sur d'autres plans éminemment opposés au monarchisme, lui restent fidèles sur l'essentiel, c'est-à-dire sur les conditions individuelles et sociales de la création, qu'elle soit intellectuelle ou artistique : il faut « se séparer de la foule pour penser », suivant la formule de Lamartine, même s'il ajoute et « s'y confondre pour agir » : ce serait parfait s'il s'agissait de la séparation d'une méditation en contact avec la pensée collective — ce n'est certes pas le cas pour Jocelyn, son « milieu » de pensée est extrêmement différent de la « foule » où il prétend agir. L'aventure du néo-gothique et du néo-roman ne peut-elle pas, par son attitude fondamentale et par ses résultats pratiques, être rapprochée de celle de notre poète politicien ? Également voulue pour la masse, elle arrive à isoler un groupe essentiellement aristocrate, la bourgeoisie « secondaire » du vrai peuple, car comment l'ouvrier habitué à son H.B.M. ou à son usine rationalisée pourrait-il se reconnaître dans des « temples » semblables au décor des films de Marcel Carné, ou comment le paysan travaillé par l'appel de la ville peut-il sympathiser avec une église neuve qui semble lui rappeler inopportunément que l'Église est contemporaine du modèle choisi; quel est le maire qui en ferait autant de nos jours pour son hôtel de ville ? un maire bourgeois.

Tout autre est l'état d'esprit des grands baroques. Guarini essaye tous les procédés nouveaux de son temps pour la taille des pierres et la construction, et, à bout de ressources, il en invente. On peut se demander si le baroque n'est pas le dernier effort de l'art religieux pour rester en communion avec, non pas *son* public spécialisé, mais *le* public tel que la société le lui fournit à lui comme à toutes les autres manifestations humaines, *le même*; et aussi pour rester à la tête du progrès technique, en même temps que de la plastique. Nous l'avons déjà dit, mais il nous semble nécessaire de le répéter : cette harmonie qui allait de soi aux époques romanes et gothiques avait été rompue à la Renaissance au profit de l'art profane; il y a là, vers le milieu du XVI^e siècle, comme une préfiguration de notre désordre actuel; la première contre-réforme avait certes beaucoup bâti, mais en réaction contre les jours qui l'avaient immédiatement précédée, et n'oublions pas qu'il s'agit de l'Italie, qu'en ce temps-là la France suivait de plus ou moins loin, et qu'il ne faut pas appliquer ces réflexions au pays de François I^{er} et d'Henri II, alors, quel que soit le brillant de la civilisation des derniers Valois, plus récepteur que créateur. Nous voyons ainsi, par une dialectique bien explicable, se produire la faille, que nous avons agrandie en abîme, entre les deux activités artistiques, devenues deux entités irréductibles, le laïque et le sacré; le Baroque a sur le Roman et le Gothique antérieurs à la crise l'avantage de nous montrer que, même à l'époque moderne, ce n'était pas un phénomène inévitable, que l'art religieux eût pu rester *contemporain* de l'art profane, si le classicisme français n'était venu détruire ce que Rome avait relevé.

Mais une telle catastrophe n'eût pas été possible s'il n'y avait eu dans ce Baroque les germes de sa propre mort, et c'est peut-être ce qu'il y a de plus intéressant dans notre étude. Or, à le fréquenter intimement avec amour et plaisir, on se rend compte que, si c'est un art religieux incarné, c'est aussi un art religieux qui a perdu le sens du sacré; trop sûrs d'eux, ses architectes ont eu le mépris du passé, du passé chrétien de Rome lui-même, à tel point que, lorsqu'ils ont voulu le conserver, parce qu'il faisait partie de la tradition historique et liturgique, ne le comprenant plus, ils l'ont déformé et, si l'on peut dire, saccagé; on songe ici au

remaniement de la nef du Latran par Borromini, au désastreux plafond de Saint-Clément, au travestissement de Sainte-Sabine, dont il n'y a certes pas lieu de regretter la disparition devant la magnifique réussite qu'est l'actuelle restauration. D'autre part, incapable de plonger ses racines dans le sol religieux traditionnel sans y apporter trouble et destruction, le Baroque l'est aussi de faire la part du mauvais — voire du pire — aussi bien dans les goûts que dans les idées de son époque; il a tout canonisé, même les équivoques que toute mentalité religieuse non purifiée entretient inévitablement entre sacré et profane; sur le plan de la morale, il a assumé l'orgueil et l'amour effréné du luxe et du plaisir qui suit — nous l'avons vu de nos yeux — les périodes dramatiques; il n'a pas su échapper à la sensualité, voire au sadisme, dans l'exaltation des martyrs, si nécessaire, mais si facilement dangereuse (oh! les peintures de Pomarancio à Saint-Étienne-le-Rond, dont on souhaiterait la disparition, pour le plus grand bien de la sainteté du lieu, au cours de la réfection commencée); sur le plan de la piété, il a multiplié les fadaises et les fadeurs qui ont énervé le sens chrétien, et c'est lui qui nous a valu les yeux au ciel, les jeunes hermaphrodites qui sont supposés symboliser les âmes pures, la liaison entre les attitudes conventionnelles et l'expression normale des sentiments religieux que de pieuses dames font encore prendre aux jeunes communians, et toute la littérature mi-précieuse, mi-burlesque qui encombre toujours certains livres dits de dévotion.

Pourtant, ce ne sont là que péchés véniels; on pardonne bien au Roman ses débauches sculpturales, et bien peu se rappellent les violences de saint Bernard contre ces images obscènes qu'il n'a cru pouvoir supprimer qu'en interdisant l'imagerie dans ses églises; pourquoi être si sévère pour le Baroque? Le cas de saint Bernard est très instructif: quelles que soient les aberrations des « imagiers » romans, l'esprit roman en lui-même avait atteint ce degré d'équilibre où il est impossible pour une époque donnée de s'abstraire de ses formules propres, sans pour autant qu'elles aient perdu une valeur universelle, parce que leur contenu humain et leur signification sacrée restent sensibles à ce « général » qui constitue le fond commun de l'âme humaine chrétienne; en l'épurant des fautes du temps, les monuments cisterciens réalisaient par

lui une des expressions les plus parfaites de l'Absolu : elles sont marquées du sceau du vrai classicisme. Or, nous l'avons dit et répété, le Baroque a cherché consciemment, constamment, avec frénésie, l'individuel et le particulier, dans le parti technique, dans l'accord avec la mentalité locale, au risque du bizarre et de l'irrationnel au premier point de vue, et à celui de la capitulation morale au deuxième; aussi, sauf de rares fois où le génie des « grands » a trouvé l'universel, par-dessus le marché, comme Bernin à la place Saint-Pierre (et peut-être ces réussites sont-elles les plus sublimes qui soient, parce qu'elles équilibrent de façon unique les deux tendances, générale et individuelle, de tout effort humain) les monuments baroques restent « engoncés » dans un contexte de temps et de lieu qui suppose un effort d'abstraction et de science pour y communier vraiment; parce qu'ils ont trop bien réussi à « s'incarner » *hic et nunc*, ils ont de la peine à survivre lorsque le *nunc* est passé. Les baroques pouvaient atteindre à des réussites, il y fallait un génie hors de pair; ils pouvaient créer des œuvres à portée universelle, le style en tant que tel leur y était une gêne pour les plus grands, et un obstacle insurmontable pour la plupart; pour nous, l'ensemble de la production baroque ne peut être, — à condition de s'être mis en mesure de l'aimer, ce qui suppose une sorte de rééducation, — qu'objet de sympathie et de plaisir, habituellement pas de communion; et c'est là que se trouve la limitation congénitale du baroquisme et sa signification, en ce sens-là, tragique.

C'est une leçon à méditer : tout art, pour être autre chose qu'un jeu passager, doit « s'incarner » dans la mentalité de son temps, pour à travers elle atteindre à *l'humain*; quoi qu'en aient pensé certains, le processus est nécessaire et irréversible, on ne peut tendre à l'un des stades en dehors de l'ordre dialectique, on ne peut justifier le premier si l'on ne débouche pas sur le second. Que les plus grands baroques y aient réussi, alors qu'ils s'étaient condamnés à adopter des préjugés qui leur bouchaient l'universel, serait déjà une raison de les admirer, même si l'étude de leurs succès et de leurs erreurs n'était pas une fructueuse leçon pour nous.

PAUL ROQUES.