

L'invention du baroque

PAR CHRISTIAN LOUBET, PROFESSEUR EN HISTOIRE DES MENTALITÉS ET DES ARTS



Dans l'église du Gesù -V. Deschler-Bouladoux

Architecture et décor

Moderniser la dévotion

En réaction aux réformes protestantes qui se développent à partir de 1517, la papauté finit par réunir à Trente un concile général. Au cours de nombreuses sessions (1545-1563), il établit les canons d'une réforme catholique (ou Contre-Réforme). *Le Décret sur l'innovation et les reliques des saints et sur les images saintes* devait avoir une importance capitale dans le domaine artistique. Très liés au pontificat, de nouveaux ordres religieux comme la Compagnie de Jésus, fondée en 1540 par Ignace de Loyola, et l'Oratoire, fondé en 1565 par Philippe Neri, vont exercer dans la vie sociale et culturelle une très grande influence qui se diffusera dans toute la chrétienté, de l'Espagne à l'Autriche, relayés par les prélats (comme saint Charles Borromée, neveu de Pie IV Médicis et archevêque de Milan, vers 1570). Elle s'exerce par la prédication, l'assistance, l'enseignement mais aussi la commande précise d'œuvres artistiques.

Dans les États de l'Église, après 1560, les papes, et en particuliers Pie IV, Pie V (1566-1572) et Sixte Quint (1585-1590), manifestent le souci d'une reprise en main à partir d'un retour aux sources et d'une meilleure définition des dogmes. En même temps, sous l'hégémonie de l'Espagne et des Habsbourg, une certaine réaction culturelle se développe en Europe. L'aristocratie reprend l'avantage contre la bourgeoisie moderne qui avait

suscité la renaissance humaniste. L'autorité (Index, Inquisition) exerce censure et contrôle sur les idées (Giordano Bruno, Copernic, Galilée) comme sur les formes d'expression.

La pédagogie jésuite récupère néanmoins beaucoup des conceptions de la Renaissance. Mais il s'agit d'orienter les "humanités" dans un sens chrétien et de faire de l'art un véhicule de propagande pour prolonger la pédagogie moralisante. On a d'ailleurs longtemps considéré le baroque initial comme un "art jésuite". C'est d'abord l'effet sensible qui est visé : la majesté et le décorum doivent accroître l'intensité de l'émotion pour exalter le fidèle à travers ses sens, le transporter par l'art vecteur d'extase dans l'ordre du sublime. Une présentation théâtrale des thèmes religieux implique directement les fidèles. À l'opposé les sociétés qui ont opté pour la Réforme (comme la Hollande calviniste) récusent toute sensiblerie, se défient des imageries mystificatrices et limitent tout effet spectaculaire dans leur rituel.

Barroco, en portugais, qualifie la forme irrégulière d'une perle ou d'une pierre. Le terme "baroque" dans son sens actuel a été inventé à la fin du XVII^e siècle par la critique d'art. Les artistes se voulaient classiques, tout en procédant à des synthèses audacieuses. Ils combinent des formes du gothique tardif avec des frontons ou des coupoles (sur le modèle du Panthéon romain d'Hadrien). L'association d'une façade Renaissance et d'une coupole sur nef en croix latine à l'église du Gesù de Rome, commandée par Loyola (†1556) aux architectes Jacopo Barozzi da Vignola et Giacomo della Porta, terminée vers 1585, constitua un nouveau modèle. Sous la nef, la fresque centrale en



La basilique Santa Maria Della Salute
à Venise - AV

trompe-l'œil de Baciccio, *Le Triomphe du nom de Jésus*, allait devenir un prototype. On recherchait la monumentalité d'un temple orienté vers le Paradis, comme sublime décor pour un spectacle sensible. À l'église Saint-Ignace, consacrée dès 1626 après la canonisation de Loyola, on amplifia les nouvelles formes. Chef-d'œuvre illusionniste basé sur des anamorphoses, la grande fresque du Père Andrea Pozzo y représentera l'apothéose des jésuites sur les quatre continents (1685-1694). Pozzo diffuse le modèle à Vienne où il meurt en 1709.

Organiser le spectacle

À Rome la papauté instrumentalisa un baroque monumental "triumphaliste" comme le feront ensuite les monarchies absolues, pour leur prestige et la manifestation de leur pouvoir.

La façade de la basilique Saint-Pierre fut terminée par Maderno en 1614. Sur la croix latine de la nef, la vaste Coupole (136 x 41,5 m) dessinée par Michel-Ange, fut modifiée par Giacomo della Porta en 1590. Autour de l'édifice, le Bernin déploya entre 1656 et 1675 une colonnade ovale de 284 colonnes sur 4 rangs et 96 statues en un cortège triomphal vers le Tibre et le pont Saint-Ange. Par ailleurs les églises, les sculptures et les fontaines du Bernin rythmèrent un urbanisme moderne (ainsi la piazza Navona avec les fontaines du Maure, de Neptune et des Quatre-Fleuves)

Dans la structure des églises, à la rigueur du plan carré – en croix grecque – de la Renaissance, on préfère le plan ovale ou elliptique beaucoup plus souple. En façade, pour relier deux étages de largeurs différentes, on utilise des contreforts en forme de grosses volutes enroulées sur elles-mêmes (comme la basilique Santa Maria della Salute à Venise). On accole des volumes et des hauteurs différentes qui créent un mouvement d'ensemble du bâtiment. Ces façades sont animées par une profusion décorative souvent sculptée. Les ouvertures, encadrées par des draperies de pierres, ont des formes qui juxtaposent carrés ou rectangles avec le cercle ou l'ovale (en œil de bœuf). Les frontons triangulaires sont parfois brisés avec le centre décalé vers le haut ; ils conjuguent triangle et arc de cercle. Tout ce qui rompt la régularité est mis en œuvre. Francesco Borromini module des volumes rentrants et saillants dans l'église San Carlo alle Quattro Fontane et Sant'Ivo della Sapienza.

À l'intérieur des édifices, on joue sur les contrastes qui animent l'espace. Certaines parties fortement éclairées voisinent avec des parties dans la pénombre, ce qui accentue la théâtralité. La colonne torse alexandrine, animée d'un mouvement en spirale ascendante, est reprise par le Bernin pour le baldaquin de Saint-Pierre de Rome en 1625 et va s'imposer partout.

Le baroque aime aussi la confusion des genres. Murs et plafonds se surchargent de décorations souvent sculptées qui arrivent à masquer l'architecture. La peinture illusionniste démultiplie les figures et semble repousser les limites de l'espace. Le trompe-l'œil systématique crée une impression de profondeur infinie. Dans l'image, l'ovale remplace le cercle au centre d'une composition tourbillonnante que les couleurs violentes intensifient.

L'abondance de la décoration doit impressionner le spectateur, l'éblouir, l'étonner à chaque regard et enrichir son imagination, c'est-à-dire le séduire. En musique, l'harmonie et le contrepoint remplacent la polyphonie, et les couleurs orchestrales s'imposent avec vigueur.

Arts plastiques

De l'Académie de Bologne au palais Farnèse – les Carrache

À Bologne, foyer universitaire de la papauté, Augustin Carrache (1557-1602) et son frère Annibal



La place Saint-Pierre conçue par Le Bernin -
E. Timmerman

(1560-1609), fondèrent en 1585 l'*Accademia degli Incamminati* ("académie des acheminés", 1585), avec leur cousin Ludovic (1555-1619). Guido Reni, Francesco Albani, le Dominiquin, le Guerchin y furent formés. L'importance considérable des Carrache tient à la fois au mode de leur enseignement moderne qui s'imposa en Europe au XVII^e siècle et à l'orientation qu'ils donnèrent, pour deux siècles au moins, à la peinture décorative.

Ils allèrent copier sur place Michel-Ange, les Vénitiens et les maîtres maniéristes des cités voisines, le Corrège, ou Giulio Romano. Ils en firent une synthèse. Dès 1585, leur académie fut un lieu de discussion sur la théorie des arts et de formation pratique. Ils y offraient un vrai programme d'étude de perspective, d'architecture et d'anatomie. Dans ce domaine ils combinaient la reprise des statues antiques, les moulages sur cadavres et l'observation de modèles vivants. Les élèves étaient astreints à des exercices scrupuleusement corrigés et à des concours. L'académie des Carrache devint le lieu de diffusion d'une doctrine éclectique, reprenant chez tous les grands maîtres de la Renaissance ce qu'il y avait de meilleur. À l'époque du maniérisme, la déformation expressive

et l'interprétation sophistiquée du thème étaient considérées comme des qualités primordiales. Désormais chez les Carrache, l'observation rigoureuse de la nature et la soumission au modèle prirent l'allure d'un retour aux sources. Leur rival, le Caravage, surenchérit par son populisme et ses éclairages. L'influence conjuguée des uns et de l'autre déterminèrent les courants modernes.

Pendant les dix années qui suivirent la création de l'académie, l'activité des Carrache fut consacrée aux thèmes religieux. Dans ces peintures, les figures très colorées s'inscrivent dans des compositions dynamiques et structurées. On y remarque de notables différences de style : plus de rigueur chez Annibal, plus de spiritualité et de pathétique chez Ludovic. En 1595, Annibal, rejoint pour peu de temps par Augustin, reçut la charge de décorer la grande galerie du palais Farnèse à Rome (18 x 6 m). Les peintures de la voûte et du haut des murs devaient célébrer les amours des dieux, avec, au centre du plafond, le *Cortège de Bacchus et d'Ariane*. Les panneaux des extrémités furent peints par le Dominiquin, élève bolonais des Carrache. Dans ces compositions dynamiques, l'Antiquité est représentée avec un sens réaliste de la nature. Une lumière dorée vient exalter la musculature des corps qui s'agitent en des mouvements harmonieux. La mythologie n'est pas une référence païenne à prendre à la lettre (risque dénoncé par la Réforme) mais la source d'un ordre symbolique et moral (la "fable" humaniste défendue par les jésuites). Cet aspect didactique, autant que la science décorative, l'ampleur de la scénographie et la clarté solaire des tons fournira le modèle d'un grand style, plus tard dit "baroque", diffusé par Rubens.

Les peintures de la chapelle Aldobrandini, située dans la galerie Doria Pamphili à Rome, montrent aussi Annibal Carrache (†1609) comme le promoteur du paysage idéal – avant Poussin ou le Lorrain. La filiation des Carrache englobe non seulement des disciples immédiats locaux mais aussi une bonne partie de la peinture européenne des XVII^e et XVIII^e siècles.

L'extase sensuelle – le Caravage / le Bernin

À Rome, vers 1600, la papauté met en scène son triomphe et compense la perte de son influence politique par la magnificence de sa gloire affichée. Le temps des conflits religieux s'achève et l'avènement de la science ne met pas encore la foi en péril. La caste dirigeante des grands cardinaux, qui vivent comme des princes, intègre largement l'esprit de la Renaissance après une longue phase de remise en cause.

Le Caravage et le Bernin vivent dans la même société à une génération d'intervalle : le premier meurt en 1610, quand l'autre, dont la famille vit à Rome depuis 1605, n'a que 12 ans. Tous les deux sont originaires du Nord (Lombardie ou Florence) et ont un rapport avec Naples (l'un s'y réfugie en 1606, l'autre y est né d'une mère napolitaine en 1598). À leur début, ils sont soutenus par le



Fresque du père Andrea Pozzo à l'église Saint-Ignace à Rome - H. Moncomble

futur Urbain VIII. Mais leurs vies semblent ensuite diamétralement opposées.

Le Caravage, né pauvre, réussit à séduire de puissants protecteurs (Barberini, del Monte, Colonna) par des œuvres audacieuses et contestées. Délinquant, il sera condamné pour meurtre, contraint à l'exil à Naples puis à Malte et en Sicile. Il meurt de fièvre à son retour à 37 ans, sans savoir qu'il est amnistié, après avoir été battu, volé et ruiné.

Le Bernin, né riche et devenu chevalier très jeune, fut formé dans l'atelier paternel. L'amitié indéfectible de Maffeo Barberini devenu Urbain VIII lui permet de diriger pendant 50 ans la fabrique de Saint-Pierre. Sept papes le commanditent. Il organisera la scénographie de la ville. Vers 1647-1652, il réalise le joyau de la

chapelle privée des Cornaro. Il meurt à 81 ans, milliardaire.

L'un est marginal, solitaire, agressif, homosexuel et criminel ; l'autre est pieux, bien en cour, amant comblé, bon mari, père de onze enfants et productif en tout. L'un et l'autre deviendront des références comme jadis Léonard et Michel-Ange – comme leurs brillants rivaux Carrache et Borromini. Ils expriment l'argument essentiel du baroque : le surgissement de la grâce divine dans un paroxysme spectaculaire. Ils concrétisent la réalité sensuelle de l'investissement divin. Mais le premier démontre une conscience douloureuse d'être au monde et le second la certitude lumineuse du salut. Le peintre invente le spot et le sculpteur cisèle l'*instantané*, manifestant la lumière et le souffle de l'esprit. Tous deux mettent en scène l'instant fatal : l'intervention de l'ange.

Le Caravage bâtit un système qui, selon Poussin, "détruit la peinture" traditionnelle. Il projette au miroir une image inquiète de soi devant le mystère du monde. Il surmonte son masochisme et délivre sa conscience malheureuse dans un processus de sublimation. Ses personnages illuminés sont des victimes ou des martyrs dans le dénuement. Leurs figures modestes, populaires sont transcendées par un intense rayon lumineux au fond de la nuit obscure qu'évoquent alors les mystiques. Anticipant l'angoisse des jansénistes, le peintre montre la toute-puissance de la grâce et l'impuissance de l'homme dans la vanité des choses. C'est l'envers "nocturne" du baroque (dévalué plus tard en style naturaliste et luministe par les caravagesques).

Le Bernin organise le triomphe et la gloire d'une Église qui manifeste la grandeur de Dieu et la splendeur du paradis pour les élus (cf. *Les Exercices Spirituels des Jésuites*). Au cœur d'une scénographie illusionniste qui doit séduire et fasciner, il révèle la transcendance. L'exaspération des sens est le prélude d'une extase sublime.

La célébration triomphaliste de la mort dans les mausolées des papes (Urbain VIII et Alexandre VII) montre le passage vers la gloire céleste d'un élu aspiré en Dieu. À Sainte-Marie-de-la-Victoire, *La Transverbération de sainte Thérèse* (1646-1652) est un spectacle édifiant que contemple, des tribunes en face, la famille Cornaro. On y voit un ange venu planter son "dard" dans le cœur de la sainte transcendée par l'amour de Dieu (le sculpteur illustre ainsi le texte même de Thérèse). Les apparences d'une sensualité extrême, dans le visage et la posture, témoignent de l'accomplissement divin dans la représentation concrète et sensuelle de l'extase, c'est-à-dire d'un transport hors du monde sensible par l'intensité d'un sentiment mystique d'union à l'être divin. Le dépassement de la vie et de la mort s'effectue au point sublime d'une fusion en l'autre (transverbération) qui s'éprouve au-delà des mots (cf. *Le Séminaire XX* de Lacan) et se révèle dans la sculpture. L'évanouissement mystique manifeste un orgasme spirituel et la mort une transmutation, comme le montre *La Bienheureuse Ludovica Albertoni*. Le Bernin illustre ainsi la face resplendissante du baroque catholique – et jésuite (qui se dévaluera plus tard en exubérance rococo).



La descente de Croix, Rubens -
H. L. Weichselbaum

La “grande synthèse” du baroque catholique occidental :

Pierre Paul Rubens

Rubens a bénéficié d'une solide formation technique flamande à Anvers entre 1588 et 1598 puis il a effectué un séjour de 8 ans en Italie au service du duc de Mantoue pour assimiler les modèles transalpins. Dans les grands tableaux religieux des années 1610-1620, il organise ses compositions à partir d'une diagonale marquée sur un axe sphérique qui accroît la profondeur. Les séquences des panneaux latéraux amplifient l'espace central. Des figures pleines, aux couleurs vives, se déploient dans des postures exacerbées que souligne la lumière sélective. Le corps du Christ, livide, attire le regard et détermine le sens : tension vers le ciel d'un athlète rédempteur, ou chute dans le linceul d'un martyr exsangue au cœur de la nuit.

Vers 1620, Rubens accentue la dynamique dans *La Chute des damnés* ou *Le Jugement Dernier* (Munich) et forge le modèle le plus exploité d'un triomphalisme chrétien et d'un baroque paroxystique. Ces illustrations expriment toutefois un optimisme sensuel. Les cascades de corps musculeux et de

chairs satinées inscrivent l'érotisme en filigrane du sujet sacré.

Toute la peinture de Rubens est empreinte d'une sensualité à fleur de peau dont le corps féminin est le meilleur emblème. L'œuvre d'art se livre pour ce qu'elle est d'abord, quand elle n'est plus destinée au culte et aux temples : un objet de séduction, un “pousse-à-jour” sans sanction.

Tendus sur un axe concave, des corps s'enchevêtrent en spirale. Vigueur et sensualité explosent à la surface des peaux et agitent les tissus. Le paysage est un décor éclairé par les lueurs d'un soleil sanglant. Des figures féminines rondes et pleines offrent au regard la splendeur et l'harmonie de courbes et de sphères. L'éclairage les exalte, les transcende. “Et le spirituel est lui-même charnel”, dira Péguy. En célébrant la beauté et l'énergie de la création, Rubens, pieux catholique et bon père de famille, réinvente la peinture dont il dépasse les conventions, et subvertit les codes en libérant ses pulsions.

Non seulement le Verbe s'est fait chair, mais tous les corps ont été créés à l'image de Dieu ; ces figures d'anges, de vierges et de saintes suscitent un frisson de sensualité. Dans l'ambiance spectaculaire d'un culte qui doit toucher tous les sens des fidèles, les images contribuent à exalter leur esprit à partir des sensations les plus physiques. Si l'appel aux sens est canalisé dans une religiosité sensible, pourquoi dès lors cacher le sein ou la cuisse d'une bienheureuse transportée au (septième) ciel par des éphèbes angéliques ? Et la chair, chef-d'œuvre d'un Dieu qui a voulu aussi s'incarner, ne représente plus, d'abord, un péché.

Avec *L'Éducation de Marie de Médicis*, sous l'égide de Minerve, Mercure, Orphée et des trois Grâces, Rubens referme la boucle : l'idéal platonicien de la Renaissance médicéenne s'inscrit désormais dans le goût baroque et le mythe vient valoriser le thème religieux ou historique, lui donnant un retentissement symbolique par une expression sensuelle.