

LE BAROQUE : ILLUSION, TRIOMPHE ET EXTASE

*All the world's a stage,
And all the men and women merely players ;
They have their exits and entrances
And one man in his time plays many parts...
Shakespeare, As you like it, act II, scene 7.*

Ce texte est une réflexion sur la **signification** de l'art baroque. Il ouvre un dossier composé par ailleurs d'un extrait de la célèbre oeuvre de Wölfflin¹, Renaissance et baroque, référence de toutes les définitions de l'art baroque et d'un texte de Benedetto Croce, le philosophe contemporain qui a redécouvert nombre d'oeuvres de la littérature italienne baroque.

QU'EST-CE QUE LE BAROQUE?

C'est la Rome des papes qui est le berceau de l'art baroque. Pourquoi le mot? Et surtout, pourquoi la "chose" (autrement dit le concept)? Comment résumer l'essentiel de l'art baroque?

L'étymologie du mot est douteuse : il viendrait soit du portugais signifiant "perle irrégulière", soit du syllogisme en baroco, ce qui n'est pas plus flatteur². Le terme a en effet une connotation fortement péjorative : d'abord opposé au XVIII^e siècle à classique, il signifie alors contraire au bon goût. Ce sont les historiens de l'art de la fin du XIX^e siècle – notamment Wölfflin – qui ont réhabilité le baroque. Aujourd'hui, donnant au mot une valeur plus neutre, on considère le classicisme comme une forme du baroque. Afin de ne pas tomber dans des jugements de valeur prématurés, contentons-nous donc d'emblée d'une définition purement historique : le baroque est le mouvement artistique qui prend la suite du maniérisme (dernière étape de l'art de la Renaissance) et précède le rococo d'une part et le néoclassicisme d'autre part. **Quelles sont les principales caractéristiques de l'art baroque?**

Le baroque comme système. Le baroque se présente au premier chef comme un style unissant les différents arts en un système : urbanisme, art des jardins, architecture, sculpture et peinture forment un ensemble. On peut le voir à Rome où l'époque baroque se traduit par les premiers travaux d'urbanisme et le percement de voies rectilignes convergeant sur le noeud d'une place. En Sicile, le tremblement de terre de Noto en 1693 est l'occasion de reconstruire la ville à l'extérieur de l'ancien site et dans un plan entièrement conçu en fonction des préoccupations de l'esthétique baroque (Londolina et Gagliardi – 1680/1762 –). Si ce plan est constitué de rues se croisant à angle droit selon la pratique très ancienne du plan dit **hippodamien**, en revanche, les architectes ont abondamment joué sur les dénivellations du terrain, notamment pour l'implantation des églises. Le baroque, c'est aussi l'intégration de l'art des jardins à celui des palais (villas Borghese et Médicis à Rome). Mais surtout les sculptures interviennent dans les façades : on réutilise sans que cela corresponde nécessairement à une fonction, des caryatides ; les statues deviennent des éléments constitutifs des escaliers, des fontaines (à Palerme *Fontana delle Vergogne* de Francesco et Camillo Camigliani³ et, tout près, carrefour de *Quattro Canti* de Giulio Lasso, à Syracuse fontaine d'Aréthuse de Moschetti, etc...) Les oeuvres peintes sont encadrées d'une bordure en marbre de couleur, parfois renforcées de vrais pilastres ou de vraies colonnes, parfois soulignés par des trompe-l'œil. Ou encore on intègre la décoration d'un plafond fresqué à l'architecture comme, à Rome, au Gesù, à Sant'Ignazio⁴, au Palais Barberini⁵, et les anges en stuc enjambent les corniches en trompe-l'œil. Saint-Pierre de Rome est d'abord connu à travers ses bras colossaux prolongeant l'édifice et accueillant dans leur ouverture le pèlerin sous la houlette de cent quarante statues. Quant à la non moins célèbre Fontaine de Trevi (1732-62) à Rome, bien que tardive – dernier feu du

¹ *Renaissance et baroque*, publié en 1888 à 24 ans. Réédité par G. Montfort, 1988.

² Benedetto Croce (voir dossier) insiste longuement : l'origine probable du mot est le syllogisme en baroco.

³ Les sculptures sont de Francesco Camigliani et elles étaient destinées à la villa d'un riche florentin. Elle furent acquises en 1753 par le Sénat de Palerme et mises en place par son fils Camillo et Michelangelo Nacherino près de l'église Sainte-Catherine. La fontaine fut baptisée "*Fontaine de la honte*" (en italien *vergogna*, que nous retrouvons dans le français sans *vergogne*).

⁴ *Triomphe de saint Ignace*, voûte illusionniste, 1691-94, du jésuite Andrea Pozzo.

⁵ Où le *Triomphe de la divine Providence et des Barberini* peut être comparé avec la copie qu'en fit l'élève de Devosge, Prudhon (1758-1823) à l'époque néo-classique (1786-87) au Palais des États de Dijon.

baroque et déjà néo-classique –, elle réussit à intégrer une immense sculpture à la façade d'un palais. **Pourquoi, alors, ce goût du système ?**

La façade d'une église baroque ne se caractérise pas par la forme qu'on connaît à la plupart d'entre elles et qui est notamment à Rome celle du *Gesù*⁶. Dès la renaissance (avec la façade d'Alberti de Santa-Maria-Novella à Florence, terminée en 1472) elle-même reprise du roman toscan (San-Miniato-al-monte à Florence, vers 1075-1200), on rencontre une forme générale semblable. Néanmoins, et bien que l'église du *Gesù* qui avait cette forme n'ait nullement constitué un modèle imposé, celui-ci s'est beaucoup diffusé⁷. En Sicile, on retrouve une forme proche, par exemple dans la façade du *Gesù* de Palerme, celle du Duomo de Syracuse intégrée à une place baroque et dans le Duomo d'Acireale. Ce qui est plus spécifiquement baroque, ce sont plutôt les courbes et contre-courbes, la multiplication des frontons triangulaires et en arc de cercle, les frontons triangulaires à deux étages, avec la partie supérieure en contre-courbe, les frontons en arcs de cercle interrompus par une deuxième porte aveugle avec la même structure (jeu de miroir, architecture dans l'architecture), l'utilisation des volutes (comme à La Salute à Venise et dans les remaniements baroques de la partie supérieure de Sainte-Catherine à Palerme), le dessin incurvé des façades des églises et des palais (façade arrière convexe de la villa Palagonia, façade convexe de l'église San-Dominico de Noto et concave de l'église de Montevergini dans la même ville, comme à Rome, par exemple, Saint-Charles-aux-quatre-fontaines – concave – et Saint-Yves-de-la-Sapience – convexe –), etc... La façade de San-Giorgio-nuovo à Raguse (Rosario Gagliardi) en est un autre exemple : façade convexe à clocher central encadré de colonnes corinthiennes et de volutes.

Le plan d'une église baroque se caractérise souvent, si l'on exclut les églises réaménagées intérieurement à l'époque baroque, par des édifices à plan centré reprenant le *Temple romain antique d'Hercule* (Forum boarium) ou, à la Renaissance, le *Tempietto* de Bramante (1508-12, San-Pietro-in-montorio). Mais ce plan est réservé de préférence aux églises de petites dimensions. L'intérieur se caractérise alors par la multiplicité et la mobilité des perspectives, et aussi par le jeu contrasté de la vive lumière et de la pénombre, comme dans la peinture du Caravage et de Rembrandt. **Pourquoi donc ce retour à des formes de plan antérieures et à un goût pour l'obscurité** auquel la Renaissance avait tourné le dos ?

Le décor intérieur et extérieur baroque se traduit enfin par sa recherche de la torsion et de la mobilité et sa théâtralité. Colonnes torses du monumental baldaquin de Saint-Pierre (Le Bernin, 1623-33)⁸, façades et intérieurs agités à donner le vertige quand on se souvient de l'harmonie résultant de l'application du nombre d'or (façade d'Alberti à Santa-Maria-Novella à Florence), de la rigueur, de la symétrie et de la répétition régulière des façades des palais Renaissance. Quant à la théâtralité, elle résulte d'un goût d'une part de l'illusionnisme et du trompe-l'œil, d'autre part du rapt, de l'extase et du triomphe. **Pourquoi l'art ne doit-il plus, comme à la Renaissance, reproduire une réalité, matérielle ou idéale, mais séduire, impressionner, convaincre**, notamment, ce qui est relativement nouveau, par la libération de l'imagination ?

⁶ Première église baroque, considérée comme un modèle.

⁷ "Ici doit être dissipé le préjugé qui a longtemps associé le baroque et l'activité de la Société de Jésus jusqu'à faire admettre l'expression de style jésuite. Celle-ci, pour être authentique, supposerait, ou bien que la compagnie eût adopté un type uniforme d'architecture religieuse et de décoration, ou bien que l'église du *Gesù* à Rome, contemporaine du concile, eût servi de modèle à l'art postérieur. Deux assertions contredites par les faits. [...]"

"Attentifs au parfait accord de l'art religieux avec les prescriptions du concile, les jésuites, au delà, ne pensaient plus qu'à des fins pratiques. Leurs églises devaient être claires, pour que le fidèle put bien suivre l'office, lire les prières de son livre, l'acoustique aménagée, afin qu'on entende le prédicateur et que le chant donnât sa plénitude. Un accès facile à la Sainte Table devait assurer sans désordre la distribution de la communion. Encore quelques particularités, comme l'absence de chœur profond, inutile parce qu'il n'y avait pas d'office commun, la présence d'oratoire, où les pères, isolés du reste de l'église, adoreraient le saint sacrement dans un recueillement plus intime, et à cela se réduisait *il modo nostro*, la manière propre aux jésuites. Le reste, c'est-à-dire le principal : plan de l'édifice style de la construction, était remis à la préférence des donateurs, au goût des architectes, et subordonné aux circonstances."

[...]

"Ainsi se dissout le fantôme du style jésuite. Mais il reste acquis, en revanche, que les jésuites construisant beaucoup à l'époque où triomphait le baroque, ont adopté ce style pour quelques-unes de leurs plus étonnantes réussites et ont beaucoup contribué à son succès et à sa réputation" V.L. Tapié, *Le Baroque*, pp. 27-29.

⁸ Les colonnes torses ne sont pas une invention baroque : on les trouve, souvent jumelées, dans les cloîtres moyenâgeux de plusieurs églises romaines (et autres) et la peinture maniériste. Ce qui est nouveau, c'est leur monumentalité : l'exemple du baldaquin du Bernin sera repris dans de nombreuses églises où le baldaquin baroque masque la mosaïque du cul-de-four.

ILLUSIONNISME, DECORUM ET TROMPE-L'OEIL BAROQUES

L'art baroque a conduit à ses dernières extrémités l'illusionnisme qui est le propre de l'architecture et de la sculpture, et, depuis la théorisation de la perspective au début de la Renaissance florentine, notamment par Alberti, dans la peinture et les genres de représentation proches. L'âge baroque est le moment du développement du théâtre en Europe, avec Lope de Vega (1562-1635), Tirso de Molina (1583-1648) et Calderon (1600-1681) en Espagne, Marlowe (1564-1593) et Shakespeare (1564-1616) en Angleterre, et en France les trois grands que sont Corneille (1606-1684, auteur, outre ses tragédies, d'une *Illusion comique*), Molière (1622-1673) et Racine (1639-1699), mais aussi des auteurs célèbres en leur temps et aujourd'hui méconnus comme Bensérade (vers 1613-1691) et Quinault (1635-1688), avec leurs pièces à machines et leurs *deus ex machina*.

L'architecture et la peinture baroques relèvent ainsi souvent du décor de théâtre et poussent à ses derniers raffinements l'art du trompe-l'œil : la peinture de fresque, depuis qu'on l'utilise, permet à l'œil d'aller au-delà de la voûte, de l'abside, du mur, comme dans le vestibule elliptique de la villa Palagonia décoré de colonnes et de jardins en trompe-l'œil. Inutile de développer sur les jeux de miroir (Galerie des Glaces de Versailles et plafonds en coupole de certaines salles de la villa Palagonia). Mais avec le baroque d'église, les trompe-l'œil ouvrent les voûtes vers le monde céleste. C'est Le Corrège, qui, dans la coupole qui se situe à la croisée de la nef principale et du transept du Duomo de Parme, a donné le ton, entre 1526 et 1530, avec une célèbre *Assomption de la Vierge*. La période baroque verra se multiplier les imitations à grande échelle, comme à Rome au Gesù et à Sant'Ignazio⁹, comme à San-Pantalon à Venise et, de façon plus modeste, dans de nombreuses petites églises baroques, comme dans les palais et la scuola Grande-dei-Carmini, par exemple. Les architectures disparaissent dans les peintures et l'œil ne peut plus discerner la limite entre les unes et les autres.

La sculpture baroque, notamment celle du Bernin à Rome, et en Sicile celle du quasi-inconnu qu'est Giacomo **Scarpetta**, c'est une nouvelle façon d'occuper l'espace et de donner mouvement à la pierre¹⁰. C'est l'art d'y inscrire ce qu'on ne saurait raisonnablement y inscrire, d'imiter et de donner vie à tout : aux corps, comme l'avait déjà tenté Michel-Ange, à la végétation¹¹, à la chair sous le poli soyeux et sensuel des marbres, et même aux coiffures, aux étoffes et aux drapés avec une virtuosité dont le profane ne peut que s'étonner – c'est-à-dire qu'il ne peut qu'admirer, fût-ce malgré lui –. Qu'on songe par exemple au matelas sur lequel Le Bernin allonge l'*Hermaphrodite* antique de la Galerie Borghese. Les tentures somptueuses et les draperies compliquées ne sont-elles pas le propre du théâtre ? L'architecture baroque enfin, c'est l'escalier monumental, dans son enroulement sans fin ou dans sa montée sans fin (par exemple au Vatican et au Palais **Barberini**), avec au sommet, le pouvoir triomphal qui accueille l'invité ou la sortie de la procession qui en impose au fidèle resté en bas : la distance au pouvoir suprême se manifeste dans un jeu d'illusion et d'ostentation.

En effet, la mise en scène théâtrale permanente, c'est au premier chef celle du pouvoir politique, du luxe dont il s'entoure : il s'agit avant tout de paraître, d'éblouir par le faste de l'apparat, voire la grandiloquence. Rien d'étonnant à ce que la baroque naisse à Rome sous la tutelle de puissantes familles, qui rivalisent sans concessions pour la conquête du pouvoir pontifical. Rien d'étonnant non plus si les grandes cours italiennes et européennes prennent le relais se saisissant de cette nouvelle possibilité d'auto-représentation que leur offre ce nouveau style. L'art baroque est un art politique et une politique de l'art. Ces monarchies vont se valoriser de façon renouvelée par les parcs et châteaux, mais aussi par les fêtes, les mariages, les sacres, les naissances, les funérailles qui sont l'occasion de développer ce qu'on a appelé un "baroque de l'éphémère". Arcs de triomphes temporaires, bals, spectacles à machines, jeux de jets d'eau, de lumière et de musique, mascarades, feux d'artifice, opéras, ballets, chorégraphies, etc. Et quotidiennement la solennité du protocole, levers et couchers des grands de ce monde dans ce que le sociologue Norbert Elias a appelé la *société de cour*. Le baroque est contemporain de la théorisation de la monarchie dite «absolue», de ses artifices et de sa machinerie : le baroque, c'est la *Galerie des glaces* du pouvoir politique «absolu» qui, miroir du pouvoir et pouvoir du miroir, se reflète indéfiniment et autistiquement¹² lui-même – comme le hobereau de

⁹ *Triomphe du nom de Jésus*, Baciccia, 1676-79 au Gesù, *Triomphe de saint Ignace* (1691-94) du jésuite Andrea Pozzo à Sant'Ignazio.

¹⁰ *L'Apollon et Daphné* du Bernin.

¹¹ Voir par exemple *L'Apollon et Daphné* du Bernin ou *l'Enlèvement de Proserpine* du même à la villa Borghese. Dans cette dernière œuvre, les doigts du ravisseur s'enfoncent dans la cuisse de la femme ravie ...

¹² On appelle autisme une maladie mentale dans lequel le sujet se réfugie dans un moi qui n'implique plus le même rapport au monde que celui de ses contemporains. Le pouvoir politique n'est cependant que partiellement autistique

la villa Palagonia qui se protège par ailleurs contre les fantasmagoriques amants de sa femme –. On reconnaît là les tragédies «baroques» de Shakespeare, Corneille ou Racine dans lesquelles le recours à la mythologie ou à l'histoire cache mal que c'est du public de cour que parle la fable. L'art baroque est propagandiste : nul étonnement à ce que le *Palais de la propagation de la foi* soit à deux pas du Gesù et de Sant'Ignazio.

Le baroque, c'est la théâtralité de la mort qui fait l'objet d'une permanente mise en scène. Non pas dans une vision de la mort tragique, comme dans l'art flamand et germanique du XV^e siècle, dans les *Crucifixions*, *Pietàs* et *Mise au tombeau* qui insistent bien plus sur la souffrance et l'irréversible de la mort que sur l'espérance de la résurrection. Mais le baroque produit des *Résurrections* théâtrales et des envols macabres : avec le squelette surgissant de la porte dans le monument d'Alexandre VIII dans la partie gauche du chœur de Saint-Pierre, ou celui qui est au centre de la chapelle Chigi à Santa-Maria-del-popolo (marqueterie de marbre, Le Bernin), avec la méditation d'Hamlet¹³, crâne en mains, sur l'existence, dans le décorum des cérémonies, l'enflure des oraisons funèbres (dans lesquelles, en France, se singularise Bossuet), le pathétique. Et aussi, touchant un public plus large et surtout plus nordique, en France et dans les Flandres, ce sujet qu'on appelle le *memento mori* et la vanité : méditation sur un crâne, image de la vacuité (*vanus* signifie vide et vain) de ce qui a été plein, comme chez Hamlet dans la scène déjà mentionnée, mais aussi comme chez les saints, saint Jérôme et sainte Madeleine au premier chef¹⁴.

Vanité-nature morte enfin, avec la représentation en peinture de ce qui est vain dans la vie, c'est à dire à peu près tout : les fleurs qui se fanent, les fruits qui deviennent blets et pourrissent, vie végétale rongée par les insectes, les vers. Mais aussi l'image allégorique du temps et de la vie qui s'enfuient dans la fragilité : la chandelle, la bulle de savon, le sablier, la souris qui ronge tout, comme le temps, les carcasses animales dépecées (*Le Bœuf écorché* de Rembrandt au Louvre), les gibiers morts en de gigantesques tableaux de chasse, les scènes de cuisine, art du périssable. Vanité des signes de la gloire, armures, heaumes, casques, de ceux de la richesse, tels les vaisselles d'or et d'argent. Vanité des arts majeurs qui ne procurent même pas l'éternité : la palette du peintre, une statue, des instruments de musique. Vanité a fortiori des arts décoratifs, arts mineurs : une pièce d'orfèvrerie ou d'argenterie, un verre, etc. Vanité en un mot que tous les plaisirs éphémères des cinq sens, sans parler de ceux de l'amour¹⁵. Bref, tous les plaisirs de la vie. Cela n'est pas nouveau. Déjà à la Renaissance, Masaccio (dans *la Trinité* de Santa-Maria-Novella à Florence, au début du

puisque le bon peuple adore participer aux fastes par lesquels il se manifeste : trait d'union classique entre gouvernants et gouvernés. C'est la raison pour laquelle nous avons mis le terme absolu entre guillemets. Aucun pouvoir n'est absolu, puisque par définition, tout pouvoir est pouvoir sur ... et il est donc relatif à ceux qui l'acceptent.

¹³ Célèbre tirade de l'acte III, scène 1, *To be or not to be...*

¹⁴ Les attributs iconographiques de saint Jérôme sont le chapeau de cardinal – bien qu'il ne l'ait jamais été – et le lion. Ceux de sainte Madeleine les cheveux dénoués sur les épaules et le vase à onguent (car elle inonda Jésus de parfum quand elle était prostituée et devint celle qui pleure – les pleureuses dénouent leurs cheveux – et veut l'embaumer). Souvent Jérôme et Madeleine prient face à la croix du Christ. A l'époque baroque, on y ajoute le crâne, objet de la méditation sur la vanité de la vie hors de la repentance.

¹⁵ Les allégories des cinq sens se rencontrent souvent dans des natures mortes, mais aussi dans le sujet du *Fils prodigue*, parabole évangélique propre à Luc, XV, 11-32. On représente :

♦ **soit la débauche** – sur laquelle le texte évangélique est pourtant peu bavard – thème souvent développé comme allégorie des sens. La scène de genre est alors prétexte à déplacement : nature morte sur les mets somptueux (vue, odorat et goût), les instruments de musique (ouïe), la vaisselle, les costumes (vue et toucher). Bals, jeux de sociétés (cartes, dés, etc.), partie de colin-maillard (ou "main chaude", toucher), le tout dans un décor de palais ou de riche habitation, sur fond d'Éros et de Vénus, de figures de comédie.

♦ **soit le retour et le pardon** et souvent le moment où le fils change de vêtement, situation renversée de celle du saint qui se dépouille de ses vêtements, scène souvent trouvée dans les Vies de saints. Représenter ces deux derniers sujets, c'est, au contraire de ces scènes libertines, mettre l'accent sur la rédemption par l'épreuve en dépit des fautes, sur le sens chrétien de la parabole et son caractère de mise en garde et d'édification.

"Le plus jeune fils, ayant tout ramassé, partit pour un pays éloigné, où il dissipa son bien en vivant dans la débauche. Lorsqu'il eut tout dépensé, une grande famine survint dans ce pays et il commença par se trouver dans le besoin. Il alla se mettre au service d'un des habitants du pays, qui l'envoya dans ses champs garder les pourceaux. Il aurait bien voulu se rassasier des carouges que mangeaient les pourceaux, mais personne ne lui en donnait" (Luc, XV, 13-16). "Et il se leva, et il alla vers son père. Comme il était encore là, son père le vit et il fut ému de compassion, il courut se jeter à son cou et le baisa. Le fils lui dit : Mon père, j'ai péché contre le ciel et contre toi, je ne suis plus digne d'être appelé ton fils. Mais le père dit à ses serviteurs : Apportez vite la plus belle robe, et l'en revêtez ; mettez lui un anneau au doigt, et des souliers aux pieds. Amenez le veau gras et tuez-le. Mangeons et réjouissons-nous ; car voici que mon fils était mort, et il est revenu à la vie ; il était perdu, et il est retrouvé. Et ils commencèrent à se réjouir" (20-24). Se situe ensuite la jalousie et le pardon du frère.

XV^e siècle), Ronsard (en plein XVI^e) et quelques autres nous avaient dit la fugacité de la vie, de la beauté et de l'amour. Mais ce sujet au XVII^e devient extrêmement répandu, particulièrement en peinture chez les français et surtout les hollandais. C'est le baroque de l'intériorité.

Le baroque en effet, ce n'est pas seulement l'art de l'Église issue du **Concile de Trente** (1545-49 / 1551-52 / 1562-63) et des monarchies qui se mettent en scène, c'est aussi l'art des bourgeois qui recherchent des œuvres plus modestes par leur taille, notamment portraits individuels ou familiaux, natures mortes et vanités comme trompe-l'œil pour leurs murs. Quoi d'étonnant alors, qu'un des sujets privilégiés de la peinture devienne le vase de fleurs qui décore en permanence avec ce qui est fugace, qui assemble dans une composition savante et dans un langage codé des espèces qui ne fleurissent jamais ensemble? Ou encore la nature morte aux gibiers, poissons, fruits, desserts, citrons, etc. signe d'une opulence plus discrète et plus intime. Ici, le baroque marque une propension plus grande au classicisme, c'est-à-dire à la recherche du vraisemblable, de la mesure et de l'ordre, de l'ouverture par l'art sur monde bourgeois qui est plutôt clos sur lui-même.

TRIOMPHES ET EXTASES BAROQUES

Illusionnisme et théâtralité développent le goût du *Triomphe* et de l'*Extase*. Comme les mosaïques chrétiennes, le *Triomphe* représente une rhétorique bien particulière. Il se situe à la voûte d'édifices religieux comme d'édifices profanes qu'il ouvre ainsi sur le Paradis céleste.

Le triomphe baroque a des origines multiples. D'une part, Rome a dès l'Antiquité utilisé les arcs de triomphe et le symbolisme guerrier des *Victoires* (importantes tant sur les arcs de triomphe que sur les sarcophages) que l'architecture chrétienne ou civile a abondamment reprises : arc triomphaux autour des absides, arcs triomphaux de fontaines. D'autre part, les *Transfigurations*, *Résurrections* et *Ascensions du Christ* et *Assomptions de la Vierge* appliquées à d'autres personnages saints ont une signification allégorique : ce sont des triomphes sur les lois de la nature, au premier chef celle de l'universelle loi de la mort. Leur fonction politique est évidente : *Triumphes* et *Extases* élèvent, après le Christ et Marie, les saints au rang des grands de ce monde (*Triomphe de Jésus et de saint Ignace*, à Rome). Leur esthétique n'échappe pas à la théâtralité. Tandis que les monarchies, y compris la monarchie papale fondent en retour le triomphe de leur pouvoir sur les croyances religieuses. Les *Triumphes* après une bataille, les entrées triomphales dans une ville prise, fût-ce l'entrée d'un héros de l'Antiquité, sont le produit de cet art allégorique et courtisan. Tel est le cas, pour ne prendre en France que cet exemple, de *l'Entrée d'Alexandre dans Babylone* de Le Brun au Louvre, Alexandre n'étant rien d'autre que le prétexte à une allusion à Louis XIV. Les *Triumphes* d'allure plus religieuse comme le *Triomphe des Barberini* à Rome dans le palais familial ne sont pas vraiment d'un ordre différent. Il y a bien une politique de l'image, qu'elle vienne du pouvoir religieux ou du pouvoir politique, ce qui d'ailleurs revient fort souvent à peu près au même.

Le rapt et l'extase sont complémentaires du *Triomphe*. Le rapt est un sujet pictural apparu au XVI^e siècle. On le trouve par exemple chez **Titien**, Véronèse, avec *l'Enlèvement d'Europe*, la nymphe ravie par Zeus, plus rarement avec *l'Enlèvement d'Hélène*, la femme du grec Ménélas prise par le troyen Pâris, à la suite du célèbre jugement¹⁶. On le retrouve dans les multiples rebondissements du théâtre baroque. Ce sujet qui a son origine païenne a d'abord été christianisé : Europe ou Ganymède enlevés par Jupiter, c'est l'âme humaine ravie par Dieu (voir dans le glossaire : *christianisme et paganisme*). Mais ce discours officiel ne résiste guère à la découverte de son sens caché : le rapt apparaît avec évidence comme ayant un sous-entendu sexuel. D'ailleurs, en anglais, c'est le même mot *rape* qui signifie viol et rapt tandis qu'en français le verbe ravir est également très ambigu. Au XVII^e siècle, les sujets dans lesquels il est question de rapt, d'enlèvement et d'extase se multiplient.

Le baroque d'église, ce sont aussi les rapt, envols et extases théâtrales des saints : nul étonnement à ce que sainte Madeleine soit une sainte si souvent représentée à l'époque baroque, dans des tenues (le plus souvent la partie supérieure du corps dénudée) et avec une expression étranges¹⁷. Bien évidemment, le sens

¹⁶ Eris, la Discorde ayant jeté la pomme au banquet des Dieux, les trois grandes déesses olympiennes Héra, Artémis et Aphrodite se disputent pour la palme de la beauté et choisissent le berger troyen Pâris pour les départager.

¹⁷ Selon une légende qui n'a rien à voir avec les textes canoniques, Marie Madeleine aurait, au terme d'une navigation miraculeuse (élément mythique commun à de nombreux saints) abordé en Provence avec Lazare – son frère ressuscité par le Christ – et se serait retirée dans une grotte du massif de la Sainte-Baune. Là, elle aurait été ravie au ciel plusieurs fois par jour par les anges – certains disent sept fois.

explicite de cette nudité est le dépouillement de la sainte qui, dans sa grotte de la Sainte-Baume, a renoncé aux somptueuses toilettes : chez les peintres de la Renaissance, elles rappelaient son commerce antérieur pour les besoins d'un exercice de style sur les riches étoffes et les drapés. Nul étonnement non plus à ce que la hiérarchie religieuse, notamment en raison des critiques protestantes, mais pas seulement à cause d'elles, ait pu parfois s'émouvoir de l'implicite de telles envolées.

Car l'extase religieuse peut avoir de troublantes ressemblances avec d'autres extases ... Le mot extase signifie au sens étymologique *ex-stase*, le fait de se tenir (*στασις*) hors de (*εκ*) son lieu naturel. Il n'a pas fallu attendre Freud pour que l'on perçoive le lien qu'il peut y avoir entre l'extase mystique et l'extase sexuelle, entre la sexualité et la religion chrétienne, fût-ce en dépit des dénis chrétiens de la sexualité¹⁸. Le Président de Brosses, Sade, hommes du XVIII^e siècle, utilisent à propos des extases de sainte Agnès à Rome la galéjade et le sous-entendu. *L'amour sacré et l'amour profane* (Galerie Borghese à Rome) du Titien, au XVI^e siècle, fait déjà l'objet de telles exégèses : quelle est la femme qui représente l'Amour sacré : la femme nue (car la Vérité et la Beauté ne peuvent qu'être nues, ou la femme habillée (car le sacré ne peut qu'être pudique)? Quant aux extases de Sainte Thérèse, il n'est même pas besoin de lire entre les lignes, au second degré, et le texte des *Mémoires* de la sainte, et la théâtrale représentation du Bernin à Santa-Maria-della-Vittoria à Rome.

Dans un registre un peu différent, mais avec une signification identique, des **extases dans la mort** dont le sens ne fait guère de doute se multiplient dans la peinture et la sculpture baroques. *La mort de Lucrèce* devient un sujet fréquent : selon la légende rapportée par **Tite-Live**, cette héroïne de la vertu féminine romaine fut violée par le fils du roi Tarquin. Elle se retourna alors un poignard contre elle-même et ce fut le signe des événements qui aboutirent à la naissance de la République romaine. Il en va de même pour *La mort de Cléopâtre* : la dernière des Ptolémées se fit piquer par une vipère. Poignard et serpent sont évidemment des symboles sexuels et la façon dont les peintres traitent ces sujets ne fait guère de doute. Quant à *Saint Sébastien*, c'est plus que jamais un bel adolescent nu dont le voile de décence décrit parfois des volutes raffiniées. Tous meurent en apothéose car ce mot signifie divinisation (*απο*, à partir de, à cause de, *θεος*) et ce sujet est à l'origine du mariage mystique.

Certes, l'idée qu'il y aurait un sens érotique à des tableaux pieux comme à des tableaux profanes rencontre de puissantes résistances qui se résument sous un argument d'une faiblesse étrange! Voir dans l'extase un tel symbolisme, ce serait produire un anachronisme, puisque au XVII^e siècle, on ne pouvait connaître Freud. Généralisé, cet "argument" signifie qu'on ne pouvait respirer de l'oxygène avant que Lavoisier l'ait découvert! Comment les peintres nourris par la tradition chrétienne de l'interprétation allégorique – et spécialement ceux de l'époque baroque –, qui étaient si soucieux de représenter dans des scènes sacrées ou profanes des détails à valeur symbolique, auraient-ils pu complètement ignorer le sens plus ou moins implicite (Freud dirait plus ou moins inconscient, c'est-à-dire plus ou moins conscient) de telles œuvres? Cela apparaissait déjà très clairement à la Renaissance pour certaines *Vierges* ou certains saint Sébastien que des gens aussi peu suspects d'être freudiens que Savonarole et Calvin n'avaient pas manqué de dénoncer !

Il apparaît ici que si l'art baroque a eu une intention apologétique indiscutable, on ne peut pas ne pas se poser la question : n'a-t-il pas manqué son objectif ? Car il dit souvent implicitement le contraire de ce qu'il prétend exprimer. Le baroque, c'est une spiritualité et une esthétique non pas sereines, mais agressives par leur théâtralité. A moins qu'il ne faille rendre justice au baroque en disant que sa fascination pour la mise en scène et l'extase masque mal qu'il n'y a plus rien à montrer, que le divin n'est que simulacre et illusion trompeuse, que le roi est nu, que Dieu est mort ou va mourir, et qu'en attendant, seule l'illusion qui se joue encore de nous – de *illudere*, jouer – peut encore éblouir. Surenchère de séduction sur fond de vide.

Une telle débauche de décors somptueux, de marbres verts et roses, de matériaux dorés ou brillants à la lumière, de raffinements illusionnistes, une telle convergence entre l'art de cour et l'art religieux posent en effet la question : l'art religieux baroque, du moins dans ses formes les plus opposées au classicisme, a-t-il atteint son objectif d'émouvoir ou de susciter la piété par l'appel à l'imagination, ou sonne-t-il faux par une théâtralité qui nous met mal à l'aise ?

¹⁸ Dans *L'Avenir d'une illusion*, Freud considère la religion de façon psychologique en montrant son lien avec l'affectivité et le désir, spécialement l'affectivité infantile. Il considère que la religion ne peut qu'aller en se sécularisant et ainsi disparaître comme les terreurs nocturnes disparaissent chez l'enfant qui grandit. Ainsi, les interdits d'origine sacrée feront place chez les gens les plus instruits à une morale rationnelle et à des convictions fondées sur la science. Toutefois, il envisage avec inquiétudes les masses qui ne sont pas instruites. Dans le petit article publié en annexe, *Actes obsédants et exercices religieux*, il s'interroge sur la ressemblance entre le rituel névrotique et les rituels religieux (ou militaires).