

Église catholique et art baroque

RALPH DEKONINCK, ANNICK DELFOSSE

Qui de la poule ou de l'œuf...?

L'Église catholique conquérante et triomphante qui se dresse contre le protestantisme à l'époque moderne a-t-elle généré un art qui lui fut propre, c'est-à-dire à la fois un style et une iconographie qui auraient été sa marque distinctive dans l'histoire de l'art? Ou pour le dire autrement, le vaste mouvement de *renovatio*, encore trop souvent abusivement qualifié exclusivement de "Contre-Réforme", a-t-il exercé une influence profonde ou superficielle sur l'évolution des arts, et notamment dans l'espace des Pays-Bas?

Derrière ces vastes interrogations, au long passé historiographique, se cache la question hautement problématique des relations que peut entretenir une civilisation ou un état de civilisation, pris dans ses diverses composantes (sociale, économique, politique, religieuse, ...), avec l'art qui lui est contemporain. Qui de la poule ou de l'œuf...? L'art baroque se serait-il fait, à dater de la fin du XVI^e siècle, l'expression de la restauration triomphale de la religion catholique, un art *conçu* pour les besoins de la reconquête? Ou ne serait-ce pas plutôt les modes d'expression du renouveau spirituel qui auraient emprunté les formes artistiques de l'époque?

Le problème est d'autant plus aigu que les notions mêmes de "Contre-Réforme" et de "Baroque" ont été forgées après-coup pour désigner des réalités fuyantes, voire contestables ou à tout le moins difficilement cernables car plurielles. Poser donc la question des liens entre ces deux sphères d'influence, religieuse et artistique, requiert que l'on expose préalablement l'histoire de ces concepts qui ont "inventé" leur objet, invention qui a laissé dans l'ombre bien des pans d'une réalité historique et culturelle qui résiste à tout enfermement conceptuel.

Le Concile de Trente: réforme catholique ou Contre-Réforme?

Au cours de sessions qui s'organisèrent de manière intermittente pendant 18 ans, des prélats catholiques réunis à Trente prirent une série de décisions majeures qui transformèrent profondément et pour longtemps l'Église romaine:

s'agissait-il d'un processus interne destiné à renouveler une Église ébranlée ou, au contraire, d'une contre-réforme offensive censée apporter les moyens de combattre les protestants? Voici longtemps que l'affaire est entendue parmi les historiens du christianisme... mais probablement moins au-delà.

Le concept de "Contre-Réforme" (*Gegenreformation*) a été forgé en milieu protestant allemand à la fin du XVIII^e siècle et popularisé au XIX^e siècle pour désigner la période au cours de laquelle l'Église catholique réagit au protestantisme¹. Cette formule montre en un mot que la redéfinition dogmatique proposée par le concile serait une réponse forte aux propositions protestantes que l'Église catholique récuse catégoriquement. Elle fait de l'œuvre du concile une réaction vive au protestantisme, indépendante des mouvements réformateurs qui traversaient la chrétienté depuis plusieurs décennies. Elle souligne également le caractère extrêmement offensif de l'Église face aux réformes protestantes. Cependant, dès la fin du XIX^e siècle, les historiens – et notamment des historiens protestants allemands² – ont rappelé qu'une réforme catholique originale avait été lancée bien avant l'organisation du concile de Trente et qu'elle ne pouvait pas être réduite à une lutte antiprotestante: nombreux étaient ceux qui, depuis longtemps, étaient gagnés par un vif idéal de réforme capable de renouveler l'Église "dans sa tête et ses membres". Supérieurs d'ordres et évêques, en particulier, avaient déployé leurs efforts pour concrétiser – en ordre dispersé toutefois – une série de mesures destinées rénover leurs ordres et diocèses. On constate en parallèle un véritable renouveau théologique, spirituel et pénitentiel qui se manifeste tout au long du XVI^e siècle et participe à la redéfinition du catholicisme. Le concile de Trente qui, à côté des décrets doctrinaux, formule des décrets disciplinaires, plonge ses racines dans cet élan réformateur qu'il prolonge et, par ses décrets, rend plus concret l'émergence d'un nouveau catholicisme.

Réforme catholique et Contre-Réforme, toutefois, ne s'excluent pas: on doit à Hubert Jedin d'avoir, au milieu du XX^e siècle, réconcilié ces deux propositions et d'avoir montré que l'Église catholique mena une vraie campagne antiprotestante autant qu'une véritable *renovatio* interne³: il s'agit là de deux visages d'un même processus.

¹ L. VON RANKE 1836, t. II.

² W. MAURENBRECHER 1880.

³ H. JEDIN 1946.

Art baroque: découverte ou invention?

Pour s'en tenir à une archéologie succincte du terme "Baroque", rappelons qu'il était chargé à l'origine d'un sens péjoratif dénonçant les fausses valeurs comme l'emphase, l'artificiel, l'illusion, l'irrationnel, la bizarrerie, l'ostentatoire, bref il s'agissait là d'un qualificatif désignant un art "pathologique" et décadent qui était perçu comme l'incarnation du désordre et de la perversion de la clarté du goût classique. Il faut attendre la fin du XIX^e siècle pour que le terme soit débarrassé de toute nuance péjorative⁴ et soit utilisé pour désigner à la fois une période historique recouvrant plus ou moins le dernier tiers du XVI^e siècle et les deux premiers du XVII^e siècle, et une réalité stylistique correspondant aux productions artistiques, à tout le moins dans les arts plastiques, postérieures à la Renaissance et antérieures (ou contemporaines) au classicisme du XVII^e siècle.

Doit-on dès lors parler de la découverte d'une période de l'histoire de l'art, laissée longtemps dans l'ombre par mépris ou par ignorance? "Les styles, comme les sentiments, écrit Claude Roy, existent avant d'être nommés: on les découvre plus qu'on ne les invente"⁵. Ou serait-il plus juste de parler d'invention d'une catégorie esthétique où se mêlent les projections de préoccupations propres à notre temps qui a voulu se reconnaître dans cet âge dominé par les puissances de l'imaginaire et de l'irrationnel, précieux antidotes à une rationalité contraignante et castratrice? Retrouver une époque perdue, c'est surtout se retrouver dans cette époque perdue, nous dit Claude-Gilbert Dubois: "Le baroque n'a existé qu'à partir du moment où il a pu être pensé. Il a fallu que se réalisent des conditions historiques concrètes pour que cette notion pût être forgée, et en particulier le déclin des principes d'universalité et toute cette dogmatique rationnelle attribuée à l'esthétique classique au cours du XIX^e siècle"⁶.

On se rend ainsi mieux compte de l'importance du chemin parcouru: de la condamnation à la réhabilitation et, finalement, à l'inversion des valeurs, le "style dégénéré" n'étant plus le Baroque, mais l'académisme, ennemi de la liberté créatrice.

Déterminismes conjoncturels et esthétiques: du Baroque historique au Baroque éternel

Qu'en est-il alors de la "réalité" historique, une fois débarrassée, autant qu'il est possible, des images et idéologies qui la recouvrent? En schématisant quelque peu, on peut avancer que, au tournant des XIX^e et XX^e siècles, deux interprétations se sont imposées et ont coïncidé avec deux approches différentes de l'histoire de l'art. D'une part, un courant qu'on pourrait qualifier "d'historique", issu notamment

de la *Kulturwissenschaft* allemande, aura porté l'accent sur les liens qui unissent toutes les sphères de la société du XVII^e siècle qui se laisserait ranger sous la catégorie de "Baroque". Pour traduire au mieux ce complexe XVII^e siècle, on a forgé les formules de "mentalité baroque" (Tapié), de "culture baroque" (Maravall), d'"état baroque" (Mechoulan), d'"homme baroque" (Villari), de "catholicisme baroque" (Dompmier). D'autre part, le courant dit "formaliste", inspiré par une histoire de l'art envisagée comme histoire autonome des styles s'engendrant de façon quasiment biologique, fit du "Baroque" un phénomène avant tout, voire exclusivement, stylistique, qui ne se comprend qu'une fois replacé dans l'évolution des expressions artistiques à la charnière des XVI^e et XVII^e siècles, évolution qui obéit à des lois pour ainsi dire internes à la "vie des formes"⁷.

Les deux courants ont connu leurs excès. Ainsi, pour le premier courant, une thèse "maximaliste", telle qu'on la retrouve par exemple sous la plume de Victor Tapié ou plus récemment sous celle de Rosario Villari, le "Baroque" est le produit même d'une certaine société du XVII^e siècle, celle qui s'exprime par la somptuosité et l'ostentation et se nourrit de la merveille. À ce déterminisme rigoureux, qui ancre le Baroque dans un milieu donné, s'est opposé un autre déterminisme tout aussi réducteur: par réaction, l'école dite "formaliste" s'est efforcée d'expliquer l'art des XVI^e et XVII^e siècles par des considérations purement "formelles" en niant toute influence directe de l'Église sur les arts. Ainsi l'historien de l'art viennois Heinrich Wölfflin, l'une des figures de proue de cette école, tâcha d'identifier le Baroque à une phase de l'évolution des styles, phase qui n'aurait pas entretenu de relation nécessaire avec le contexte historique. Il a, à cette fin, élaboré, dans ses *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* (1915), une théorie selon laquelle le mouvement des formes serait dominé par une alternance de deux principes antithétiques, Baroque et Classicisme, qui seront érigés par ses suiveurs en valeurs fondamentales et universelles de la perception artistique⁸. Pour les successeurs de Wölfflin, la tentation fut en effet grande de faire du Baroque un concept d'esthétique générale. C'est ce que fit Eugenio d'Ors en proposant une véritable "histoire naturelle" du Baroque, catégorie de l'esprit renvoyant à l'impulsion permanente et vitale du dionysiaque et de l'irrationnel; le Baroque serait en effet la voix de l'inconscient qui proteste contre la dictature rationalisée du conscient représentée par le Classicisme comme moment d'équilibre apollinien⁹.

On l'aura compris, cette manière d'envisager le Baroque comme constante historique, et l'évolution de l'art comme impulsion autonome, est aussi incomplète que celle qui prétend établir un déterminisme étroit entre l'évolution de l'art et les faits apparents de l'histoire. Quelle voie donc tracer entre ces deux thèses opposées, l'une réduisant l'art baroque

⁴ Voir G. BAZIN 1968, pp. 14-19; V.L. TAPIÉ 1980; V.L. TAPIÉ 1997.

⁵ C. ROY 1963, p. 13.

⁶ C.-G. DUBOIS 1973, p. 18.

⁷ H. FOCILLON 1984.

⁸ H. WÖLFLIN 1992.

⁹ Ce qui le conduit à avancer l'idée d'un Baroque permanent: "Le Baroque est une constante historique qui se retrouve à des époques aussi réciproquement éloignées que l'Alexandrinisme de la Contre-Réforme ou celle-ci de la période "Fin de siècle", c'est-à-dire la fin du XIX^e siècle, et qu'il s'est manifesté dans les régions les plus diverses, tant en Orient qu'en Occident". E. D'ORS 1968, p. 84.

à la pure traduction visuelle des aspirations d'une époque, l'autre niant toute influence directe de cette dernière sur l'évolution naturelle des styles? Nous serions tentés d'engager le lecteur sur le chemin d'une troisième voie. Mais il nous faut avant cela exposer les conséquences qui ont pu découler de ces prises de position extrêmes.

Le "style de Trente": un art réformé?

Avant même qu'une certaine histoire culturelle entreprenne de faire de l'art baroque la pure traduction visuelle des caractéristiques sociales, politiques et culturelles de la société, l'histoire de l'art s'est employée à faire du Baroque un mouvement destiné à exprimer des aspirations spirituelles et politiques de l'Église tridentine et post-tridentine. Ainsi, Émile Mâle¹⁰ ou Werner Weisbach¹¹ ont voulu faire de l'art du XVII^e siècle le simple produit du Concile de Trente¹², moment fondateur et inspirateur pour plusieurs générations d'artistes qui auraient incarné, dans leur art mais aussi dans leur vie, les valeurs de la "Contre-Réforme" et de la "réforme catholique", double visage d'un processus complexe qui a profondément transformé l'Église catholique dans le courant du XVI^e siècle. Mais qu'en est-il exactement?

Soucieuse de désarmer les attaques de ses deux adversaires, les humanistes et les réformés, l'Église catholique va, dans un premier temps, vouloir imposer une véritable réforme de l'art chrétien. Le court décret sur les images, promulgué en 1563 pendant la dernière session du Concile de Trente, incarne cette volonté de "rappel à l'ordre"¹³. Bien que son principal objet soit la question des formes légitimes du culte des images en réponse aux virulentes attaques protestantes visant l'idolâtrie papistique, il insiste par ailleurs sur la nécessité d'une réforme de l'iconographie jugée trop païenne ou trop libre dans ses inventions. Il s'agit en effet de ramener l'art chrétien dans les limites de la décence et de l'orthodoxie en le purgeant de ses sujets "obscènes, stupides et séditeux" que fustigeait déjà Érasme.

En cela, le décret tridentin n'innove guère; il est plutôt marqué, d'une part, par une attitude conservatrice qui se contente de renvoyer à la tradition en matière de culte des images, et, d'autre part, par un souci de contrôle de la prolifération des thèmes iconographiques et de la fantaisie des artistes. Mais de telles restrictions et prescriptions sont loin d'avoir été suivies à la lettre comme l'indique l'évolution ultérieure des arts plutôt caractérisée par la liberté toujours grandissante des artistes, par la prolifération des formes et l'efflorescence de nouveaux thèmes religieux ou par le nouveau souffle donné à d'anciens thèmes.

En effet, après une brève époque qui fut celle du Concile, époque marquée, surtout dans l'architecture, par un style sé-

vère et pour ainsi dire "réformé" (l'œuvre type serait l'église romaine du Gesù de Vignole et de Giacomo della Porta), la fin du XVI^e siècle et le XVII^e siècle, gagnés par un optimisme rendu possible par une sécurité doctrinaire retrouvée, marquent l'épanouissement d'une nouvelle sensibilité de laquelle serait né un art opulent et fleuri auquel on attache habituellement l'épithète de "baroque", art qui n'a plus grand chose à voir avec l'esprit ascétique de la première Réforme catholique.

On assiste alors à une véritable "révolution iconographique": explosion de l'iconographie mariale et hagiographique, mais aussi apparition d'une nouvelle iconographie liée à de nouvelles formes de dévotion (la Sainte Famille, saint Joseph, l'Ange gardien, le Rosaire, etc.)¹⁴. Plus important encore que l'apparition de nouveaux thèmes, est l'esprit dans lequel ceux-ci sont traités. Deux courants s'esquissent alors, l'un que l'on peut qualifier de courant "idyllique" (lié au genre littéraire de la pastorale) cherche, dans un style sensible et parfois doucereux, à "humaniser" le sacré, perpétuant par-là l'intimité familière de la piété médiévale tout en l'adaptant au goût du jour. Plus fidèle à la tradition humaniste de la Renaissance, l'autre courant, qualifié d'"héroïque" (lié au genre épique), s'efforce, en théâtralisant le sacré, de restituer aux sujets religieux la majesté que leur avait fait perdre l'art pittoresque et familier de la fin du Moyen-Âge (cf. par exemple la représentation des martyrs en héros antiques).

De l'ethos au pathos: la vocation rhétorique de l'art baroque

Ces deux courants peuvent se ramener à une même accentuation du *pathos*. L'emploi de ce dernier terme, opposé à l'*ethos* du Classicisme, présente l'avantage de rencontrer les catégories esthétiques en usage à l'époque. Cette polarité rend en effet compte des querelles où s'affrontent alors les partisans, anti-cicéroniens, de la sincérité et de l'authenticité, proposant une rhétorique centrée sur le bien et le vrai, sur l'*inventio* et la *dispositio*, et les tenants, cicéroniens, de l'efficacité, prônant une rhétorique centrée sur l'*elocutio* et sur l'*ingenium*, c'est-à-dire sur l'inspiration créative, plutôt que sur l'*imitatio* servile¹⁵.

Pensé, depuis la Renaissance, dans les catégories de la rhétorique, l'art se voit alors également partagé entre ces deux impératifs: celui de la Vérité, qui requiert un style sévère, sobre et dépouillé, et celui de l'efficacité qui convoquent toutes les formes de la séduction artistique mises au service de la persuasion religieuse et politique. Il s'agit, dans ce dernier cas, de mobiliser les passions en créant des formes d'expression qui servent moins à la découverte de vérités cachées qu'à la divulgation et à la diffusion des vérités établies

¹⁰ É. MÂLE 1984.

¹¹ W. WEISBACH 1921. Voir également M. REYMOND 1982.

¹² Ainsi É. Mâle pouvait écrire: "Je m'aperçus bientôt, non sans étonnement, qu'au XVII^e siècle comme au moyen âge les scènes religieuses obéissaient à des lois [...]. Il fallait en conclure que l'Église avait repris la haute direction de l'art". (É. MÂLE, p. VII de la préface de l'édition de 1951).

¹³ Pour une édition partielle de ce texte, voir D. MENOZZI 1991, pp. 190-192. Ce décret fut répercuté dans les anciens Pays-Bas à travers le *Traité des Saintes Images* du théologien louvaniste Johannes Molanus. Voir l'édition et la traduction de Fr. BOESPFLUG, O. CHRISTIN et B. TASSEL: J. MOLANUS 1996.

¹⁴ Voir, pour les Pays-Bas, J.B. KNIPPING 1939.

¹⁵ M. MEYER 1999, pp. 130-134 et pp. 152-159; M. FUMAROLI 1994.

et “révélées” par l’Église. C’est ainsi qu’au symbole humaniste et renaissant succède l’allégorie baroque¹⁶.

En prenant le dessus sur l’art austère de la première réforme de Trente, cet art du pathétisme aurait été la marque distinctive de l’art de la Contre-Réforme. Mais à nouveau deux interprétations se font concurrence, même si elles s’avèrent, comme nous le montrerons, fondamentalement complémentaires. En insistant sur l’action positive (et non plus seulement négative comme l’aurait été l’action de l’Église de Trente) de l’Église sur l’art, les uns ont tendance à ne retenir de l’art baroque que son versant héroïque, triomphal et théâtral, tandis que les autres, préférant voir dans l’art du temps une influence de la sensibilité populaire, considèrent le style fleuri comme le trait distinctif de la sensibilité religieuse et artistique baroque.

L’art baroque: un art de propagande au service de l’Église catholique?

“Comme l’indique clairement son nom, cet art nouveau de la Contre-Réforme a un caractère d’opposition et de combat”, nous dit Louis Réau. “Il vise moins à enseigner ou à édifier qu’à réfuter les contradicteurs, à écraser les adversaires”¹⁷. Après la défense serait donc venu le temps de la reconquête dont l’une des armes les plus efficaces aurait été l’art lui-même. Car si la dénonciation des abus fut une manière habile de sauver l’image religieuse de son éradication définitive par l’iconoclasme protestant (la question n’est pas celle du vrai et du faux, comme le pensent les protestants, mais de l’utile et du nuisible), elle risquait toutefois de donner en définitive raison aux adversaires de l’Église. En véritable puissance iconocratique, l’*Ecclesia triumphans* se donne pour mission, à l’aube du XVII^e siècle, non plus de prendre la défense théorique de l’image, mais d’illustrer et de démontrer son efficacité dans les faits. En réaction à une certaine foi désincarnée où l’image n’est plus qu’un signe abstrait (comme l’impose la théorie de l’image protestante), l’Église va contribuer à redonner du corps à l’image en lançant de vastes campagnes de promotion d’images de culte.

D’une façon plus large, tout ce que la Réforme protestante avait pointé du doigt comme perversion d’une foi pure et authentique est revalorisé comme fondement de l’identité catholique: affirmation de la primauté de saint Pierre et des papes, ses successeurs, de l’utilité des sacrements et des œuvres, défense et illustration de la Vierge, du culte des saints qu’on représente favorisés de visions ou d’extases mystiques ou subissant avec volupté les plus affreux supplices. À la sobriété pétrie d’humilité de l’individualisme protestant répond le goût du monumental et le caractère spectaculaire du rite et du culte; au Dieu caché et intérieur s’oppose un Dieu voyant et constamment extériorisé. À une austère morale disqualifiant systématiquement le sensible correspond l’exacerbation de la sensibilité (jusqu’à certaines pointes ex-

trêmes de sensualité) et de l’affectivité dans une spiritualité traversée de toute part par l’image. Plus que jamais le “croire” s’est identifié au “voir”.

L’art serait ainsi mis au service de la propagande: il ne serait pas seulement là pour instruire (transmettre exhortations morales ou exemples édifiants), il aurait surtout pour mission de manifester l’origine et l’extension universelle de l’autorité de l’Église, sa puissance et son prestige. Bref, moins que la foi, c’est l’institution qu’il défend. Et pour ce faire, il ne s’agit pas de démontrer mais de persuader. Or, le meilleur instrument de la persuasion reste l’image capable de pénétrer les âmes, tel un cheval de Troie, et d’agir sur l’imagination considérée comme la source et le mobile des sentiments, qui à leur tour pousseront à l’action.

L’art baroque: un art du peuple?

Plutôt que d’attribuer l’origine de l’art baroque à une impulsion venue d’en haut, d’autres auteurs ont préféré renverser la perspective: l’épanouissement du baroque coïnciderait avec l’éclatement au grand jour d’une religion sensible bien antérieure au Concile de Trente. Ce courant sentimental aurait traversé le siècle, avec le courant austère, doctrinaire et humaniste, courant qui lui est contemporain au moment du Concile, et sur lequel il triomphera dès la fin du XVI^e siècle. Il aurait donné naissance à une iconographie pieuse, simple et directe (dépourvue de tout symbolisme complexe), qui tend au réalisme ou plutôt à une sorte de naturalisme apte à éveiller une dévotion sensible et affective. Il caractériserait donc cette *pia fides* si chère à la nouvelle spiritualité, selon laquelle une foi profondément enracinée dans le cœur est plus résistante et suscite mieux la volonté qu’une foi s’appuyant uniquement sur la raison.

Il n’est dès lors plus question ici de parler d’un art de propagande conçu par l’Église en vue de la *persuasio* rhétorique et de la *propagatio fidei*, mais d’un art qui répond aux exigences de tout un groupe social et non plus d’un unique commanditaire ecclésiastique. Plutôt que d’avoir été orienté par la volonté des clercs, l’art se serait inspiré de la sensibilité commune, les artistes se faisant les interprètes des sentiments spontanés de leur temps. Ce serait donc, selon Pierre Francastel, la foule qui aurait, par l’intermédiaire des images, imposé à l’Église les modalités de sa sensibilité, et non l’inverse: “Ce n’est pas l’esprit de Trente qui a modelé l’art des générations suivantes. C’est l’Église, ce sont en particulier les jésuites, qui se sont laissés entraîner, bien au-delà de ce qu’ils avaient souhaité, par les tendances spontanées du peuple chrétien ou, plus exactement, par la forme que donnait à la piété de ce peuple une tradition dont la source toute païenne est totalement étrangère à l’esprit surnaturel et mystique du catholicisme”¹⁸.

Le véritable art de la Contre-Réforme, qui aurait laissé les traces les plus profondes dans les consciences collectives,

¹⁶ E.H. GOMBRICH 1976.

¹⁷ L. RÉAU 1955, p. 457.

¹⁸ P. FRANCASTEL 1965, p. 345.

ne serait donc pas l'art de cour, empreint de grandeur et né des ambitions et de la concurrence d'une haute aristocratie romaine (au point que d'aucuns ont pu parler d'une néo-renaissance mondaine sous un vernis dévot), mais un art simple et clair, plus prosaïque et descriptif, bref plus "populaire"¹⁹. Lorsque l'on parle de baroque comme style de la Contre-Réforme, Pierre Francastel nous invite en effet à établir une nette distinction entre l'"art moyen" et le "grand art", ou plutôt, pour éviter tout jugement qualitatif, entre un "art collectif" et un "art individuel".

Art baroque: art individuel ou art collectif?

Alors que la Réforme protestante, en excluant l'image de la sphère religieuse, aurait, paradoxalement, libéré l'art de la tutelle ecclésiastique et rendu à l'artiste toute son indépendance dans la démarche créatrice, l'Église post-tridentine, en veillant à ramener l'art chrétien à son ancienne position ancillaire, n'aurait fait qu'accentuer l'écart entre l'art et l'Église, brèche qui avait déjà été grandement ouverte par la laïcisation de l'art à la Renaissance. "Si l'art, la littérature, la pensée, ont continué à se développer, ce n'est pas toujours contre elle [l'Église], mais souvent en dehors d'elle"²⁰. Il est en effet difficile de ranger dans ce qu'il serait convenu d'appeler l'"art de la Contre-Réforme" des personnalités aussi diverses que Tintoret, Gréco, Zurbarán, Caravage, Rubens, Bernin, Rembrandt, etc., artistes dont le génie ne dépend pas exclusivement d'une inspiration chrétienne. À l'encontre de la thèse d'Émile Mâle qui postulait non seulement une emprise du catholicisme de Trente sur la pensée des artistes mais également sur leur vie intérieure, P. Francastel, tenant à séparer nettement inspiration religieuse et génie artistique, dénonce la confusion, sous le terme générique de Baroque, de l'art des masses avec l'"art tout court". L'erreur de ceux qui ont voulu rattacher l'art à l'action directe du Concile serait en effet venue de ce qu'"ils n'ont pas distingué l'art vulgarisateur et l'art créateur", c'est-à-dire les œuvres qui se bornent à traduire le goût régnant dans les sphères moyennes (œuvres orthodoxes asservies aux règles traditionnelles ou nouvelles de l'iconographie) et les ouvrages originaux, libres et personnels. "Les unes sont essentiellement le produit d'une conscience et d'un goût collectifs; les autres sont la fleur d'un goût individuel dont l'action n'est certes pas négligeable mais qui le plus souvent ne se manifeste pas immédiatement sur le plan de la production en série, reflet de la sensibilité moyenne des contemporains. Ce qui s'oppose, ce n'est pas la notion d'un art mineur et d'un grand art; c'est celle d'un art collectif et d'un art individuel"²¹.

L'activité artistique à l'époque de la Contre-Réforme relèverait dès lors de deux systèmes divergents: celui de la commande privée, laissée à l'appréciation du commanditaire et, de plus en plus, à la fantaisie de l'artiste, et celui de la commande institutionnelle, soumise à un ensemble pesant d'obligations et de garanties. Dans le premier cas, le caractère conventionnel ou secondaire du sujet reporte toute l'attention sur les procédés stylistiques mis en œuvre; dans l'autre, le souci de la parfaite légitimité des choix iconographiques rejette les solutions formelles au second plan et encourage souvent le conformisme. Ce qui aurait finalement signé un certain déclin de la peinture religieuse, l'art de l'Église n'étant plus véritablement le lieu de l'innovation artistique ou de la promotion professionnelle spectaculaire. Comme l'écrit E. Mâle, "désormais, il y aura encore des artistes chrétiens, mais il n'y aura plus d'art chrétien"²².

Si cette manière de partager le champ artistique du XVII^e siècle entre l'art créateur des "génies" et l'art vulgarisateur des artistes dociles aux prescriptions de l'Église, repose sur des principes esthétiques parfois contestables, il est certain que l'on ne peut plus affirmer aujourd'hui, comme le faisait L. Réau, que "les artistes émancipés ou rebelles rentrèrent dans les rangs et acceptèrent de travailler, comme au Moyen-Âge, sous l'inspiration et le contrôle du clergé"²³, ni avancer, comme le faisait E. Mâle, que "l'Église avait repris la haute direction de l'art". Mais on ne peut non plus souscrire à la thèse de P. Francastel qui, même s'il se défend de tout jugement de valeur, voit dans l'art baroque un art conservateur, alors que l'art classique, à la même époque, s'affirmerait comme le véritable art innovateur.

Une troisième voie: l'"humanisme dévot" et l'art du compromis

Afin de nuancer les dichotomies sociologiques (art populaire/art aristocratique), géographiques (Nord/Sud) et esthétiques (art conservateur/art créateur) par trop simplistes, on peut avancer que l'Église tridentine tout comme l'art religieux qui lui est contemporain ont puisé leur inspiration aux mêmes sources, à savoir dans les différents courants de spiritualité qui prennent naissance au début du XVI^e siècle, et qui ont eu pour mission commune d'adapter les valeurs traditionnelles du christianisme aux nécessités du temps. Dès le début du siècle s'est en effet exprimé le besoin de concilier les aspirations à une profonde vie spirituelle et les exigences de l'action dans le monde. En tâchant de consolider et d'enrichir la foi du peuple chrétien, mais aussi d'éduquer

¹⁹ Cette opposition stylistique trouve même, chez certains auteurs, son pendant géographique dans la classique polarité nord-sud: le baroque "classique" italien s'opposerait à l'art flamand, bourgeois et populaire, opulent et dévot, plus attentif aux détails et à l'intimité qu'à la grandeur héroïque. Le naturalisme septentrional présenterait dès lors une autre conception de l'art sacré, plus fidèle aux traditions médiévales, que celle, allégorique et intellectuelle, proposée par la catholicité romaine, plus attachée aux idéaux de la Renaissance.

²⁰ P. FRANCASTEL 1965, p. 357.

²¹ *Ibidem*.

²² Il est vrai qu'il reniera par après sa formule: "Dans *L'Art religieux de la fin du moyen âge*, j'avais écrit, en parlant de l'art qui allait apparaître après le Concile de Trente: "Désormais, il y aura encore des artistes chrétiens, mais il n'y aura plus d'art chrétien". Je dus reconnaître que je m'étais trompé... Vouloir étudier chacun des grands artistes de ce temps, comme des individus isolés, sans se demander ce qu'ils doivent à la pensée de l'Église, ce serait vouloir étudier les planètes sans savoir qu'elles tournent autour du soleil. Cet art chrétien a été le même dans toute l'Europe catholique". É. MÂLE 1984, p. VII.

²³ L. RÉAU 1955, p. 457.

les classes moyennes, de former et de conseiller l'élite politique et ecclésiastique, d'organiser la reconquête des terres gagnées à l'hérésie, comme de convertir les peuples des continents nouvellement découverts, les jésuites, ces véritables "contemplatifs en action" – pour reprendre l'expression de Jérôme Nadal, l'un des plus proches compagnons d'Ignace de Loyola –, incarneront parfaitement ce compromis entre voie mystique et voie apostolique, entre élans du cœur et aspirations de l'esprit, entre les exigences du dogme et celles de la curiosité intellectuelle.

C'est précisément de cette alliance, à laquelle on a pu donner le nom d'"humanisme dévot", qu'est sorti le Concile et le mouvement de renouveau qui le suivra. Ce compromis permanent fut en effet la condition pour ramener les masses mais aussi l'élite dans le giron de l'Église. Il fut donc également de mise pour l'art. L'idée tenace qui continue à faire des jésuites les initiateurs et propagateurs, voire, thèse extrême, les inventeurs de l'art baroque doit dès lors être abandonnée. Il a été démontré, surtout pour le domaine de l'architecture, qu'ils ne firent le plus souvent qu'emprunter les formes artistiques en usage dans les contrées où ils s'installaient. La fin justifiant les moyens, toutes les formes artistiques étaient bonnes si elles atteignaient leur but, celui de servir efficacement la pastorale et les missions apostoliques²⁴. En matière d'images, loin d'avoir orienté de façon décisive la sensibilité des fidèles, les jésuites n'ont fait que s'adapter aux exigences de la piété populaire – tout en cherchant, il est vrai, à brider ses excès – en s'écartant sensiblement de l'esprit qui avait animé les Pères du Concile. L'Église de la Contre-Réforme, à travers ses meilleurs agents, eut en effet l'intuition que l'image constituait un aspect essentiel de la culture des fidèles et, partant, de leur identité même. En adoptant une attitude si ambiguë envers des croyances séculaires qu'elle condamne en principe, l'Église se montra ainsi assez sensible aux formes d'expression d'une foi viscérale qui valait bien mieux, à ses yeux, que les tentations hérétiques.

De même, certaines concessions seront faites envers l'assimilation des formes de l'art antique et de l'art chrétien, car c'est à ce prix qu'il fut possible de conserver une certaine mainmise sur les classes cultivées définitivement gagnées aux idéaux de la Renaissance. Ainsi naquit, chez des hommes soucieux de maintenir intacte leur foi en même temps que leur respect des traditions humanistes et leur goût pour l'art, une sensibilité religieuse qui insista sur le rôle du sentiment, la découverte de Dieu dans ses œuvres, l'élévation continue du matériel au spirituel, des sens aux voluptés de l'âme, de l'imagination à la représentation de l'inimaginable.

C'est une telle aptitude à l'adaptation et au compromis qui fera le succès de la réforme catholique. Plutôt que d'user de la force, c'est par la séduction qu'elle aura pu triompher des résistances, d'une part, des foules chrétiennes à la diffusion d'une religion trop abstraite, et, d'autre part, des libres esprits à la diffusion d'une doctrine trop hostile aux

sollicitations de la nature humaine. Si l'image et l'art sont parvenus à modeler, jusqu'à un certain point, les consciences, c'est parce qu'ils ont fourni, comme nous le rappelle Argan, des schémas et des modèles qui tiennent compte des aptitudes, des intérêts et des coutumes des différentes couches sociales. L'art baroque est bien un art de la persuasion rhétorique pour autant que cette persuasion suppose un rapport ouvert, bilatéral: "A la volonté de persuader doit répondre le désir d'être persuadé"²⁵.

Réforme tridentine et pietas austriaca dans les Pays-Bas

Il faut à présent s'interroger sur les formes qu'a pu prendre ce rapport entre art et Église dans les anciens Pays-Bas du XVII^e siècle. Nous l'avons vu, le concile organisé à Trente de 1545 à 1563 contribua nettement à déterminer la nouvelle orientation que devait prendre l'Église catholique, grâce à une longue série de décrets formulés par les pères conciliaires de session en session et approuvés puis rendus obligatoires par le pape Pie IV en 1564. Il fallut alors mettre en œuvre les principes de (Contre-)Réforme établis par les prélats, ce qui ne fut ni simple, ni immédiat, notamment dans l'espace des Pays-Bas²⁶. En effet, en juillet 1564, Philippe II décida de contraindre l'Église d'Espagne puis les provinces des Pays-Bas à observer strictement les décrets tridentins. Or, dans ces dernières, les réformes du lointain roi d'Espagne, notamment concernant les matières religieuses, crispaient. Ainsi, la politique répressive par laquelle Philippe II combattait la réforme calviniste – politique déterminée par le corpus juridique des placards et soutenue par l'Inquisition – était très impopulaire auprès de la noblesse locale. Aussi le Conseil d'état était-il très réticent à accepter la publication des décrets tridentins, qui furent cependant publiés dès l'année suivante, dans un contexte d'incroyables tensions. Sollicité pour adoucir ses mesures répressives, Philippe II réagit en durcissant ses positions: il envoya, en octobre 1565, les "lettres du bois de Ségovie" par lesquelles il imposa à la gouvernante d'appliquer les placards... et de faire respecter les décrets tridentins. La guerre – à la fois civile et religieuse – éclata, sans empêcher toutefois la lente adaptation des catholiques du sud du pays aux normes romaines. En effet, les réformes mises en place par Philippe II, et en particulier la réorganisation des évêchés qui, de six, passèrent à dix-huit²⁷, offrirent un cadre institutionnel qui rendit possible la réforme. En 1579, à Arras, les provinces du Sud se rallièrent à Philippe II et garantirent de maintenir le catholicisme à l'exclusion de toute autre confession. Dans les années qui suivirent, les évêques réunis au concile provincial de Cambrai (1586) puis de Malines (1607) adoptèrent définitivement les règles tridentines qu'ils entreprirent, progressivement, de faire appliquer. Enfin, à partir de 1596, Rome envoya à Bruxelles un nonce: les Pays-Bas représentaient en effet une ligne de front avec les terres pro-

²⁴ "Les jésuites ont admis des peintures de tous styles et de toutes tendances, pourvu qu'elles contribuassent à la richesse des autels et par là, à la piété". J. VANUXEM 1958, p. 90.

²⁵ G.C. ARGAN 1989, p. 19.

²⁶ F. WILLOCX 1929.

²⁷ M. DIERICKS 1967.

testantes, depuis laquelle le représentant du pape pouvait agir pour propager le catholicisme là où le calvinisme s'était imposé... et le renforcer où il avait été ébranlé. Aussi le nonce à Bruxelles joua-t-il un rôle actif dans la réforme religieuse des Pays-Bas.

Ce processus de "tridentinisation" des Pays-Bas participe au renforcement de l'identité intensément catholique que les provinces méridionales se sont forgées en réaction aux revendications calvinistes du Nord et qu'accentue encore le couple formé par les archiducs Albert et Isabelle lorsque Philippe II leur cède le pays. Tous deux élevés à la cour du très zélé roi d'Espagne, Albert et Isabelle s'affichent, une fois devenus souverains des Pays-Bas, comme d'ardents représentants du catholicisme en ces terres de frontières confessionnelles. En témoin, entre autres nombreux observateurs, le nonce Guido Bentivoglio (1577-1640) présent à Bruxelles de 1607 à 1615 qui, dans sa *Relazione di Fiandra*, s'émerveille de leur grande vertu, de leur zèle infatigable et de leur remarquable dévotion. Le couple archiducal a soigneusement veillé à s'afficher comme un vif champion du catholicisme et un parfait exemple de piété. L'infante et son époux ont mené dans les provinces belges une campagne confessionnelle ostentatoire. Chargés par Philippe II de reconquérir les provinces rebelles – et protestantes – du Nord, tous deux se sont attachés à développer dans les provinces du Sud un catholicisme vigoureux dont ils se font les plus remarquables modèles et les principaux chefs de file. À cette fin, ils ont reproduit dans les Pays-Bas une politique dynastique ancestrale – la célèbre *Pietas austriaca* étudiée par Anna Coreth²⁸ – et érigé, comme il a déjà été montré par ailleurs²⁹, piété et dévotion en moteurs de leur gouvernement: ils se sont alors emparés du culte eucharistique, de la dévotion à la Vierge et à quelques saints soigneusement choisis comme instruments de leur pouvoir. Ils ont par ailleurs opté pour une extériorisation fastueuse de leur piété et transformé les provinces qu'ils gouvernent en un théâtre du catholicisme triomphant dont témoigne amplement la citadelle-sanctuaire qu'est Montserrat, célèbre lieu de pèlerinage marial. Ce sont eux, également, qui ont joué un rôle clé pour permettre l'installation dans leurs provinces de nombreux ordres religieux et en particulier des carmes déchaussés et des jésuites qu'ils ont activement soutenus et auxquels ils recommandent certains de leurs protégés comme les architectes Francart et Coebergher ou encore Rubens.

La liturgie romaine dans les provinces belges

Au même moment, la liturgie des Pays-Bas prend des accents romains. L'assemblée réunie à Trente n'avait pu mener pleinement et définitivement la réforme liturgique qu'im-

posa pourtant une grande disparité des pratiques dans les églises de la chrétienté et avait préféré confier au Saint-Siège le soin d'accomplir véritablement la réforme. C'est ainsi que Pie V fit publier en 1568 un nouveau Bréviaire romain puis une version révisée du Missel romain. En 1588, Sixte Quint fonda la Congrégation des Rites et des Cérémonies à laquelle il confia comme tâche principale de veiller à l'observation scrupuleuse de la liturgie réformée. La Congrégation travailla également à la révision et à la publication d'autres livres comme le Pontifical (1595), le Cérémonial des évêques (1600) et le Rituel (1614). En l'espace de presque cinquante ans, Rome déploya de considérables efforts censés conduire à l'uniformité liturgique au sein de la catholicité. En effet, à l'exception du Rituel, chacun des nouveaux livres liturgiques fut imposé à tous les diocèses. Si des dérogations restaient possibles – les diocèses capables de faire la preuve d'une liturgie vieille de plus de deux cents ans étaient dispensés de se soumettre au Bréviaire et au Missel romains –, de nombreux diocèses furent contraints d'adopter cet usage et de le substituer à l'usage local. Certes il y eut des résistances, certes il y eut des tensions, mais, globalement, le monde catholique dut s'adapter au nouveau modèle et ceux qui refusaient l'adoption pure et simple de l'usage romain ne purent faire autrement que de mener leur propre réforme sur ce modèle³⁰.

Les Pays-Bas durent eux aussi répondre à l'obligation de recevoir l'usage liturgique romain. Il semble que le processus d'intégration n'ait pas rencontré de véritables résistances, même s'il fut lent à se mettre en place. Le processus de réorganisation des diocèses facilita manifestement cette introduction. Plusieurs des nouveaux diocèses avaient en effet alors opté pour l'usage romain: ils reçurent donc par la suite sans trop de difficultés les livres révisés. Par ailleurs, le contexte extrêmement troublé des guerres civiles et religieuses participa probablement lui aussi à l'introduction des nouvelles normes, dans la mesure où celles-ci étaient susceptibles de renforcer le caractère romain du catholicisme local particulièrement malmené en ces terres de frontières confessionnelles. Le cardinal de Granvelle obtint ainsi pour Plantin l'autorisation de publier le nouveau Bréviaire³¹ qui fut diffusé dans les provinces belges grâce à de nombreuses rééditions³². Plantin obtint le même privilège pour le Missel³³. En 1570, l'assemblée provinciale tenue à Malines ordonna à tous, dans l'archevêché, d'adopter le nouveau Bréviaire³⁴. Le diocèse de Tournai, pourtant pluriséculaire, opta lui aussi pour l'usage romain³⁵. Le synode diocésain d'Ypres de 1577 ou celui de Saint-Omer de 1583 imposèrent le respect du Missel romain³⁶. Pour autant, les changements ne furent pas immédiats et les assemblées synodales durent régulièrement rappeler l'obligation de suivre les prescriptions romaines. Les habitudes liturgiques ne changèrent que len-

²⁸ A. CORETH 1959 (rééd. 1982).

²⁹ L. DUERLOO 1997; L. DUERLOO 1998; A. DELFOSSE 2009.

³⁰ Cl. MEUNIER 2004.

³¹ *Breviarium romanum* 1569.

³² S. BAÜMER 1905, pp. 192-193.

³³ *Missale* 1572.

³⁴ J.F. SCHANNAT - J. HARTZHEIM, 1759-1790, vol.7, p. 616.

³⁵ *Idem*, p. 778.

³⁶ *Idem*, p. 847.

tement, probablement parce que la révision du Bréviaire et Missel touche à “l’intime” des pratiques locales: elle évince des offices propres dédiés aux saints locaux et ne permet plus certaines pratiques qui étaient pourtant jugées sinon essentielles, à tout le moins particulièrement importantes par ceux qui en usaient. Pourtant, au fur et à mesure des décennies, l’usage romain semble s’imposer largement...

L’introduction des Bréviaire et Missel dans les diocèses belges s’accompagne de l’adoption du Cérémonial des évêques (1600), livre destiné à fixer le déroulement du rite tant pour le quotidien de l’année liturgique que pour des festivités plus solennelles. Cet ouvrage précise pour chaque occasion – qu’elle soit ordinaire ou extraordinaire – les déplacements de et vers l’autel, les genuflexions, les révérences, les encensements... De même, l’ornementation de l’autel dans sa dimension la plus matérielle fait l’objet de prescriptions, développées et précisées dans les rubriques générales de la réédition du Missel romain par Clément VIII en 1604³⁷: le nombre de chandeliers, le nombre minimal de cierges allumés, la présence de la croix au centre de l’autel, les couleurs et qualités des parements... sont rigoureusement notés. La constitution *Cum novissime* qui ouvrait le nouveau livre, imposait à tous de respecter ledit Cérémonial mais reconnaissait le maintien des antiques Cérémoniaux pour autant qu’ils soient conformes au livre réformé. Dans les Pays-Bas, on choisit pourtant de suivre l’usage romain. Le synode provincial de Malines de 1607 exige que, “pour assurer l’uniformité des rites sacrés et des cérémonies”, soit imprimé et observé le Cérémonial tel qu’il vient d’être imposé à tous par Clément VIII³⁸.

Si les livres liturgiques que nous venons d’évoquer – en particulier le Missel et le Cérémonial – ainsi que les statuts synodaux provinciaux et locaux parlent abondamment de l’autel, de ses ornements, de ses parements et de sa vaisselle, ils évoquent à peine, en revanche, le décor qui l’entoure. Seul le chapitre XII du premier livre du Cérémonial des évêques, consacré au décor de l’église pour les jours de fête et de solennité, rappelle que “si l’autel est contre le mur, on pourra appliquer au mur, au-dessus de l’autel, une noble et une splendide tapisserie portant une image de notre Seigneur Jésus Christ, ou de la glorieuse Vierge, ou des Saints, à moins qu’ils ne soient déjà peints sur ce mur et décemment ornés”. L’installation temporaire d’une image au-dessus des autels adossés est donc autorisée pour souligner la solennité d’une fête. L’on reconnaît toutefois que puisse déjà s’y trouver une représentation peinte avec décence. D’après les prescriptions romaines, la présence d’une image au-dessus de l’autel n’est donc pas liturgiquement obligatoire mais participe plutôt à la somptuosité culturelle. Dans les Pays-Bas, toutefois, au moins une assemblée synodale en décide autrement: ainsi, en 1610, à Anvers, les statuts synodaux consacrés à “l’office divin” exigent, dans leurs prescriptions sur l’ornementation de l’autel, que celui-ci soit accompagné d’un tableau peint ou que la paroi sur laquelle il est adossé soit peinte³⁹. Il

conviendrait d’examiner plus systématiquement les rapports de visites pastorales pour mieux connaître la réalité de terrain. Si les rapports concernant le doyenné de Leuven publiés par Michel Cloet ne montrent pas d’intérêt de la part du doyen pour ce décor – et en particulier pour les retables –, les rapports publiés pour le diocèse de Liège, en revanche, révèlent que les doyens veillaient à s’assurer qu’il y ait toujours un “tableau peint” au dessus de l’autel: quand ce retable manquait, ils ordonnaient son installation et veillaient à la qualité et à la décence de ses images⁴⁰.

Des “machines spirituelles”: l’art des retables baroques dans les anciens Pays-Bas

Le retable constitue précisément une des expressions les plus manifestes des idéaux sous-tendant la liturgie post-tridentine, et tout particulièrement dans les anciens Pays-Bas⁴¹. Art spectaculaire ou théâtral s’il en est, il s’offre non seulement comme la toile de fond de la liturgie ostentatoire de la Contre-Réforme, mais plus encore comme un “acteur” essentiel dans l’appréhension du divin. Sorte de trait d’union visuel entre l’ici-bas et l’au-delà, mais aussi, dans une relation non plus verticale mais horizontale, entre les croyants et l’institution ecclésiale, il apparaît être le point focal de la culture visuelle de l’Église post-tridentine. Dans ce nouveau contexte, l’œuvre divine et l’œuvre artistique trouvent à se (re)concilier au nom d’une même poétique de l’affect et de l’exaltation religieuse, jusqu’à faire de l’art le lieu d’expression et plus encore d’expérience de la foi.

La notion de “machine spirituelle” pourrait apparaître assez incongrue pour désigner ce monument que devient le retable à l’époque baroque. Elle l’est du moins au regard de l’acception qu’on a du terme de machine aujourd’hui, avec l’imaginaire technologique qu’il convoque inmanquablement. Et pourtant lorsqu’on se tourne du côté des dictionnaires du XVII^e siècle, on découvre combien le terme de machine est adapté à la réalité des retables, réalité tant structurelle que fonctionnelle: “Il s’agit d’un assemblage de plusieurs pièces [...] qui sert à augmenter la vertu des forces mouvantes [...]. On donne le nom de machines en général à tout ce qui n’a de mouvement que par l’artifice des hommes, [...] et aussi ce qui sert aux hommes pour faire des choses qui sont au-dessus de leurs forces comme les vols et les descentes”⁴². D’emblée apparaissent dans cette définition deux notions centrales pour comprendre le retable dit baroque: la notion d’assemblage et l’idée de forces mouvantes. Certes, dans l’art des retables prévaut l’illusion du mouvement bien plus que le mouvement réel, du moins si on ne tient pas compte de l’existence, assez rare, de mécanismes qui peuvent mouvoir certaines de ses parties. Cette suggestion du mouvement ne s’obtient que par un assemblage, véritable art composite, ou art de la composition d’unités diverses, du

³⁷ *Missale romanum* 1604.

³⁸ J. Fr. SCHANNAT - J. HARTZHEIM, t. VIII, p. 782.

³⁹ *Ibidem*, p. 997.

⁴⁰ G. SIMENON 1939; A. CULOT - Fr. JACQUES 1978; J. PAQUAY 1935.

⁴¹ B. D’HAINAUT-ZVENY - R. DEKONINCK 2014; V. HERREMANS 2007.

⁴² A. FURETIÈRE 1702, vol. 2, p. 168.

bel composto comme le nomment les Italiens, art qui a pour but d'estomper les frontières entre l'architecture, la peinture et la sculpture pour former ce qu'on appellerait aujourd'hui un art total.

Cette interaction et intégration des arts ne poursuit qu'une fin: en paraphrasant la définition qui vient d'être citée, on pourrait dire que les retables servent aux hommes pour faire des choses qui sont au-dessus de leurs forces comme les vols et les descentes, c'est-à-dire, dans le cas présent, la suggestion d'un accès au divin par un double mouvement d'ascension et de descente. Les cieux descendent sur terre et le spectateur est pris dans un mouvement ascendant qui l'emporte vers le transcendant. Et tout cela est obtenu par l'"artifice des hommes": "Il faut remarquer qu'on appelle proprement machine ce qui consiste plus en art, et en invention que dans la force et la solidité de la matière"⁴³. L'ingénierie humaine, dirions-nous aujourd'hui, confère une force, ou plutôt une dynamique, à ce qui en est matériellement dépourvu. Cette dynamique est celle du *trans-* qui renvoie au préfixe latin désignant la traversée ou le passage, celui de la *translatio* ou du *transitus* du regard, en phase avec des iconographies qui portent sur des moments de *trans-*formation, pour ne pas dire de transfiguration où mouvement ascendant et mouvement transcendant vont de pair.

Mais quels sont donc les moyens plastiques mis en œuvre pour atteindre cet objectif, ce *trans-*port? Lorsque l'on parle des retables baroques, il est habituel de proposer des analogies avec le monde théâtral, ce qui est d'autant plus évident pour l'art baroque dont on se plaît à rappeler la dimension spectaculaire – l'image paradigmatique étant de ce point de vue la *Transverbération* de Thérèse d'Avila du Bernin. De manière plus générale, ne peut-on dire que les retables ressemblent à un décor théâtral pour une scène où se joue et rejoue de manière régulière le cérémonial de la messe, cérémonial qui a tendance précisément à se théâtraliser à cette époque? Il ne faut pas oublier en effet que le retable n'a de sens que par rapport à la liturgie qu'il encadre et d'une certaine manière exalte, le point focal de tout ce dispositif restant le tabernacle renfermant le Saint Sacrement, à partir duquel tout rayonne et prend sens. Plus qu'une simple toile de fond pour cette performance liturgique, le retable est un acteur/agent à part entière; et il l'est parce qu'il met en scène les acteurs du drame sacré, très différemment des retables gothiques.

C'est ici que l'expression *Deus ex machina*, issue du monde théâtral, prend tout son sens. Cette expression désigne à l'origine la machinerie qui fait entrer en scène, grâce à des mécanismes cachés, un dieu dénouant de manière impromptue une situation désespérée. Du domaine théâtral, cette expression a été transposée au domaine littéraire: "Machine se dit en termes de Poésie dramatique et épique, de l'artifice par lequel on a recours à quelque Puissance supérieure ou à une divinité pour exécuter une chose qui au-dessus des forces de la nature [...]. C'est la présence de quelque

Divinité, ou une action surnaturelle et extraordinaire que le Poète insère dans son Poème pour le rendre plus majestueux et plus admirable"⁴⁴. Si on applique cette définition aux retables baroques des anciens Pays-Bas, on peut dire que leur poésie plastique, poésie qui est aussi épique et dramatique, est entièrement dévolue à la mise en scène de cette apparition divine, force surnaturelle qui advient dans le monde des hommes. Le *Deus* en question n'est donc pas *ex machina* mais *in machina*, au cœur de la machine spirituelle, au cœur du dispositif construit autour de lui et pour lui. Si la machine a pour fin d'augmenter les forces humaines, c'est bien pour "capter" les forces divines.

Sortons à présent du domaine des analogies (machine et théâtre), pour envisager concrètement cette mise en œuvre et en scène, en commençant par rendre compte de la dimension du montage qui caractérise ces retables. Il faut rappeler d'abord qu'il s'agit bien d'œuvres collectives, où différents corps de métier et différents artistes collaborent étroitement pour intégrer et harmoniser au mieux les différentes composantes architecturales, picturales et sculpturales. L'histoire du retable du XVI^e jusqu'au XVIII^e siècle est d'ailleurs caractérisée, dans ses grandes lignes, par une évolution qui va d'une structure tectonique à une unité organique; c'est-à-dire que l'on passe d'une composition où chaque unité est clairement cernée conférant ainsi à l'ensemble une impression de stabilité et de lisibilité à une composition où les frontières entre les arts sont transgressées, le retable tendant par ailleurs à se dilater dans le cadre architectural qui l'accueille. Cette tendance rejoint ce que Wölfflin décrivait comme une des caractéristiques du Baroque opposé au Classicisme: la multiplicité classique à la composition parfaitement charpentée contrasterait avec l'unité baroque où les éléments fusionnent et s'ouvrent vers l'espace environnant.

L'impulsion rubénienne va être ici déterminante, car le maître anversois va contribuer à une meilleure intégration de la peinture et de la sculpture, cette dernière restant toutefois clairement au service de la première, même s'elle est conçue pour en prolonger le mouvement expansif. Le tableau d'autel va donc longtemps occuper la place principale, l'architecture comme la sculpture lui restant pour ainsi dire asservies, selon une formule importée d'Italie et peut-être un peu trop rapidement qualifiée de formule portique (cat. n. 3, 4). Plus que l'idée de porte ouverte vers un ailleurs, la structure architectonique ouvre une fenêtre vers un au-delà. Et ce phénomène de cadrage met tout à la fois à distance et en valeur la sacralité du sujet représenté. Quant à la statuaire, elle renforce ce phénomène de cadrage tout en créant un continuum visuel et iconographique qui a pour effet de renforcer l'effet de présence des personnages saints. Or c'est cette partie sculptée qui va avoir tendance à progressivement grignoter l'espace du retable au détriment de la peinture, jusqu'à la faire disparaître complètement. Cet envahissement s'opère tout d'abord en sa partie sommitale, celle précisément où les forces divines viennent littéralement dissoudre

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ A. FURETIÈRE 1702, vol. 2, p. 168.

le cadre architectural. Ce qui compte ici c'est bien le contraste entre la stabilité terrestre que suggère la structure architecturale et l'illusion du caractère évanescence et aérien des personnages divins qui ont définitivement quitté les niches qui les accueilleraient encore au début du XVII^e siècle.

Dans l'histoire du retable baroque, et cela à l'échelle européenne, un motif en particulier va contribuer à ce creusement et à cette ouverture. Inauguré par Le Bernin à Saint-Pierre de Rome, la gloire, avec son rayonnement plastique et lumineux, est bien cet élément qui est conçu pour suggérer un espace indéterminé ou infini, sorte de trouée ou de manifestation d'une puissance devenue invisible mais irradiante (non plus le *Deus in machina* mais le *Deus absconditus*) (cat. n. 32). Mais c'est aussi le lieu par excellence de l'apothéose des saints aspirés par le haut dans ces véritables "ascenseurs" mystiques que deviennent les retables dans la seconde moitié du XVII^e siècle (cat. n. 28, 35). Le spectateur-fidèle devient à son tour le témoin de ces épiphanies, lui-même se trouvant à son tour inspiré, voire aspiré par cette dynamique. Car il ne faut pas oublier que le but ultime de ces machines spirituelles est d'émouvoir, au sens où on entend ce verbe à cette époque: émouvoir équivaut à mouvoir, mouvement certes tout intérieur. À ce titre, on peut dire que les retables sont doublement cinétiques: la suggestion d'un mouvement plastique doit susciter un mouvement spirituel.

Ce type d'expérience se trouve d'autant plus stimulée par des aspects que la recherche a quelque peu eu tendance à négliger: il en va ainsi du rôle essentiel joué par l'ornementation qui apparaît être le véritable tissu conjonctif – pour utiliser la métaphore non plus mécaniste mais organique – entre peinture, sculpture et architecture. Elle confère à l'ensemble cette impression de richesse, laquelle est totalement illusoire car la plupart des matériaux utilisés donnent seulement l'illusion de matériaux précieux, alors que c'est bien le bois et le plâtre qui dominent. À cette richesse ornementale, il faudrait encore ajouter l'apport d'une ornementation éphémère, une dimension à tout jamais disparue mais dont certaines gravures/dessins et certains textes conservent de précieux témoignages, car ils nous révèlent la façon dont les retables étaient occasionnellement animés d'une véritable vie⁴⁵.

Conclusions

"L'extrême diversité des sens qu'on attribue au mot Baroque couvre l'extrême diversité qui existe dans l'objet de la recherche aussi bien que dans les conceptions esthétiques qui la dirigent"⁴⁶. On comprend dès lors mieux pourquoi le terme de "Baroque", mais aussi celui de "Contre-Réforme" sont des termes piégés. Loin de se réduire à une défense et réaffirmation de la grandeur de l'Église, la Contre-Réforme fut aussi un profond mouvement de réforme intérieure, qui ne toucha pas seulement l'Institution (le corps) mais aussi la foi chrétienne (l'esprit), réforme qui n'a pu s'imposer qu'en se tournant vers le "peuple", sensible à une forme de piété affective, mais aussi vers l'"élite", en attente d'une foi plus "rationnelle". La *renovatio ecclesiae* est traversée par différents courants qui renvoient à une grande diversité de sensibilités religieuses. Entre l'austérité d'une réforme catholique, répressive et réactionnaire, sinon hostile à toute forme d'expression artistique, du moins prônant l'ascèse et la réforme des arts, et une Contre-Réforme conquérante, exubérante, triomphante, favorable à l'épanouissement d'un art ostentatoire mis au service de la propagande et de la reconquête des terres et des âmes, se déploie toute une gamme d'options.

De même, sur le plan artistique, entre l'austérité de l'église du *Gesù* et la pompe sans limite des églises au décor stuqué d'Amérique du Sud, ou entre l'"archaïsme" de la petite image pieuse anonyme et la "modernité" des gigantesques retables rubéniens, exista une grande diversité de courants qui coexistèrent dans le temps et dans l'espace. En ce sens, la "Renaissance catholique" n'a engendré aucun style bien spécifique, mais emprunta les formes artistiques existantes pour les mettre au service de ses nouvelles missions. S'il est donc vrai que l'Église n'invente pas l'art baroque mais l'adopte, il est toutefois indubitable que les formes de spiritualité diffusées par les nouveaux ordres issus de la réforme catholique ont pu exercer une influence indirecte sur les sensibilités religieuses, mais aussi esthétiques. Accepter le raccourci qui veut que l'art ait épousé un "corps de doctrine" directement géré par l'Église, reviendrait à perdre ces multiples relais. D'où la nécessité de replacer les modalités des images dans le contexte général qui les commande et qu'elles tendent à modifier à leur tour.

⁴⁵ Voir l'article de R. DEKONINCK, A. DELFOSSE, M. DELBEKE, C. HEERING et K. VERMEIR dans le présent volume.

⁴⁶ P. FRANCASTEL 1955, p. 55.