
Triomphe et historicités baroques en bohème

Rudolf Chadraba



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/baroque/308>

DOI : [10.4000/baroque.308](https://doi.org/10.4000/baroque.308)

ISSN : 2261-639X

Éditeur :

Centre de recherches historiques - EHESS, Éditions Cocagne

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 1969

ISSN : 0067-4222

Référence électronique

Rudolf Chadraba, « Triomphe et historicités baroques en bohème », *Baroque* [En ligne], 4 | 1969, mis en ligne le 18 juin 2012, consulté le 10 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/baroque/308> ;

DOI : <https://doi.org/10.4000/baroque.308>

Ce document a été généré automatiquement le 10 juin 2022.

© Tous droits réservés

Triomphe et historicités baroques en bohème

Rudolf Chadraba

- 1 Pour s'assurer que l'art baroque ne reste pas étranger en Bohême et qu'il y prit une allure nationale, les historiens tchèques ont recours non seulement aux artistes d'origine tchèque comme fut le fondateur de l'école picturale Karel Škréta, mais encore naturalisés, sinon nés en Bohême comme l'Italien G. B. Santini. Ils montrent aussi un historicisme bien remarquable, en respectant les traditions du lieu, l'histoire religieuse et monarchique du pays. Cet historicisme fut introduit et pratiqué avant tout par les jésuites, au nombre desquels Bohuslav Balbin (1621-1688), savant contemporain de son fameux confrère Athanase Kircher, était non seulement connaisseur de la valeur symbolique de l'art mais aussi premier historien critique de la Bohême, défenseur de sa langue et de sa tradition nationale. Il devient le principal initiateur de ce « patriotisme féodal » de Bohême, avec ses nuances diverses sociales et politiques. Ce patriotisme faisait d'abord cause commune avec les Habsbourgs protagonistes de la lutte anti-hussite et anti-luthérienne, combattant hérétiques et Turcs en même temps, tels qu'on les glorifie dans la peinture murale surtout vers 1700. Mais, du moment que ceux-ci ne respectent plus les droits légitimes de la couronne de Bohême, ce patriotisme s'oppose volontiers au centralisme uniformiste et germanisant de Vienne. Un cas à part constitue le *landespatriotismus* des nouveaux-venus et privilégiés après la victoire de 1648. mécontents par la suite pour des raisons diverses. Le centralisme bureaucratique de la métropole impériale devenant antibaroque en fin de compte, on remarque une logique et un sens local au style baroque de Bohême qui exprime un principe opposé, contraire. Cette opposition est liée avant tout avec ledit phénomène d'historicité.

L'art triomphal

- 2 Pour aborder le phénomène d'historicité baroque dans un pays particulièrement disposé à le développer, il paraît nécessaire de désigner d'abord le cadre dans lequel il se réalise et qui est la tradition triomphale. Les archéologues français l'ont étudié dans

l'Antiquité gréco-romaine. M. J. Gagé connaît une « théologie de la victoire à Rome » qui est avant tout une adaptation de l'usage hellénistique, comme M. G.-Ch. Picard l'a montré pour l'érection des trophées *in finibus* du territoire conquis. Cette « religion militaire » fut successivement transposée dans l'art tombal. Dans ses « Études Syriennes », F. Cumont l'avait prouvé pour les catacombes et tours-tombeaux de Palmyre. C. M. Kaufmann (Jenseitsdenkmaler) en fit autant pour les confins de Rome-la-Ville. C'est par cet intermédiaire que le thème triomphal romain et son symbolisme passent dans le cycle chrétien de *l'ecclēsia triumphans*, étant admis que le christianisme est une religion d'outre-tombe avant tout. Les martyrs morts au nom du Christ deviennent *victores Christi*, comme F. Rütten le démontre d'après les actes publiés par les bollandistes. Les *martyres victores* sont égaux aux *dii victores* des païens. M. Picard en arrive à reconnaître dans la croix du Christ le dernier trophée romain, le *tropaeum fidei* de *Constantin us victor*. La croix reste, selon Grabar, Treitinger e.a., le *stauros nikopios*, instrument de la victoire impériale, à Byzance. Dans son « Histoire de la Relique de la Vraie Croix », M. A. Frolov démontre la magie triomphale toujours renouvelée du *lignum crucis* qui se transporte en Occident par les deux légendes de la Croix, celle de son invention (trouvaille) par la mère de Constantin et celle de son exaltation par Héraclius, le nouveau Constantin de Byzance, en signe de victoire sur les païens.

- 3 « Dieu n'envoya pas une Victoire qui manque de substance mais son ange à lui », comme dit Saint Augustin (De civ. dei IV, 17). Le baroque va enfin rendre pleinement visible cette substitution de la Victoire ailée et trophéophore, annonçant la paix romaine aux peuples ou bien couronnant le triomphateur d'un laurier, par l'ange annonçant la paix chrétienne aux hommes de bonne volonté (les Romains appelaient ainsi les barbares non réfractaires), etc. H. Hager a saisi les débuts de l'autel chrétien comme une antithèse plus ou moins imitative de la façon dont les païens installaient le portrait impérial pour le faire vénérer, entre deux cierges sur une table (mens a) couverte d'un drap, v. une illustration du manuscrit *Notitia dignitatum* (Paris, Bibl. Nat.). L'image du Christ ainsi placée et adorée va être remplacée au Moyen Âge par la croix peinte qui, à son tour, donne naissance au rétable.
- 4 Le principe de réadaptation des concepts anciens dans l'art médiéval est évidemment celui d'une antithèse imitative en triomphe. Ce n'est qu'en second lieu que les changements de style vont modifier la typologie ancienne et traditionnelle, sans jamais la faire entièrement oublier. Les types anciens survivent, même réduits, déguisés ou combinés ensemble, pour « renaître » toujours, jusqu'en plein XIX^e siècle. Pour étudier le baroque dans un pays quelconque cette durabilité est de premier intérêt.
- 5 Le problème d'antithèse imitative envers l'art ancien se présente d'abord sous l'aspect de la mort temporelle et de la vie éternelle. Avant de devenir chrétiens, les citoyens du Bas-Empire avaient déjà revalorisé la mort d'un brave ou d'un juste comme une victoire de la voie éternelle sur la mort terrestre. Sur ce fond irréel on peut comprendre pourquoi les sarcophages chrétiens sont en vérité une réduction antithétique des « sarcophages triomphaux » des païens, dont un bon nombre se trouve au Louvre, depuis le XVII^e siècle, avec scènes de combats terminés et triomphes en relief. E. Panofsky a montré comment la figure de Victoire reparait sur les sarcophages chrétiens, remplacée ensuite par l'ange. Le tombeau chrétien continue d'être un monument triomphal jusque dans les projets de Michel-Ange pour le mausolée de Jules II. En attendant la conclusion de la Renaissance, si docile dans le tombeau de Charles VIII à Saint-Denis (arc de triomphe avec famille royale agenouillée dessus), le

gothique conserve la tradition sous sa forme orientale d'un « gisant », en réalité debout sur un animal démoniaque vaincu. La décadence intimiste ou ironique du thème (dès le xv^e siècle, Agnès de Loches) appelle déjà son remplacement par une forme monumentale romaine dans la renaissance italo-française. Chez Michel-Ange, même dans la chapelle Médicis, on remarque une renaissance décidée de la métaphysique romaine du triomphe de l'éternité sur le temps. Le Bernin réaccentue le Temps personnifié (Chronos) pour le baroque, voir aussi le sarcophage et tombeau pyramidal berninien de Fischer d'Erlach, architecte, et Brokof, sculpteur, à Prague (Saint-Jacques de la Cité).

- 6 Un Romain « triomphal » ne pouvait pas être enseveli autrement *qu'extra muros*. Tout chrétien vainqueur de ce monde jouit au contraire du privilège de pouvoir reposer non seulement en ville mais à l'église même. L'état originel apparaît dans cette église de Tabarca en Tunisie, pavée de dalles funéraires en mosaïque, avec portraits triomphaux des défunts. Le cimetière entourant l'église est un compromis de nécessité, facilité par ce qu'on se fait représenter à l'intérieur par le tombeau du corps d'un *martyr victor* ou – *pars pro toto* – de sa relique, le « corps saint ». C'est ainsi que l'église chrétienne devient le nouveau héroôn ou mausolée, le *martyrium* (Grabar) sur plan central ; si elle est construite sur un plan longitudinal, elle devient la *via triumphalis* symbolique de *l'adventus domini*, passant sous cet arc séparant le presbytère et la nef, nommé triomphal d'après le premier cas connu, dans la basilique Saint-Pierre à Rome, arc qui portait une inscription sur la victoire du Christ par Constantin. Cette *via triumphalis* continue jusqu'à la sortie de l'église par le triple arc de triomphe de la façade basilicale. L'indécision finale entre le type central et le type longitudinal se manifeste dans l'ellipse introduite par le maniérisme, et qui va être revalorisée par le baroque au sens d'une unité plus haute, synthèse anagogique menant au ciel.
- 7 La synthèse anagogique baroque est illusionniste, à la différence de l'abstractionnisme gothique, ce gothique précurseur du baroque à plusieurs égards, La synthèse baroque tend à l'infini à l'aide du trompe-l'œil. On y discerne cependant différents degrés de la gloire et de l'éternisation qui s'étaient préparés déjà sur les fameux camées d'Auguste (celui avec « Tiberius », Paris, Cabinet des Médailles ; Gemma Augustea de Rodolphe II à Vienne, Kunsthistorisches Museum). Ces degrés sont encore plus distincts sur les diptyques consulaires en ivoire : *status aeternitatis* en haut, *cursus temporis* en bas. L'éternité d'en-haut est triomphante par son essence, l'absence de nature changeante temporelle, elle est félicité immuable sans commencement ni fin, éternité inerte synonyme du triomphe heureux. Le temps d'ici-bas, de cette vallée de larmes pleine de défauts et de périls mortels est essentiellement combattant, la lutte constitue son essence. Richard de Saint Victor (xii^e siècle) retrouve les deux degrés dans la vision de l'Apocalypse de saint Jean qui, à notre point de vue, inspire fortement l'image humanisée du monde chrétien, sa composition figurative, surtout en dimension verticale. Cette Ascension fameuse du Livre d'évangiles de Raboulas (Syrie, vi^e siècle) n'est probablement pas le vrai archétype de la composition chrétienne à zones superposées. Dans le manuscrit byzantin des Homélies du moine Jacques Kokinobaphos (Paris, Bibl. Nat.) du x^e siècle, on trouve l'Ascension représentée sur le fond d'un magnifique arc de triomphe et église à coupole en même temps (représentation *in ecclesia*). Le Sauveur ou sa Mère apparaissent ainsi à la place de l'empereur romain ou byzantin en *parakypsis* (au-dessus de la porte) et l'on croit entendre la foule les acclamer « *iam venit. iam supervenit* » (il vient, il survient déjà, instaurant l'âge d'or, le

soleil incarné vainqueur des ténèbres). Qu'on regarde comment la Madone Sixtine approche, sort du tableau en montrant son enfant. Au cours de la Renaissance, le type procède et mûrit successivement vers la solution illusionniste, entraînant la nature entière cosmique et humaine. Le jugement dernier du Michel-Ange inaugure la phase finale et proto-baroque de son évolution.

- 8 L'art d'une religion dont le fondateur entre à Jérusalem humblement, bien sûr, mais salué comme un triomphateur romain, conserve plus d'un type d'image de l'antiquité triomphante. H. P. L'Orange va jusqu'à comparer la prosternation des rois mages au roi Tiridate d'Arménie offrant sa couronne à Néron, dans la *Domus aurea* de celui-ci, remplacée à Bethléhem par l'étable (antithèse négative, humiliante). Sur les ivoires haut-byzantins, la Mère de Dieu est encore une *Roma triumphans* sur son trône, recevant hommages et cadeaux des mages persans. Aucune interruption décisive n'intervient dans cette tradition durant le Moyen Âge : les changements du fond typique ne sont que de nature relative, passagère, superficielle en fin de compte. Ces changements, en voici à peu près les motifs : tandis que l'art roman n'était pas assez disposé, pour différentes raisons, à reprendre entièrement cette tradition triomphale (on parle néanmoins de *l'ecclēsia triumphans* en style roman), la double attaque de l'abstractionnisme et du naturalisme subjectif « plus qu'humain » du style gothique ne suffit pas à la supprimer, à l'éliminer. C'est ainsi, par exemple, que l'arc en plein cintre survit comme symbole de la victoire dans le gothique. On le voit sur la façade Est (1380 environ) de la Tour orientale du pont Charles IV à Prague, fondée par lui en 1357. Par une combinaison de cet art décoratif avec des éléments gothiques remaniés, composés d'une façon non gothique, la façade et la porte du pont Charles suggèrent, à l'aide aussi d'un symbolisme des figures à déchiffrer, l'idée proto-renaissante d'un arc de triomphe. Le Moyen Âge tardif est plein de festivités et symboles triomphaux (E. Mâle). H. Sedlmayr va jusqu'à reconnaître dans le triomphe le premier trait essentiel de la Renaissance. Le maniérisme, intermède entre la renaissance et le baroque, va jouer avec les portes triomphales sur façades, tombeaux, etc. en « dénaturant » consciemment leur équilibre vitruvien, en dérangeant le calme rassurant de la porte classique – rassurant pour la puissance impériale ou monarchique en général, et pour ses promesses dans ce monde. Le baroque part de ce déséquilibre pour trouver une sûreté nouvelle, plus haute, dans la transcendance. Le baroque vient surmonter le scepticisme maniériste, se méfiant de la logique de ce monde et de sa beauté naturelle. Il trouve, par une voie non seulement rationnelle et scholastique mais sensuelle en même temps, la loi d'une seconde nature libérée et lumineuse, pleine de miracles communiquant entre ciel et terre. Par comparaison avec le maniérisme dénaturé, le baroque apparaît surnaturel ; du classicisme, son dérivé, il se distingue par la fuite fantastique vers le ciel et par la déduction réciproque des choses humaines, trop humaines même, de l'au-delà. Il conduit alors à une fin, à un but autre que le rococo, et son goût, sa faculté souvent dominante de dématérialiser le volume plastique par la lumière.
- 9 Le peintre Delacroix résume encore cette leçon du baroque qui était proto-impressionniste et métaphysique à la fois, pour créer le premier néo-baroque vers 1850, sur le plafond de la galerie d'Apollon du Louvre, « Lumière chassant les Ténèbres », triomphe apollonien aux sens traditionnel et baroque. Ses esquisses préparatoires à l'huile, dont l'une, particulièrement attrayante, se trouve à la Galerie Nationale de Prague, varient le motif de combat d'un cavalier contre un animal sauvage,

- 10 La reconnaissance instinctive du baroque envers le gothique, son précurseur, va jusqu'à un gothicisme latent qu'on sent chez le Bernin, et en architecture surtout chez Borromini. Ce gothicisme va prendre un chemin libre, fantastique et savant en même temps, en Bohême après 1700. La raison n'en est ni capricieuse ni nostalgique seulement. C'est la solution finale, on le verra, d'un problème posé par les jésuites depuis 1650 environ, repris par d'autres ordres religieux sur la base commune du patriotisme féodal. Avant de regarder de plus près cette problématique du style baroque en Bohême, jetons un coup d'œil sur son début.

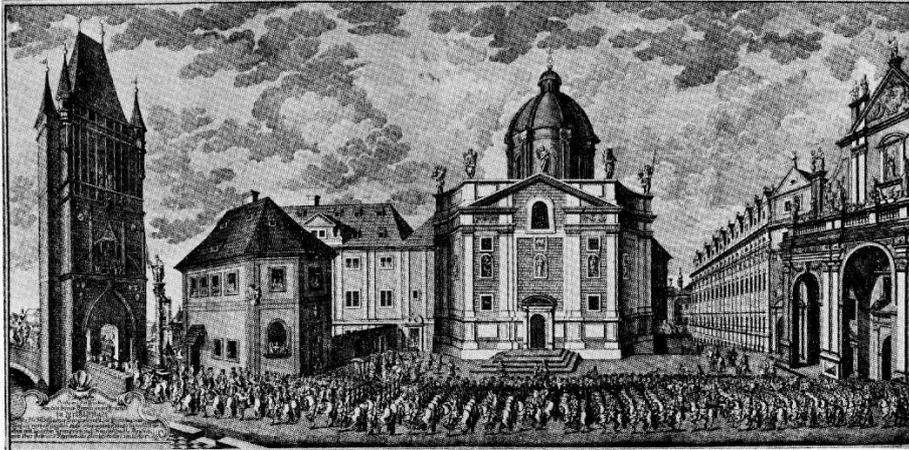
L'entrée du baroque en Bohême

- 11 ne fut ni brusque ni tardive. Rodolphe II, mécène du maniérisme de Prague, était assez prévoyant pour acheter vers 1600 un tableau du Caravage, le plus récent prophète de la peinture baroque à venir, qui allait trouver une résonance parfois profonde chez les Tchèques Škréta et Brandl. Le peintre de cour rodolphinien Aachen se révèle proto-baroque dans ses œuvres religieuses dont l'une, *Annonciation à la Vierge*, fut vouée par l'empereur à l'église jésuitique Saint-Sauveur de la Cité de Prague, opposée à la Tour du pont Charles dont on a parlé plus haut. Près de cette église les artistes italiens, nombreux en ce temps-là à Prague, construisirent une chapelle sur plan elliptique vers 1590. En grande majorité cependant, on bâtissait alors des églises à la « kirchische Art », c'est-à-dire en gothique plus que tardif et fantastique, vraiment maniériste. Ce qui préparait déjà le gothicisme réfléchi et profond dont le baroque bohémien fera un témoignage étonnant cent ans plus tard. Le « post-gothique », comme M. V. Kotrba appelle son précurseur rodolphinien, est le mieux représenté par la forme relativement serrée et disciplinée de l'église Saint-Rochus, fondée par l'empereur après 1600 à la suite d'une peste, à l'abbaye prémontrée de Strahov à Prague, non loin du Château. Un personnage inouï organise en ce temps-là une renaissance de la foi catholique à la cour, l'ambassadeur espagnol Orozco San Clemente. Pour cette raison il fait revivre contre les Protestants les anciens saints de la Bohême primislide et l'on voit en même temps survivre leurs types gothiques dans la gravure populaire et une sculpture moins rustique que maladroite. M. I. Koran a démontré ce mouvement traditionnel, parallèle à la haute culture courtoise, au Symposium sur Rodolphe II qui a eu lieu à Prague en 1969. À l'occasion d'une rencontre semblable en 1965 au même endroit, M. O. Kurz du Warburg Institute de Londres a révélé un autre trait caractéristique de Rodolphe II lui-même. On le voit faire des efforts pour emprunter (et ne plus rendre) un manuscrit de Fulde du x^e siècle, *De laude crucis* par Raban le Maure. Il reçoit les messagers du roi de Perse conduits par l'aventurier Sir Robert Sherley et dont les cadeaux ne manquent pas d'exercer une influence sur l'art courtois des Habsbourgs. Il était question d'une alliance possible christiano-persane contre les Turcs. À ajouter que l'une des allégories de Aachen, glorifiant des victoires de Rodolphe II sur les Turcs, montre l'Antéchrist païen sous son aspect animal à sept têtes.
- 12 Au principe, l'accueil du baroque en Bohême, même préparé par de tels symptômes, n'était possible qu'après que le principe vitruvien de l'architecture libre qui trace son projet pour le faire exécuter par un autre, se fût établi. Un tel *architectus cum antiquis comparandus* était Joseph Heintz, aux services de Rodolphe au Château de Prague, qui allait bâtir (selon M. J. Zimmer au symposium nommé plus haut, en 1969) sur le modèle de la Trinità del Monte à Rome, l'église luthérienne de la Sainte-Trinité au Petit Côté de

Prague, en 1613. Une adaptation et réorientation (pour tourner la façade vers la rue) de cette église, par les Carmélitains dont le Général a prophétisé aux Habsbourgs leur victoire de la Montagne Blanche (1620), en une église Maria-Victoria, introduit l'architecture du catholicisme triomphant en Bohême. C'est en cette église que le « Jésus de Prague », statuette renaissance d'origine espagnole, est vénérée. Le culte triomphal de la Vierge apocalyptique « vêtue du Soleil » (*mulier amicta sole*), annoncé déjà sous Charles IV et que les Jésuites ont mis avant 1600 à la place d'une statue triomphale du roi calixtin Georges de Podiébrad sur la façade de l'église Notre-Dame-de-Tyn en la Cité de Prague, prend son cours si caractéristique pour le baroque de Bohême. Les cyriaques, ordre installé en Bohême en 1256 par Premysl Otokar II préparant une croisade contre les païens sur le Balte, reviennent après la Montagne Blanche refaire leur église gothique, endommagée par les hussites, la baroquant peu à peu. Tandis qu'ils restaurent ainsi leur église, disparue de nos jours, de la Croix Majeure, les jésuites font peindre les couloirs de leur immense collège de Clémentinum près du pont Charles avec les exploits de la Sainte Croix victorieuse dans le monde entier, dans les années soixante du XVII^e siècle. Après la Montagne Blanche, d'autres ordres religieux viennent reconforter les militants ecclésiastiques du pays, avides de bâtir. Les désastres de la Guerre de Trente ans leur font attendre la victoire catholique finale jusqu'en 1648. En 1627 déjà, les reliques de saint Norbert sont transposées de Magdebourg à l'abbaye prémontrée de Strahov qui va former une des dominantes baroques de Prague vers 1700. On découvre et exhume les saints du pays pour exciter un zèle religieux tout nouveau. Une activité artistique immense commence après 1648.

Antithèse triomphale du gothique

- 13 On accuse ordinairement les ordres anciens, enracinés dans le pays depuis le haut Moyen Âge souvent, comme p.e. bénédictins, cisterciens, de ce gothicisme acharné qui, après 1700, s'insère dans la symphonie romanisante et cosmopolite de l'architecture baroque en Bohême ; on oppose ces tendances à glorifier le passé, la foi ancienne, au cosmopolitisme des Jésuites. Voyons donc ce que les Jésuites font en réalité. Ce sont eux, bien sûr, qui font prévaloir dans les villes jusque vers 1700 le type proto-baroque, maniériste selon d'autres, de Il Gesù de Rome, qui bâtissent ainsi leurs églises collégiales. Nous avons parlé déjà de la première, celle du Saint-Sauveur de la Cité de Prague, vis-à-vis de la façade Est de la Tour du pont.
- 14 Dans son travail de jeunesse sur la construction de cette église, M. V. Richter se réfère à une source selon laquelle les Pères auraient ad orné la façade d'un *magnificum propylaeum visendi splendoris*, en 1653. D'après le projet de Francesco Caratti qui introduisit en Bohême quelque chose du baroque classicisant romain, ce portique fut bâti en deux ans. Il subsiste encore de nos jours ; sa valeur plastique et même symbolique peut être appréciée sur des gravures représentant un aspect du cortège de l'impératrice Marie-Thérèse d'Autriche se faisant couronner reine de Bohême en 1743.



Gravure de Joseph Dietzler représentant le cortège du couronnement de Marie-Thérèse d'Autriche à Prague en reine de Bohême, 1743 (Photo Knihtisk Chemigrafie).

- 15 Dans le cas choisi, le dessin utilise bien les édifices de différentes époques en coulisses naturelles pour la mise en scène de l'événement. La façade de Saint-Sauveur s'oppose d'une manière assez voulue à celle de la Tour du pont Charles qui, à son tour, rejoint la tenue solennelle de l'ensemble, grâce surtout à son décor qui (je l'ai démontré autre part) suggère l'idée de la porte triomphale dans le gothique.
- 16 La perspective se referme au fond sur la façade mesurée de l'église des Chevaliers de la Croix à l'Étoile rouge, bâtie par l'Italien Lurago sur le plan de l'architecte bourguignon Jean Baptiste Mathey. C'est lui qui, avec Caratti, commença à urbaniser le baroque de Prague par des coupes, et des façades puissantes. Caratti monumentalisa ainsi la forme simple vignolesque de l'église jésuitique à droite. Il en fit autant pour celle de la Madeleine du Petit-Côté, dont les vestiges sont noyés dans des bâtiments plus récents. La leçon berninienne et borrominienne intervient vers 1700, mêlée au « Reichsstil » de Vienne des Fischer et Martinelli qui s'engagent en Moravie pour la plupart. Après les palais maniéristes tardifs Czernin (Caratti) et Troja (Mathey), Fischer vient créer le palais urbain Clam-Gallas à Prague. I. I. Dienzenhofer parachève le Saint-Nicolas du Petit-Côté, couronne du baroque de Prague, avec l'aide du génie du gothique baroque de Bohême, le Santin, peintre et architecte formé par le peintre et architecte Mathey.
- 17 Dans ces conjonctures les Jésuites restent les meilleurs stratèges du nouveau style et de la religion à propager. Ils marquent l'ancien Chemin royal de coronation, la *via triumphalis* de Prague, par les deux puissantes églises avec grandes coupes qui les dominent, Saint-Sauveur et Saint-Nicolas. Le culte de saint Nicolas avait été accentué par Charles IV (1346-1378) d'une manière presque byzantine, avec surévaluation de son nom victorieux (nikos = vainqueur), comme il le faisait aussi pour d'autres martyrs. Une étape particulièrement importante du Chemin royal, c'est le pont Charles et son voisinage. Les Jésuites en tirent toutes les conséquences. Les perspectives du pont se referment, d'un côté sur leur Saint-Nicolas, de l'autre sur leur Saint-Sauveur Ils achèvent le décor solennel de la façade Saint-Sauveur, opposée à celle de la Tour du pont, après que celle-ci s'est révélée, en 1648, symbole magique de la victoire. C'est elle qui a retenu, à en croire une inscription jésuitique contemporaine, grâce aux étudiants du collège et des *cives Vetero-Pragenses*, les Suédois, *Gothorum Vandalorumque turor* venant du Petit-Côté, jusqu'à l'arrivée de la nouvelle de paix. Sur le pont même, qui au temps de Georges Podiébrad, roi hussite, portait sa statue équestre dorée avec lions et

pyramides, plus une inscription *Veritas vincit*, les Jésuites situent le supplice de leur nouveau saint, Jean Népomucène, antithétique de Jean Hus son contemporain. Ils y placent ensuite sa statue, le premier groupe triomphal sur le parapet (1683).

- 18 Pour dominer le pont, les Jésuites rebâtissent l'église gothique Saint-Nicolas, et ils font abattre trente-deux maisons pour s'installer sur la rive droite avec leur collège Clémentinum. La Tour du pont, symbole de victoire de la Guerre de Trente ans, et sa voisine la façade Saint-Sauveur, avec son portique en arc de triomphe, sont en rapport visible et compréhensible aux contemporains, qui pouvaient le comparer à un autre cas tout semblable à Prague. Regardons une autre gravure du XVIII^e siècle.



On y voit à droite encore une façade adornée d'un portique en arc de triomphe, celle de l'église collégiale jésuitique (!) Saint-Ignace, sur le Marché au bétail de la Nouvelle Ville, fondée par Charles IV en 1348. Fut-ce par hasard que le graveur juxtaposa à gauche un des huit chœurs de la très solennelle chapelle gothique Corpus-Domini, fondée par Charles IV et achevée sous son fils Venceslas, pour abriter les joyaux de la couronne de l'Empire ? N'est-ce pas là un cas analogue à celui de la Tour du pont triomphale, vis-à-vis de l'église Saint-Sauveur de la Cité ? Comme celle de Saint-Sauveur et du Clémentinum, le site de Saint-Ignace et du collège contigu des Jésuites n'était pas vacant, ils s'y sont installés au prix d'une dévastation. Ils en font de même, à Klatovy, ville de Bohême occidentale, où un paysan leur crie que Žižka va revenir pour les châtier. Pareille situation se présente à Olomouc, capitale de Moravie, en ce temps-là. Sur une gravure de Martin Engelbrecht, on voit à gauche l'église, disparue de nos jours, Notre-Dame-du-Faubourg, entourée d'un cimetière, à droite l'église collégiale jésuite Notre-Dame-des-Neiges, d'une verticalité apparente dans sa façade, rivalisant avec sa partenaire gothique. Au centre on voit le collège universitaire, fondé ici pour propager la foi chez les peuples de l'Est et du Nord, hérétiques dont la ville a tant souffert pendant la Guerre de Trente ans. L'église jésuitique date de 1712.

De l'antithèse baroque du gothique au gothique baroque

- 19 Passe le chemin de l'art tchèque après 1700 en Bohême. Les Jésuites ont opposé aux vestiges symboliques de la « nouvelle Rome » de Charles IV, appelée désormais la ville dorée, la « Rome » catholique de Saint-Sauveur et Saint-Ignace. Les autres ordres religieux, conscients de leurs liens anciens avec le pays, vont préférer une expression quasi gothique dans le baroque même (après l'antithèse jésuitique négative, l'antithèse imitative des cisterciens, bénédictins, prémontrés, etc., ou synthèse des deux styles si l'on veut) - ils exigent des constructions *modo gothico*. Cette formule n'est aucunement anti-baroque, si l'on veut seulement comprendre le baroque d'une façon non superficielle. On a vu plus haut le « post-gothique » rodolphinien préparer déjà la vraie renaissance gothique en Bohême cent ans plus tard. M. J. Neumann considère le gothique original tardif en Bohême (XIV^e-XVI^e siècles) comme ayant « des traits baroques et que les églises baroques créent à Prague et en d'autres endroits de la Bohême un équivalent plus adéquat des églises gothiques que nulle autre part en Europe ». Selon lui, le « dynamisme et la forme expressive portée par le baroque italien au-delà des Alpes, ont trouvé en Bohême un sol préparé ». Il note « les dispositions typiques avec piliers en contreforts sur lesquels repose la formation compliquée de la voûte, se souvenant dans la conception de l'espace et dans la construction des principes du gothique tardif », développés en Bohême surtout par l'architecte danubien bohémisé Benoît Ried vers 1500, dans la salle Vladislav du Château de Prague et la nef de la Sainte-Barbe à Kutná Hora. Neumann discerne « à côté d'une architecture baroque radicale qui développait les principes gothiques en se servant du langage baroque », un style architectural que Z. Wirth avait appelé le « gothique baroque » de Bohême. V. Kotrba analyse le génie qui manie les deux styles avec une maîtrise suprême, le Santin (Giovanni Battista Santini, né à Prague en 1777 selon les recherches récentes de Kotrba). Dans son œuvre gothique baroque, le Santin procède dans deux directions ; l'une plus fantastique, l'autre plus traditionnelle, les deux étant également exemplaires d'une belle discipline bien réfléchie. Pour la première on peut rappeler la chapelle sur plan étoile de la Montagne Verte, près de Žďar (J'diar) de 1722, construite un an avant sa mort, vouée à saint Jean Népomucène. Sa disposition rappelle celle du château maniériste dit Etoile sur la Montagne Blanche, qui pouvait être transmise au Santin par Fischer d'Erlach, s'inspirant de l'Etoile pour une chapelle sidériforme de Slazbourg, N. Neumann travaille à l'élucidation du symbolisme particulier de la chapelle santienne de la Montagne Verte. D'autre part, le Santin refait ou imite les églises gothiques longitudinales en gothique baroque comme il le fait au couvent bénédictin de Kladruby, chez les cisterciens de Sedlec, près de Kutna Hora et chez les prémontrés de Želiv (Jélive). À l'intérieur de l'église Notre-Dame-de-Kladruby, avec son autel triomphal à la Pozzo, on a l'idée d'un gothique mené à une expression sublime triomphale et libérée, qui n'avait pas été atteinte de son temps propre, c'est-à-dire dans le gothique original du Moyen Âge qui était moins sensuel, moins libre par sa construction, exploitant moins les effets de la lumière directe, naturelle. Cela commence néanmoins dans le gothique tardif « danubien » de Benoît Ried, sous la voûte de la salle Vladislav. Santin le Bossu vient amplifier la leçon. Après lui Kanka, Broggio et d'autres viennent la varier encore.

- 20 Le crypto-gothique de l'architecture baroque radicale de Bohême, dont parle M. Neumann, mérite une étude à part. Il rivalise avec le gothicisme ouvert santinien, en surpassant le type Il Gesù pour les églises de ville. La solution simple mais aérée de la première grande église pèlerine en Bohême baroque, celle de la Montagne Sainte (1681-7) par Lurago, réalisait probablement dans la loggia immense en arc de triomphe, un projet de Caratti, commandé par la famille maintenant triomphante d'un des défenestrés du Château de Prague de 1620. Cette architecture baroque radicale, ne précédant pas le gothicisme mais parallèle à lui, plus borrominienne que guarinienne, faisant interpénétrer les espaces et ondoyer les murs sous la dominance des cercles et des ovales unificateurs, se moque du conservatisme jésuitique quasi maniériste encore, même s'il est ranimé par une décoration plus courageuse. À cette décoration, le borrominisme donnera plus de liberté, bien sûr, que le gothicisme. Cette architecture nouvelle n'est pas importée brusquement. On considère J.-B. Mathey comme son principal initiateur à Prague, par sa leçon romaine. M. Kotrba, spécialiste du gothique baroque en Bohême, souligne la part d'Ottavio Broggio architecte de l'église Sainte-Trinité de la Nouvelle Ville de Prague (1713) qui, derrière une façade encore traditionnellement basilicale, inscrit une halle à trois nefs dans un simple plan carré. La largeur égale des nefs rappelle l'exemple des églises d'ordres prêcheurs du Moyen Âge. L'ordre des Trinitaires déchaussés, fondé en France en 1198, n'arrive à Prague qu'en 1703. Broggio se montre ici bien apte à recevoir un peu plus tard la leçon du gothicisme de Santin.

Le chemin des arts décoratifs

- 21 – ce sont plus ou moins tous les arts baroques sauf l'architecture leur « mère » – apparaît non moins triomphal et historisant. L'attribution de la fresque proto-baroque du plafond de la Tour Blanche du Château de Prague, une architecture maniériste rodolphinienne, au peintre Hanso von Aachen par M. J. Neumann, affaiblit quelque peu la constatation de M. P. Preiss selon laquelle « l'entrée – on dirait presque *l'adventus* triomphal – de la peinture monumentale haut baroque à Prague et en Bohême fut brusque et pleine d'éclat : c'était la représentation bien connue d'Albrecht de Waldstein en mars volant sur une trige à travers les nuages, couronnant la grande salle de son palais au Petit-Côté, monument de la gloire brève du généralissime ». À ajouter encore que dans la chapelle de ce palais Waldstein, le premier autel baroque de Bohême fut construit par M. Mayer et E. Heidelberger. Ses précédents maniéristes dans les églises de Prague avaient déjà fait entrevoir le schème d'arc de triomphe en pleine lumière, rivalisant avec les cénotaphes protestants en arc de triomphe. Leurs adversaires catholiques rendent cette motivation triomphale plus sublime et moins rationnelle en même temps. Voici un des symptômes du passage de la renaissance tardive et maniériste au baroque. Dans les années quarante, les artistes nommés plus haut exécutent un autel magnifique pour la chapelle de chambre au Château de Prague, construite par Guiseppe Mattei sur un plan central. Denis Miseroni, artiste rodolphinien auparavant, y participe, introduisant ainsi sa famille dans les services fortuits de la maison de Habsbourg.
- 22 En réalisant la peinture de plafond nommée ci-dessus, le Florentin Baccio del Bianco fut stimulé par les jurons du Mars incarné de l'époque. Cette représentation martiale du duc est plus baroque que ne l'est encore une autre œuvre du même peintre au plafond

de la salle d'audience, représentant le Char d'Apollon. Cet Apollon patron des rois hellénistiques avait aidé Auguste à gagner, on le sait, la bataille navale d'Actium. Au plafond de la Sala terrena du palais Waldstein au Petit Côté (on considère la Sala comme le premier édifice baroque de Prague - 1630), Baccio peint le duc en Mars, aidé par Apollon et Neptune pour dominer les mers, et glorifie ainsi son plan d'édifier une flotte puissante au nord, Par ce plan, Waldstein attira sur lui la colère envieuse du haut Apollon de Vienne. En négociant avec les Suédois pour devenir roi de Bohême, il fut assassiné par les césariens à Cheb (Eger) en 1634, inspirant ainsi la tragédie post-baroque de Schiller. L'art baroque, introduit par le duc de Friedland-Walstein, d'une famille tchèque ayant pris un nom allemand à la mode sous les Primislides, est tragique à son tour, témoin des rêves de l'époque. Sous Rodolphe II déjà, on trouve au château waldsteinien de Dobruška un « Jugement de Liboussa » en peinture murale. Cette aïeule mythique des Primislides y apparaît, en commun avec une galerie des rois de Bohême.

- 23 Dans le jardin devant la Sala, le sculpteur jadis rodolphinien de Vries créa fontaines et divinités plastiques dont Neptune et Hercule passent déjà pour baroques, cet Hercule ayant échappé par hasard au pillage suédois. En partant d'ici on peut très bien résumer la sculpture baroque de Bohême aux fontaines et aux ponts ornés de figures en un cycle allégorique de victoire sur l'élément aquatique bruyant et périlleux, pestifère dans les marécages qui étaient encore d'habitude en ce temps-là, cédant à la sécheresse quand on en avait le plus besoin, etc, – un élément qu'il fallait dominer, maîtriser même par les moyens magiques de l'art plastique. Dans les poèmes humanistes, cette eau dangereuse et trompeuse provient du *Tartaros*, ce qui revient encore dans une réflexion de l'artiste tardif baroque de Bohême, J. Q. Jahn, devant une cascade de parc anglais. On a confondu ce *Tartaros* à vaincre même avec les Tartares précurseurs des Turcs ennemis. À Olomouc, le programme des fontaines est évidemment triomphal, avec Hercule et César fondateur mythique de la ville appelée *Iuliomontium* par les humanistes. Il faut lui comparer Augsburg, avec ses fontaines maniéristes de Vries vers 1600, avec Hercule, Auguste fondateur et d'autres figures mythisées ou mythiques comme à Olomouc. En constatant l'idée triomphale du programme des fontaines d'Olomouc, je fus néanmoins surpris en découvrant une source d'archives selon laquelle la dernière de ces fontaines baroques, prévue pour l'an 1753 mais non exécutée, surhaussée dans le projet par une figure d'Arion fuyant Apollon, devait porter une inscription célébrant le cinq-centième anniversaire de la victoire demi-mythique de Jaroslav de Sternberg sur les Tartares près l'Olomouc.
- 24 Fischer d'Erlach n'était pas très original, M. Sedlmayr l'a remarqué, dans ses projets de fontaines pour la ville de Děčín (Diétchine), au nord de la Bohême, et pour Brno, au sud de la Moravie. La fontaine appelée faussement le Parnasse, à Brno, est un symbole du cosmos en un grand rocher tripartite et pyramidal, au cœur duquel Hercule domine Cerbère. À son sommet apparaît l'Europe couronnée, servie par les personnifications des trois empires du monde, représentant elle-même le quatrième (romain) selon la tradition médiévale. Le thème triomphal de la fontaine peut être transposé sur le plan biblique, v. déjà cet exemple classique du Puits de Moïse par Sluter à Dijon vers 1400. Une telle transposition baroque par Michel Brüderle et Richard Prachner, représentant la Résurrection du Seigneur en relief, de 1740, est située dans la cour du Loreto à Prague, vis-à-vis du palais Czernin (de Caratti, post-maniérisme palladien vers 1680) au

Hradschin, non loin de la place où la terre a dû engloutir la mère païenne de saint Venceslas, comme le peintre Skréta le raconte dans son cycle de la vie du saint.

- 25 Sur les places des villes, les fontaines triomphales sculptées rivalisent avec les colonnes dites de peste, mariales ou trinitaires, mais toujours triomphales à en croire leurs inscriptions. Elles sont toutes surpassées par la magnifique Trinité pyramidale d'Olomouc, vouée « triuni vero que Deo » et à la monarchie, le plus grand monument de ce genre au monde. La première de ces colonnes se voit sur notre gravure, devant le pont Charles, colonne de Saint-Venceslas par Bendl, placée de nos jours plus à droite, au coin de l'église Saint-François des Chevaliers de la Croix.



Colonne triomphale de la Sainte Trinité, par Venceslas Rander et d'autres. 1716-1751
Olimouc: Miraclic (přesah Ruzhif Smaheč)

Qu'on n'oublie pas que vers 1015, à Hildesheim, l'évêque Bernward a fait faire une miniature de la colonne de Trajan, représentant les exploits de Notre Seigneur.

- 26 Une fois rentrés au pied du pont Charles, jetons un coup d'œil sur son ornement de figures baroques et pour lequel Émile Bourdelle, qui aimait le baroque de Prague, appela ce pont un centaure à corps gothique et à tête baroque. Le seul monument profane qu'il était question d'installer ici était un groupe triomphal symétrique de Charles IV de Habsbourg vainqueur des Turcs, commandé par le comte Sporck, janséniste et ennemi des jésuites, faisant imprimer aussi des livres hérétiques tchèques. Le Tyrolien Mathieu Braun a sculpté la figure - on a retiré la permission au dernier moment. Le même Braun, que Sporck a fait énormément travailler sur son domaine de Kuks, mène au comble l'expression baroque bien catholique, sur ce même pont, par le groupe berninien dans son principe, de sainte Ludegarde échangeant son cœur avec le Christ, celui-ci descendant à demi de sa croix. La conception dématérialisante, diagonale, extatique fut transmise au sculpteur par le milieu pictural (Jean Christophe Liska, Pierre Brandl). Il en est de même pour la conception non radicale, plastique par excellence, du groupe triomphal du pont, dans lequel prévaut la symétrie des trophées romains triaxiaux. Pour un tel trophée d'Ottavio Mosto, représentant saint Venceslas en maréchal victorieux, on a en même temps fait revivre la tradition gothique. Vers

1360, Charles IV a fait peindre, sur les murs de son château de Karlstein, deux fois l'épiphanie triomphale de saint IV Venceslas entre deux anges, avec croix constantinienne resplendissante sur son front, selon sa propre compilation de sa légende. Le chroniqueur de Charles IV, Marignola, découvre dans le nom *Venceslaus* l'étymologie *vincens laudem*. Le groupe, conçu probablement d'après les hôtes d'Abraham en la mosaïque de Sainte-Marie-Majeure à Rome, passe aussi dans la peinture baroque de Bohême, chez Škréta et Brandl ; c'est par l'intermédiaire de Škréta, évidemment, qu'il vient à Ottavio Mosto. Chez ces deux peintres, dont le premier était converti, la vision triomphale, simple en elle-même, est encore alourdie par une réflexion mélancolique et réaliste. Le contrepoint du triomphe, dans tout l'art chrétien, c'est le point de vue « humain », plus ou moins privé. Ce point de vue est libre dans la peinture protestante, germanique, néerlandaise surtout. C'est à l'ouest que s'en vont les grands artistes non catholiques de la Bohême du XVI^e siècle et jusqu'au commencement du XVIII^e siècle, le graveur Venceslas Hollar, le portraitiste Kupetzky. Ils enrichissent le point de vue par une tendance réaliste, lyrique, psychologique parfois, qui provient du caractère tchèque. Chez les Catholiques plus ou moins convertis, une historicité locale s'y renforce encore selon la commande, aristocratique ou ecclésiastique. Quant au « triomphe » qui reste toujours de première importance, il vient d'en dehors, de l'étranger, de la tradition romaine. On cherche en second lieu à l'attacher à quelque type du pays (voir Venceslas entre deux anges, composition inventée sous Charles IV). Le triomphe devient historicité. Vers 1500, sous Vladislav, on a flanqué le fameux saint Venceslas sculpté de Parler, à la chapelle Saint-Venceslas de Saint-Guy à Prague, de deux anges en peinture murale. Les cyriaques dont on a parlé plus haut, vénèrent une Pietà gothique sur leur autel principal ; ainsi font d'autres ordres, avant tout pour les vestiges du temps de Charles IV, réels ou supposés.

- 27 Quant au triomphe, dont l'importance pour l'évolution de la représentation baroque en Bohême, sa périodisation même, est de premier ordre, il atteint sur les parapets du pont Charles un degré fort avancé et compliqué, surtout dans les fondements jésuitiques. L'exemple berninien du pont menant au château Saint-Ange, avec des anges plastiques victorieux, rend vraiment proche de la nouvelle Rome baroque, la ville dorée à Prague. Les Jésuites ne voulaient d'abord pas admettre d'autres groupes sur le pont que leur Jean-Népomucène. Cédant à la nécessité, ils se réservent de placer d'abord sur le parapet François-Xavier convertissant les continents, puis les reliefs en stuc et la peinture murale dans leur église proche de Saint-Sauveur traitant un thème identique.
- 28 De la sérénité souveraine de Brokof, sculpteur d'origine slovaque, aidé par son fils, sur le pont, à l'extatisme quasi impressionniste de la Ludegarde braunienne on ne pouvait procéder autrement qu'avec l'intervention de la peinture silésienne de Willmann (d'origine allemande septentrionale) et de son disciple, plus tard son aide et maître en fresque, Jean Christophe Liska, instaurant le baroque radical pictural en Bohême, selon J. Neumann. À l'intérieur de Saint-Sauveur, église gardienne du pont, on trouve parmi les statues un Juda Thaddée de Bendl donnant l'impression du Moïse de Michel-Ange levé de son siège. Braun dont la patrie tyrolienne filtrait le baroque italien par une survivance acharnée de l'expression post-gothique, se laissant influencer aussi par Liska, fera tout autrement son Juda Thaddée - un tiers de siècle plus tard (1712), en vision lumineuse ; la tête, penchée chez Bendl, est levée maintenant au ciel, accompagnée d'un geste extatique auquel le livre à la main du saint fait plutôt obstacle (Prague, Galerie Nationale). On a pu faire de telles comparaisons à l'exposition du

Baroque de Bohême, en 1969, à Londres et Birmingham, organisée par M. O. Blažíček, Mme D. Hejdová, M. P. Preiss.

- 29 L'intervention de la grande peinture déjà mentionnée, n'est efficace qu'en liaison avec le thème triomphal, introduit déjà par Bianco au service de Waldstein, amplifié dans le château de Troja (de Mathey) sur le plafond de la grande salle par le Flamand Abraham Godyn (1691-1697). Les deux colonnes herculéennes des Habsbourgs y triomphent sur les ennemis thraces (Turcs). À l'escalier du palais, les sculpteurs de l'électeur de Saxe, Heermann, crée une gigantomachie monumentale, les vaincus retombant dans le Tartaros aquatique. À cette gloire commandée par Sternberg, lieutenant de l'Empire, Liska oppose un « Triomphe de l'Église » au plafond de la prélatrice de Plasy (1702-1703), dont l'extatisme paraît relativement mesuré et « classique ». Son « Ecclesia » est encore parente de la « Religion », glorifiée par le moine prémontré Siard Nosecký au plafond de la bibliothèque de Strahov (dès 1672) qui, au lieu de commander à la science, se laisse conduire par elle à l'allégorie (*sapientia directrix prosequitur religio* – une des inscriptions explicatives).
- 30 Si Willmann paraît influencé par Rubens directement (surtout en son « Andromède », 1695, Prague, Galerie Nationale), cette influence est venue, selon Neumann, à son fils adoptif Liška par l'intermédiaire du Romain Gaulli-Haciccio, pour l'inciter à des solutions très hardies de triomphes cosmiques et extatiques entre ciel et terre. Plus libre dans les toiles, il semble quand même dans son « Martyre et libération de sainte Ursule » (esquisse à la Galerie waldsteinienne de Duchcov, tableau d'autel à l'église Sainte-Ursule à Prague, 1709-1710) mener plus loin et plus haut dans le ciel les esquisses de Rubens de même sujet qui l'ont sans doute aidé à déchaîner, à libérer son écriture et son expression lumineuse. Devant l'Ascension de la Vierge par Liška qu'on peut comparer à la galerie de Duchcov, avec cette spirale ascendante érotique de Karel van Mander (vers 1590) qui travailla aussi pour Rodolphe II – « Triomphe de l'Amour », avant d'évoquer l'exemple flandro-romain, on se souvient de Rubens qui, pour les triomphes profanes, religieux et transcendants comme aussi dans ses esquisses pour la « Joyeuse Entrée » de l'Infant Ferdinand à Anvers (1635) a développé son style vers cette liberté dont les dernières conséquences mystiques peuvent être relevées dans la peinture décorative baroque, formée à Rome dans la grande composition d'espace, revenue au nord avec des talents extatiques comme Liška le Silésien. Selon M. Neumann, il aurait vraiment accéléré l'évolution du style baroque en Bohême : en peinture on note cette influence chez Reiner et Brandl, en sculpture chez Braun.
- 31 Si l'influence de Liška catalyse cette évolution vers 1700, elle fonde aussi une tradition durable, résistant aux modes nouvelles. En 1761 encore la grande fresque de Jean Lucas Kracker, en perçant à force d'illusion le plafond réel de la nef centrale de Saint-Nicolas du Petit Côté, s'oppose à la nouvelle manière lumino-coloriste et analytique de Maulbertsch et de ses successeurs qu'on trouve surtout en Moravie. Kracker revient plutôt à Troger son maître de Vienne, ayant fréquenté douze ans l'Académie de la métropole. Il crée au plafond de ladite église Saint-Nicolas un « épilogue, ajouté et retardé mais bien éloquent au point de vue plastique, du grand baroque pathétique de Bohême », selon J. Neumann. Le saint *Niko-laos* (*Nico laus*) y maîtrise feu et ondes des mers, vents et orages, injustice et mauvaises passions en nouvel Apollon *Victor, Sol Justitiae*. Il apaise la colère du grand Constantin en sauvant la vie de trois centurions. A ce même endroit du Petit Côté, une grande église gothique Saint-Nicolas fut bâtie et ornée sous Charles IV, cet « autre Constantin » qui, sur le modèle des tzars byzantino-

slaves, a complété la vie du saint par un miracle attaché à sa propre personne et inspiré un grand cycle mural dans sa chambre à coucher et dans une chapelle adjacente de Karlstein. Kracker a encadré le grand espace par une architecture de « temple » antique, en permettant ainsi sa con-templation ou con-sidération (étymologie de Franz Boll évoquant une pratique d'augures) par le croyant. À l'est de ce temple s'ouvre une porte triomphale prenant feu. La flamme fumante monte au ciel en « serpentinata », laissant entrevoir des corps humains, trouvant enfin le centre de la composition qui alors n'est pas encore *ohne Mitte*, moderne au sens de Sedlmayr. Un chroniqueur contemporain de Charles IV, François de Prague, raconte les événements cosmiques survenus au moment qu'il fondait la nouvelle Rome, la Ville Nouvelle de Prague : aux côtés du soleil en éclipse, deux portes apparurent dans le ciel et des incendies hantèrent la terre jusqu'en Perse.

- 32 Le caractère proto-baroque du gothique tardif en Europe Moyenne, préparant les historicités baroques, allant jusqu'à un gothicisme résolu, restant cependant bien baroques, ne manquaient pas de provoquer une réflexion théorique en Bohême. Vojtěch Birnbaum a continué la leçon de Riegl et de Wölfflin en étudiant d'une façon érudite et analytique le baroque, comme « phase finale de tout style ». Ses élèves Oldřich Štefan et Václav Ritzler ont avancé la périodisation de l'architecture baroque de Bohême. Jaromír Neumann passe d'une analyse approfondie du côté réaliste et illusionniste à la fois de la peinture baroque en Bohême vers une synthèse totale entraînant aussi le point de vue iconologique. Viktor Kotrba aborde le côté historisant et gothiciste appelé « gothique baroque » par son maître Zdeněk Wirth. Je viens d'essayer ci-dessus d'indiquer la connexion nécessaire de ce phénomène avec la motivation « triomphale ».
- 33 M. J. Neumann termine son ouvrage synthétique sur le baroque de Bohême par un paysage peint proto-romantique bien curieux à notre avis. Laisant de côté les grandes œuvres paysagistes qui continuent la tradition rodolphinienne de Prague, pour culminer parfois chez Reiner, prenons garde quand même à cette pièce de 1808 déjà, de François Xavier Procházka. Au fond de la scène de ce « Paysage nocturne avec un couple près d'une croix de pierre » (Prague, Galerie Nationale, huile sur bois) se perd un clocher d'église gothique. Le plan moyen est occupé par la ruine d'un grand arc. La croix de pierre, sur une tombe probablement, surgit au premier plan. On pourrait ainsi résumer en symboles la thèse principale de la présente étude.

BIBLIOGRAPHIE

Art baroque in *Bohemia*, catalogue de l'exposition, Londres, City Museum - Birmingham, Art Gallery, 1969.

BIALOSTOCKI, Jan, « Barock » : Stil, Epoche, Haltung. In : *Stil und Ikonographie*, Dresde, 1966.

BIRNBAUM, Vojtěch, *Barokní princip v dějinách architektury (Principe baroque en histoire de l'architecture)*, Prague, 1941.

- CHADRABA Rudolf, Influence ou antithèse ? In : Sborník k sedmdesátinám Václava Ríchtra (en impression à Brno, pour 1971),
- CHADRABA Rudolf, Neptune and Caesar. *The Fountains of Olomouc*, Olomouc, 1968.
- CHADRABA, Tradice druhého Konstantina a řecko-perská antiteze v umění Karla IV, (Tradition de l'autre Constantin et l'antithèse gréco-persane dans l'art de Charles IV). In : *Umění XVI*, 1968 (Prague).
- CHADRABA Rudolf, Der Triumph-Gedanke in der böhmischen Kunst unter Karl IV und seine Quellen, in : *Wissenschaftliche Zeitschrift der Schiller-Universität Jena Ges. und Sprachwiss.*, cahier 3, XVI, 1967.
- CHADRABA Rudolf, *Zwei Welten im Bilde. Zu den antiken Grundlagen dualistischer Komposition*. In : *Ars* 1/1967 (Bratislava).
- CUMONT, Franz, *Études Syriennes*, Paris, 1917.
- FROLOW A., *La Relique de la Vraie Croix. Recherches sur le développement d'un culte*. Institut Français d'Études Byzantines, Paris, 1961.
- GRABAR André, *L'Empereur dans l'Art Byzantin. Recherches sur l'art officiel de l'Empire d'Orient*, Paris, 1936.
- HAGER, Hellmut, *Die Anfänge des italienischen Altarbildes. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des toskanischen Hochaltarretabels*, Munich, 1962.
- KAMLAH, Wilhelm, *Apokalypse und Geschichtstheologie. Die mittelalterlichen Auslegungen der Apokalypse vor Joachim de Fiore*, Herlin, 1935.
- KAUFMANN, Carl Maria, *Die sepulcralen Jenseitsdenkmäler der Antike und des Urchristentums. Beiträge zur Vita-Beata-Vorstellung der römischen Kaiserzeit mit besonderer Berücksichtigung der christlichen Jenseits-hoffnungen*, Mayence, 1900,
- KOŘÁN, Ivo, Cyriacký klášter a kostel sv. Kříže Většího v baroku (Couvent cyriaque et son église Sainte-Croix Majeure au baroque). In : *Umění XVI*, 1966 (Prague).
- KOTRBA, Viktor, Historismus a počátky památkové péče v českých zemích v době barokni (Historisme et commencements de la protection des monuments dans les pays de Bohême à l'époque baroque). In : *Staletá Praha II*, Prague, 1966.
- KOTRBA, Viktor, Puvod a život architekta Jana Blažeje Santiniho-Aichla (Origine et vie de l'architecte Jean Blasius Santini-Aichel) 1677-1723. In : *Umění XVI*, 1968 (Prague).
- KOTRBA Viktor, + ZDENĚK Wirth, historien de l'art tchèque, protecteur des monuments historiques, in : *Historia V*, 1963 (Prague).
- MÖBIUS Helga, Noseckys Fresken im Kloster Strahov zu Prag - Bemerkungen zur Ikonographie. In : *Wissenschaftliche Zeitschrift der Marx-Universität Leipzig XII*, 1963, *Ges und Sprachwiss.*, cahier 2.
- NEUMANN Jaromír, L'art Baroque dans les pays de Bohême. In : *Cahiers d'histoire mondiale*, vol. IV, n° 3, 1958 (Neuchâtel).
- NEUMANN Jaromír, Brandlův obraz sv. Václava s anděly. In : *Umění VI*, 195-8.
- NEUMANN Jaromír, Jan Kryštof Liška, in : *Umění XV*, 1967.
- L'ORANGE, H.P., *Domus aurea - der Sonnenpalast*, in : *Serta Eitremiana Oslo*, MCMXLII.
- PANOFSKY, Erwin, *Grabplastik*, Cologne, 1964.

PICARD G.-Ch., *Les Trophées Romains. Contribution à l'histoire de la Religion et de l'Art triomphal de Rome*, Paris, 1957.

RÜTTEN Felix, *Die Victorverehrung im christlichen Altertum. Eine kultgeschichtliche und hagiographische Studie*, Paderborn, 1936.

PREISS Pavel, Dekoratívni maliřství 17. století v Praze (Art décoratif du XVII^e siècle à Prague). In : *Stáleta Praha II*, Prague, 1966.

PREISS Pavel, Jan Quirin Jahn a česky klasicismus. In : Sborník Národního muzea - Acta Musei Nationalis Pragae, Série A-Historica, vol. XII (1958), n° 3.

SEDLMAYR Hans, *Cours sur la peinture murale baroque à l'université de Munich dont l'auteur a pu suivre quelques conférences en janvier 1964*.

SEDLMAYR Hans, Europäische Bedeutung J.-B. Fischer von Erlach. In : *Kunst-chronik* XII, 1957.

SEDLMAYR Hans, Zur Revision der Renaissance. In : *Epochen und Werke, gesammelte Aufsätze von H.S.*, Vienne-Munich, 1959.

TREITINGER Otto, *Die Ostromische Kaiser - und Reichsidee*, Jena, 1948.

ZIMMER Jürgen, Josephus Heintzius, architectus cum antiquis comparandus. In : *Umění* XVII, 1969.

AUTEUR

RUDOLF CHADRABA

Prague