

---

## Baroque et baroqueisme : le schéma mental et les formes artistiques

Alexandru Dutu

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/baroque/553>  
DOI : 10.4000/baroque.553  
ISSN : 2261-639X

### Éditeur :

Centre de recherches historiques - EHESS, Éditions Cocagne

### Édition imprimée

Date de publication : 15 avril 1984  
ISSN : 0067-4222

### Référence électronique

Alexandru Dutu, « Baroque et baroqueisme : le schéma mental et les formes artistiques », *Baroque* [En ligne], 11 | 1984, mis en ligne le 24 juillet 2013, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/baroque/553> ; DOI : 10.4000/baroque.553

---

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

© Tous droits réservés

---

# Baroque et baroque : le schéma mental et les formes artistiques

Alexandru Dutu

---

- 1 Existe-t-il un baroque sud-est européen ou est-il plus sage de parler d'éléments baroques parus dans ces cultures aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles ? Cette question a été posée ces dernières années et en partant de l'étude des relations culturelles ou de l'analyse comparée des œuvres littéraires ou des arts plastiques. Soit que la recherche ait pris en charge la littérature qui a fleuri en Crète au temps de la domination vénitienne, soit que l'historien littéraire ou de l'art yougoslave se soit occupé des relations avec l'Italie ou surtout avec Vienne, le terme de « Baroque » a fait son apparition. En ce qui concerne la culture roumaine, les débats autour d'un baroque roumain ne se sont animés que depuis les années soixante ; quelques traductions ou lectures ont signalé une préférence des lettres du XVII<sup>e</sup> siècle pour les œuvres appartenant à ce style, tout comme les présences baroques sont devenues de plus en plus claires dès que les historiens de l'art ont essayé de surprendre les innovations et les survivances dans l'architecture et même dans la peinture des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Les grandes fresques n'ont accueilli que timidement le Baroque ; c'est le motif pour lequel la première synthèse consacrée au baroque sur le sol roumain s'est occupée des lettres<sup>1</sup>. Les discussions qui se sont déroulées en Yougoslavie, en Grèce et en Roumanie ont gagné une dimension internationale grâce à l'Association Internationale d'Études Sud-Est Européennes qui a organisé plusieurs colloques sur la vie intellectuelle de l'époque moderne et trois colloques ayant comme thème le rapport entre l'art et l'environnement intellectuel aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles<sup>2</sup>.
- 2 Il est évident que le baroque n'a pas dominé dans les lettres et les arts sud-est européens. Accepter l'explication positiviste, selon laquelle les grands styles se sont diffusés du centre vers la périphérie en vagues de plus en plus douces, c'est recourir à une formule, il est vrai, très simple, mais aussi très simpliste, car elle appauvrit l'expérience intellectuelle de l'humanité. Ce ne sont pas les résistances ou bien le caractère freiné des économies et des sociétés de cette partie du continent qui peuvent rendre compte du refus du Baroque, pour mieux saisir les accueils et les refus, il nous semble plus approprié

d'analyser le contenu de l'imaginaire et la fonction de l'imagination dans les cultures soumises à la comparaison.

- 3 En tant que reconstitution esthétique de la réalité, l'imaginaire embrasse toutes les attitudes devant la réalité sensible et la réalité intellectuelle de l'époque. En d'autres mots, « le domaine de l'imaginaire est constitué par l'ensemble des représentations qui débordent la limite posée par les constats de l'expérience et les enchaînements déductifs que ceux-ci autorisent. C'est dire que chaque culture, donc chaque société, voire chaque culture niveau d'une société complexe a son imaginaire »<sup>3</sup>. Or, « la réalité » qui s'impose à l'écrivain ou à l'artiste est aussi bien l'immédiat, que la conjoncture sociale, politique, culturelle et encore tout ce qu'une génération transmet à une autre sous forme de pensées, gestes, comportements. Cette réalité est reproduite telle quelle ou par le truchement des symboles et des allégories. Le Baroque s'insinuera aussi bien dans les pages qui reproduisent la vie quotidienne ou dans les tableaux qui offrent aux regards une nature morte, que dans les œuvres allégoriques ; ce qui compte, c'est l'attitude de l'artiste plus enclin aux impulsions reçues de l'environnement contemporain ou plus sensible aux idées héritées aux préceptes auréolés par la tradition.
- 4 En simplifiant les choses, on peut comparer le discours de Bernin à l'Académie Française, en 1665, au discours sur les icônes byzantines, toujours présent dans les recommandations données aux peintres qui pratiquaient leur métier dans le Sud-Est de l'Europe. Bernin affirmait que les jeunes ne doivent pas imiter la nature, mais s'inspirer des œuvres antiques, le modèle mis à leur disposition par l'Antiquité ayant connu un heureux développement dans les œuvres de Michel-Ange, Raphaël et Annibale Carrache ; cette « réalité » devait être représentée de telle façon qu'elle puisse insuffler la grandeur, la majesté, l'ostentation. Les écrits des pères de l'Église soulignaient le caractère médiateur de l'image qui facilitait l'accès à l'essence de l'existence ; l'image ne pouvait pas devenir un but en soi, puisqu'elle ne faisait autre chose que « transporter » l'entendement humain du « monde » vers la source de la vie. La sagesse intérieure a été clairement démarquée de la sagesse extérieure et l'image mentale, tout comme la représentation artistique se sont avérées utiles seulement pour celui qui voulait acquérir la sagesse extérieure ; l'image mentale avait un caractère provisoire, car la sagesse intérieure n'avait plus besoin de représentations, mais d'un entendement pur et simple. Dans *Le Manuel de Bon Conseil* publié en 1801, Nikodimos l'Hagiorite précisait que les philosophes aimant la sagesse extérieure faisaient toujours appel aux images, pendant que ceux qui voulaient gagner la sagesse intérieure devaient éliminer les formes et les visages de leur esprit. Cette doctrine n'a pas été contestée par les peintres qui savaient que leur œuvre faisait passer les esprits de ceux qui regardaient les fresques de la sagesse extérieure à la sagesse intérieure. Là où la peinture post-byzantine a duré, « le byzantinisme » – cette « condition psychosomatique »<sup>4</sup> – a inspiré aussi bien le refus de toute modification des préceptes et des formes que l'adaptation graduelle des formes plus attrayantes : d'un côté, l'attitude conservatoire a fondé un maniérisme perpétué par « les manuels du peintre » ou les cahiers de modèles, pendant que de l'autre côté, l'historien décèle une invasion discrète des éléments baroques surtout dans le registre des éléments décoratifs ou des narrations événementielles, comme les vies des saints ou les nouveaux exemples tirés des livres populaires, comme l'Ésopie. En tout cas, l'ensemble pictural garde son intégrité ; le système figuratif n'est pas émiété en tableaux qui refont d'autres rapports entre « le monde » et « la sagesse intérieure ». Cette intégrité empêche la

rupture entre extérieur et intérieur que le baroque a approfondie, en créant une tension entre être et paraître<sup>5</sup>.

- 5 Le schéma mental s'est modifié sensiblement là où le baroque faisait partie du programme culturel d'un pouvoir politique. En Serbie, par exemple, « le nouvel art a vu le jour à la suite d'un processus compliqué consistant dans l'abandon des conceptions traditionnelles, la rupture avec le Moyen Âge et son adaptation aux formes nouvelles de la vie. Ce processus s'est déroulé dans le contexte des événements politiques dans les Balkans après le siège de Vienne manqué par les Turcs et les conséquences qui s'ensuivirent : l'invasion des Autrichiens en Serbie, la grande migration des Serbes en 1690, la délivrance de la Hongrie méridionale et la fixation de la frontière entre l'Autriche et la Turquie par la paix de Karlovci en 1699 et celle de Pozarevac en 1718... Cependant, l'influence la plus décisive sur la modernisation de l'art serbe a eu les conditions sociales et matérielles du centre politique et culturel des Serbes en Autriche, la région de l'archevêché de Karlovci. Conformément à cela, il faut observer la formation de l'art baroque serbe en tant que conséquence d'une façon de vivre sous un climat culturel imprégné de style baroque<sup>6</sup>. Un climat créé surtout par la politique de la cour impériale de Vienne qui associait à son expansion la Contre-Réforme, d'où l'aspect souvent uniforme des églises catholiques, uniates et orthodoxes érigées en Serbie ou en Transylvanie, où la domination autrichienne, s'est installée au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. En Crète et mieux encore dans le quartier grec de Venise l'art des icônes et des auteurs des poésies a assimilé l'expérience baroque. Partout, les modifications sont mues par l'intervention toujours plus active des groupes sociaux qui fondent des monuments religieux ou qui édifient des maisons résidentielles, des écoles, des bâtiments commerciaux – les commerçants, les artisans, les gens qui font une ascension dans l'administration. Le langage figuratif qui a exprimé la vision traditionnelle du monde dans la création des artistes de Crète, de Péc ou de Monténégro, des centres bulgares ou de Berat et Korce, est de plus en plus sensible aux nouvelles données parues dans l'univers psychique ou physique. Significatives, dans ce sens, sont les œuvres des peintres grecs qui ouvrent une série ou qui font appel à des modèles insolites, comme Panayotis Doxaras de Corfou qui adopte Veronèse, celles des peintres du groupe de Berat qui présentent un « Jésus tri faces », celles des artistes roumains de « l'école de Horezu » – Pârvu Mutu et son équipe – qui raffinent l'expression et confèrent une dimension imposante à la théorie des figures de la galerie des fondateurs de ce grand monastère valaque, en même temps galerie d'une maison princière, les Basarabi. Il faut ajouter à ces accueils, l'adoption des motifs baroques proposés par l'art polonais dans les arts mineurs roumains, l'influence de la gravure insérée dans les livres russes qui ont connu un rayonnement accru dans le Sud-Est Européen, dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, ainsi que la décoration architecturale inspirée par le stucage et la sculpture ottomane, de plus en plus sensible aux formules occidentales surtout à Istanbul<sup>7</sup>.
- 6 À mesure que l'intelligence a abandonné sa place privilégiée parmi les « pouvoirs » de l'âme, l'imagination a commencé à suggérer elle-même des solutions capables de refaire l'unité d'un monde de plus en plus divers. Pendant que dans la culture traditionnelle, l'imagination avait illustré les grandes vérités, dans l'art baroque elle a construit des mondes meilleurs, en embarquant les spectateurs dans le navire des illusions. L'imagination a découvert partout des dualités et a invité le spectateur à assister au conflit des forces contradictoires<sup>8</sup>. En tant que « force » ou capacité inventive, elle a accordé priorité à l'art mis au service de la beauté ; à cette fin, elle s'est alliée au

« ingenio » qui était parti en quête de la beauté. De cette alliance est issue la « meraviglia » qui est une clef de la théorie poétique baroque<sup>9</sup>. Pour provoquer le sublime ou le burlesque, les écrivains ont cultivé l'ornement rhétorique, en dépit des méfiances maintes fois déclarées face aux accumulations quantitatives. Le meilleur exemple est l'intérêt accordé, dans la culture grecque et roumaine, à l'œuvre de Francesco Loredano, *De gli scherzi geniali*, lue et traduite aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles et oubliée après<sup>10</sup>. L'ornement rhétorique domine dans le roman à clef du prince Dimitrie Cantemir, *Istoria ieroglifica* (Histoire en hiéroglyphes), où les animaux moldaves guerroyaient les oiseaux valaques pendant que les poissons ottomans dévoraient les richesses des deux principautés. Ce roman qui a été comparé aux œuvres de Swift accumule tout le temps les images et les formes les plus alambiquées du langage ; la critique contemporaine a décelé dans cette histoire aussi bien la première œuvre roumaine ayant un caractère baroque accentué, que le point culminant d'une tradition « balkanique » qui devait ensuite se transformer en matrice artistique<sup>11</sup>.

- 7 Le jeu de l'imagination a été favorisé par la recherche de l'équilibre perdu dans un monde où les dualités dominaient ; il est devenu composante d'un programme culturel là où l'aristocratie a vu son autorité consolidée par la centralisation du pouvoir politique, un pouvoir qui soulignait son caractère « paternel ». Dans la monarchie danubienne, les aristocrates se complaisaient aux succès des fêtes mondaines, des concerts et des bals, comme à une manifestation de leur prestige, tout en donnant à leurs manifestations la couleur d'un « certain paternalisme », « expression d'un monde hiérarchisé où l'autorité se trouvait, en son essence, conforme à un ordre divin et naturel, comme l'obéissance qui lui était complémentaire, celle des enfants envers leur père... Encouragée par le fait incontestable d'une vie meilleure du haut en bas de l'échelle sociale et dans de nombreux cas individuels, la dangereuse illusion s'établit que tout était bien ainsi, qu'un ordre sain et durable était obtenu, qu'il n'y avait plus qu'à laisser la machine tourner d'elle-même, en excusant l'imperfection de la nature humaine et en couvrant de la volonté divine les défaillances ou les tares qu'on ne pouvait manquer d'apercevoir »<sup>12</sup>. C'est ce que nous transmet le « Hochbarock » autrichien, le seul qui ait des caractères originaux plus marqués<sup>13</sup> ; c'est aussi la leçon offerte par les résidences princières qui sont sorties des forteresses et se sont installées dans les villes, dans plusieurs endroits de l'Europe centrale. À Würzburg, la résidence est sortie de l'ancienne Festung Marienberg pour s'établir dans un parc merveilleux : le palais construit par Balthasar Neumann a été embelli à l'intérieur par Tiepolo. À Passau, après la retraite ottomane, les architectes et les peintres ont été appelés par le prince et ont donné un visage baroque au dôme, ont enrichi la résidence d'un escalier éblouissant et, en 1784, ont érigé un bâtiment destiné au théâtre. À Salzburg, le palais construit par le Erzbischof Wolf Dietrich, en 1606, pour sa favorite, Salomé, a été refait par Lukas von Hildebrandt, en 1721-1727 ; non seulement ici, à Mirabell, mais aussi à Hellbrun, où les jeux d'eaux et le théâtre de rochers attirent les regards, le caractère de fête, de spectacle, de « Spielerei » est dominant. Il est présent, même si un peu diminué, dans le palais qui a été érigé au milieu de la ville pour l'archevêque sorti de sa forteresse à Oradea ; construit d'après les plans de Franz Anton Hillebrandt, en même temps que la nouvelle cathédrale, entre 1750 et 1779, ce palais reflète la phase tardive du baroque<sup>14</sup>. À Sibiu, toujours en Transylvanie, le gouverneur Samuel von Brukenthal a érigé un palais à deux étages ayant un portail inspiré par l'entrée au palais Kinsky de Vienne, œuvre de l'architecte Johann Lukas von Hildebrandt. Le baroque s'insinue aussi dans le palais que l'architecte de Wurtemberg, Johann Eberhard Blaumann, a fait construire, à Cluj-Napoca, pour le comte Banffy. Des éléments

baroques se trouvent dans les églises et palais des boyars de Moldavie, où des maîtres artisans étaient appelés d'Istanbul, d'après les dires des chroniques des règnes phanariotes ; en échange, la note classique domine dans les palais que le prince de Valachie Constantin Brâncoveanu a fait construire pour ses quatre fils, au début du XVIII<sup>e</sup> siècle.

- 8 Le jeu de l'imagination se laisse saisir aussi là où la tradition a dominé - au niveau des constructions dues aux commerçants, dignitaires de province, évêques, ou des fresques exécutées dans les églises érigées par ces gens. C'est le moment où les livres populaires sont intensément traduits en roumain, en inspirant les peintres issus de ces milieux et qui lâchent la bride à leur fantaisie, mais dans un monde marqué par l'instabilité et le bon plaisir des autocrates. *Fortuna labilis* revient souvent dans les vers écrits au XVIII<sup>e</sup> siècle sur les traces du poème de Miron Costin *Viiata lumii* (Le destin du monde), un illustre dignitaire de Moldavie disparu tragiquement à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, tout comme les portraits grotesques esquissés par Dimitrie Cantemir dans son œuvre qui a été traduite en plusieurs langues - *Histoire de l'Empire Ottoman* - ont ouvert une galerie qui a été enrichie par les auteurs de chroniques et surtout par Ion Budai Deleanu, un érudit et homme de lettres appartenant à « l'École transylvaine » de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. D'ailleurs, dans le cadre de la culture commune, à laquelle prenaient part tous les membres de la société, puisque aucun clivage n'avait séparé la communication orale de celle écrite, le baroque s'est avéré une « reprise de l'inspiration chrétienne et médiévale dans le style moderne »<sup>15</sup>. La meilleure preuve en est la perpétuation des motifs traditionnels dans la peinture et les littératures sud-est européennes au XVIII<sup>e</sup> siècle, mais dans un contexte mental différent<sup>16</sup>.
- 9 On pourrait conclure que dans le Sud-Est Européen, les formes baroques se sont installées là où l'attention a été retenue par la conjoncture et où la tradition savante a dominé, aux cours princières roumaines, aux archevêchés catholiques, aux centres intellectuels traditionnels, comme le Mont Athos, et bien entendu à Istanbul ; là où l'attention est restée attachée aux permanences et où la tradition commune - celle assimilée par tous les membres de la société - a dominé, la peinture, la sculpture sur bois, les lettres et, dans une certaine mesure, l'architecture se sont baroquisées, surtout en ce qui concerne la décoration. Or, si cette floraison dénote la priorité accordée au mouvement et à la surcharge, elle ne dévoile pas moins un déséquilibre entre l'extérieur et l'intérieur. Les éléments baroques identifiés dans la peinture et les lettres sud-est européennes ont été interprétés comme signes avant-coureurs de la modernisation culturelle, de l'abandon de l'universalité culturelle toujours vivante après la chute de Constantinople. Or, au XVII<sup>e</sup> siècle, la critique des structures sociales devient de plus en plus aiguë (comme, par exemple, dans les écrits des humanistes roumains qui condamnent le despotisme<sup>17</sup>), parfois au nom d'un individualisme qui devait prendre son essor au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>18</sup> et toujours au nom d'une mentalité nouvelle mise en vedette par les hommes prêts à assumer les responsabilités politiques et culturelles. Ces débuts de la modernisation pourraient être désignés comme « *le baroque des rameaux et des tulipes* », signes de la fin de la période post-byzantine et de la culture des *ulemas* ottomans et, en même temps, indices d'une expérience intellectuelle originale.

## NOTES

1. Une récapitulation dans mon étude *Barocul in cultura româna* dans mon livre *Modele, imagini, priverlisti*, Editura Dacia, 1979 ; quelques repères chez Adrian MARINO, *Les premiers échos baroques et maniéristes dans la littérature roumaine*, « Baroque », 6, 1973, p. 161-163.
2. Les colloques et les actes des réunions internationales sont présentés dans le bilan de l'académicien Emil CONDURACHI, *Association Internationale d'Études du Sud-Est européen. Buts et activités*, Bucarest, 1978.
3. Evelyne PATLAGEAN, *L'Histoire de l'imaginaire dans La Nouvelle Histoire*, Paris, Éditions Retz, 1978, p. 249.
4. Voir Donald M. NICOL, *Church and Society in the last Centuries of Byzantium*, Cambridge University Press, 1979.
5. August BUCK, *Forschungen zur Romanischen Barockliteratur*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980, p. 43.
6. Branko VUJOVIĆ, *L'Art serbe au XVIII<sup>e</sup> siècle et son environnement intellectuel*, communication au colloque organisé par l'AIÉSEE, en 1975.
7. Des détails dans mon article *L'humanisme et l'évolution des rapports culturels européens aux XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, « Revue Roumaine d'Histoire », 1977, 1, p. 3-16.
8. Alexandru CIORANESCU, *El Barocco o el descubrimiento dei drama*, je cite d'après la version roumaine, Editura Dacia, 1980, p. 425.
9. August BUCK, *op. cit.*, p. 53.
10. Des détails dans ma communication *Malakis Giakoumis Kastrisios et Francesco Loredano. Remarques sur l'évolution du domaine littéraire dans les cultures néo-grecque et roumaine*, dans les Actes du 3<sup>e</sup> Congrès d'études crétoises, Athènes, 1975, 3<sup>e</sup> vol., p. 110-114.
11. Ce sont les conclusions du livre de Manuela TANASESCU, *Despre Istoria ieroglifica*, Bucarest, 1970 et du livre de Mircea MUTHU, *Literatura româna si spiritul sud-est european*, Editura Minerva, 1976. Voir aussi le livre de Dan Horia MAZILU, *Barocul în literatura româna din secolul al XVII-lea*, Editura Minerva, 1976.
12. Victor L. TAPIÉ, *Baroque et classicisme*, Paris, Plon, 1972, p. 318, 321.
13. Heinrich BENEDIKT, *Zum österreichischen Barock* dans *Études européennes. Mélanges offerts à Victor L. Tapié*, Publications de la Sorbonne, 1973, p. 50.
14. Voir Virgil VATASIANU dans *Istoria artelor plastice în România*, vol. II, Editura Meridiane, 1970.
15. Philippe MINGUET, *Deux, Trois, Cinq, Cent Baroques dans Études européennes*, p. 41.
16. Voir, par exemple, Stephen DAVIES, *The Wheel of Fortune : the Picture and the Poem*, « Revue des études sud-est européennes », 1978, 1.
17. Dans ce sens et sur le rapport classicisme-baroque, ma contribution *Valeurs intellectuelles et valeurs sentimentales dans la culture roumaine au XVII<sup>e</sup> siècle* dans *Études européennes*, p. 371-378.
18. Dans ce sens, Virgil CÂNDEA, *Les Intellectuels du Sud-Est européen au XVII<sup>e</sup> siècle*, « Revue des études sud-est européennes », 1970, 2 et 4.

---

AUTEUR

ALEXANDRU DUTU

Bucarest