

BAROQUE

Baroque

1 | 1965

Actes des journées internationales d'étude du
Baroque, 1963

Expériences historiques du Baroque

Victor-Lucien Tapié

**Édition électronique**URL : <http://journals.openedition.org/baroque/70>

DOI : 10.4000/baroque.70

ISSN : 2261-639X

Éditeur :

Centre de recherches historiques - EHESS, Éditions Cocagne

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1965

ISSN : 0067-4222

Référence électroniqueVictor-Lucien Tapié, « Expériences historiques du Baroque », *Baroque* [En ligne], 1 | 1965, mis en ligne le 24 décembre 2011, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/baroque/70> ; DOI : 10.4000/baroque.70

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

© Tous droits réservés

Expériences historiques du Baroque

Victor-Lucien Tapié

- 1 Maintenant que la science historique se veut dégagée de l'événementiel et qu'elle cherche à reconnaître et définir les courants de pensée et les directions générales d'une époque, le vocabulaire de la périodisation prend plus d'importance. Mais il exige dans l'usage un choix très prudent des termes et la critique la plus attentive du contenu que l'on s'apprête à mettre sous l'un d'eux.
- 2 Entendre le baroque comme une simple définition chronologique et couvrir de son étiquette toute la période qui s'est déroulée du XVI au XVIII^e siècle ne présente aucun avantage et aucun profit par rapport aux anciennes habitudes qui admettaient, de manière factice, les divisions par règnes ou par siècles. Est-il besoin d'insister beaucoup pour faire sentir quel artifice il y aurait à rassembler sous une même dénomination des expériences aussi diverses que les révolutions anglaises fondant le régime parlementaire, l'établissement en France d'une monarchie absolue et centralisée, le gouvernement dynastique des Habsbourg tendant à cet absolutisme sans l'atteindre, le succès du capitalisme commercial, le curieux mélange de féodalité et d'exploitation capitaliste de la terre que représente le grand domaine d'Europe centrale (et peut-être aussi le moyen domaine d'Europe occidentale), tout enfin ? De la Guerre de Trente Ans qui fut, par ses origines et son déroulement, si caractéristique des tendances particulières à son époque et des contradictions de celle-ci, rien de plus facile que de soutenir et de démontrer qu'elle est, par excellence, la guerre baroque, mais n'est-ce pas aussi pur jeu de l'esprit ? Il serait, au contraire, fécond d'orienter la recherche vers un problème majeur : pourquoi, dans les expériences politiques et économiques indiquées et auxquelles on doit joindre l'expérience religieuse, certaines d'entre elles ont-elles conduit des sociétés à adopter de préférence à d'autres les formes d'art et les expressions littéraires ou plastiques appelées avec raison « baroques » ? Et, ce faisant, on n'oublie nullement, ni même ne mésestime le rôle créateur des écrivains et des artistes, mais on se propose d'atteindre les raisons sociologiques d'un appel qui trouve sa réponse et d'un choix.
- 3 Dans cette démarche, il convient d'éviter deux dangers de méthode. L'un consisterait à voir, dans le baroque, par l'extension abusive de certains principes d'Eugenio d'Ors, voire de Wölfflin ou de Benedetto Croce, le signe des seules forces de dissolution, de conflits où

la volonté succombe, d'un éternel génie féminin d'incertitude et de faiblesse, opposé à des forces constructives. Ainsi, prête-t-on au baroque un caractère de décadence qui n'est point le sien ou une valeur négative. Eugenio d'Ors le retrouvait, sous cet aspect, à toutes les époques. Mais, dans le temps même qui nous intéresse, convient-il de méconnaître que les baroques n'ont pas tous été les interprètes de la souffrance, du pathétique et du déchirement ? De même, peut-on admettre que le baroque et le classicisme ne se révèlent jamais qu'en opposition l'un à l'autre ? Le cas de la France est très significatif, tel qu'il se présente à travers l'interprétation de l'historiographie traditionnelle. On a trop longtemps admis et d'une manière trop absolue que les seules valeurs rationnelles et constructives exprimaient le génie national : la philosophie cartésienne, la tragédie ou la comédie soumises aux règles d'Aristote, l'unification de L'État par l'absolutisme monarchique, la cohérence, au moins apparente, d'une politique étrangère orientée vers un but défini d'avance. À présent, où l'on voit mieux les épreuves et les contradictions sociales qui ont fait en réalité de l'harmonieux XVII^e siècle une période de difficultés et de crises, on est parfois tenté de traduire cette expérience comme une lutte entre un idéal classique et des résistances baroques. Faudrait-il donc voir dans les expressions baroques données par des œuvres françaises le signe de tendances qui s'opposaient au classicisme, en retardaient ou en compromettaient le succès ? Plus justement, M. Marcel Raymond a observé que la ligne de démarcation entre ce qui est baroque et ce qui ne l'est pas passe très souvent à l'intérieur d'une même œuvre, comme si la France, assurément sollicitée par le baroque et par le classicisme, ne s'était point déterminée entre eux, dans un choix sans retour, et comme si l'adoption de l'un n'avait point interdit toute intelligence de l'autre, ni toute sympathie en sa direction. La réalité des faits étant, comme on s'en rend bien compte, d'une extrême complexité, c'est cette complexité même qu'il faut accepter pour l'éclairer, dans une plus exigeante analyse. Les approches entre classicisme et baroque ne permettent point de sacrifier l'autonomie de chacun des styles.

- 4 Depuis quelques années on tend à cerner le baroque entre un maniérisme qui le précède et un rococo qui le suit. Les chercheurs français n'adoptent pas tous cette interprétation qu'ont permise cependant des enquêtes attentives. Car il est utile, pour une meilleure intelligence de la période, de reconnaître la différence de formes et de goût entre un maniérisme immédiatement postérieur à la Renaissance, un baroque tel qu'il s'est épanoui surtout dans l'Italie du *seicento* et un rococo dont le succès s'est affirmé dans l'Europe centrale jusqu'à l'époque des lumières et quelquefois en concurrence avec celles-ci. En revanche, le danger surgit de nouveau, si l'on adopte une périodisation trop rigoureuse et selon laquelle tout le XVI^e siècle serait maniériste, tout le XVII^e baroque, et la plus grande partie du XVIII^e rococo. Implicitement, on oublie que le passage fut souvent insensible d'un style à l'autre, que le triomphe de l'un n'entraînait pas la disparition du précédent. Ainsi persistait le baroque, alors que le rococo était déjà implanté. Le problème se pose de savoir si le maintien de certaines conditions sociologiques et historiques ne fournit pas la clé des persistances. On se trompe si souvent dans l'appréciation du changement et de la durée ! La périodisation exprimée en termes de styles artistiques risque de réserver autant d'erreurs que l'ancien découpage par règnes ou par siècles. Un temps court de production artistique ou littéraire ne signifie pas nécessairement une expérience courte. C'était faute de bien connaître le XVII^e siècle français avec ses difficultés internes et ses crises et pour s'en faire une image livresque, destinée à être démentie, qu'on a pu si longtemps le présenter tout entier sous le signe de la réussite classique, fût-il articulé en une période de préparation, une autre

d'accomplissement et une dernière d'académisme ou de déclin. Perpétuelle tentation d'un ordre tripartite ! Mais, on se tromperait tout autant, en prenant prétexte d'un fait purement événementiel : la concentration des œuvres maîtresses du classicisme pour vingt-cinq années, 1660-1685, pour minimiser leur influence durable et ne voir en elles qu'une variété ou un épisode du baroque général. L'autorité et le prestige du classicisme français sont des réalités effectives qui ont continué d'agir de tout leur poids et obligent les esprits à compter avec elles, bien au-delà du temps strict de la création.

- 5 Ces réflexions nous paraissent ici opportunes. Non point pour décourager les efforts de périodisation, infiniment nécessaires comme hypothèses de travail et dont les tâtonnements mêmes nous enrichissent, puisque chacun d'eux découvre des aspects jusque-là négligés du problème. Mais bien pour prévenir des confusions ou dissoudre les conformismes.
- 6 Si donc le baroque, en s'en tenant à la définition la plus large et la mieux acceptée, est reconnaissable au primat qu'il accorde aux valeurs d'imagination et de sensibilité, on peut s'attendre à en trouver le succès plus aisé dans des sociétés et des circonstances où les forces de raisonnement, l'idéal de mesure et d'harmonie rencontrent des obstacles ou ne peuvent répondre à toutes les aspirations des cœurs et des esprits. Avant tout, dans les sociétés qui sont demeurées sacralisées, où les représentations collectives avaient besoin d'être traduites par des rites ou des symboles suscitant l'enthousiasme des foules et nourrissant l'émotion. Dans l'Europe du XVII^e siècle, les progrès du système monarchique contribuaient largement à soutenir dans les arts plastiques, l'architecture et la décoration de la demeure, les valeurs triomphales et pathétiques. Par un large consentement, l'opinion admettait que la personne du Prince ne fût accessible que dans un appareil de grandeur éveillant le respect et l'admiration. Ce n'était pas à vrai dire une idée tout à fait neuve, bien plutôt la rencontre entre un climat religieux qui avait traversé le Moyen Âge en y prenant plus de consistance et les expériences de la Renaissance qui avaient rehaussé l'autorité politique du souverain, et dressé, pour décor de sa vie, une résidence fastueuse. On s'excuserait presque de rappeler ici - tant le fait est évident - que les cours italiennes (celle de Malatesta à Rimini parmi les premières) offrirent le modèle de ces centres de fêtes, autour desquels se groupaient les écoles d'artistes et de doctrinaires et dont l'exemple gagnait de proche en proche. La grandeur ostentatoire prenait ainsi valeur de vertu. Mais il est fort important qu'à partir du Concile de Trente, cette expérience des princes, en quelque sorte civile et laïque et qui avait été adoptée sans intention religieuse par les Papes de la Renaissance jusqu'au siège de Rome, ait été renouvelée, cette fois en accord avec un idéal religieux. Par beaucoup de ses décisions, le Concile, dans sa volonté de réforme et de pacification, avait rejeté le paganisme et le matérialisme de la Renaissance. Mais, en même temps, il avait, contre les excès de l'iconoclasme ou la rigueur d'un évangélisme exclusif, préservé le culte des images, affirmé l'efficacité spirituelle de celles-ci et capté, en les utilisant pour la foi, les conquêtes des humanistes et des artistes. Pour réagir contre les désordres et la grossièreté des clercs et la confusion des rites, il avait recommandé d'introduire la dignité dans les cérémonies, fixé la liturgie de la messe et convié les fidèles à rendre à Dieu un culte qui fût triomphal. À partir de Sixte-Quint, les Papes, reprenant les programmes de construction de leurs prédécesseurs, entendaient assurer à Rome, capitale du catholicisme, le prestige de la magnificence. Ainsi, après une certaine, mais brève période, où les caractères d'austérité retrouvèrent de la faveur, l'épanouissement s'affirma, dès le début du XVII^e siècle, d'un décor de richesse et de somptuosité autour du siège de Pierre, non pour Pierre lui-même, mais

pour Dieu. Et la richesse du culte de Dieu, admise comme un juste hommage, gagna, par osmose, les conditions de l'hommage rendu aux puissances de la terre, qui recevaient de Dieu leur puissance même et dont l'autorité semblait émanation et reflet de l'autorité divine. Ainsi le caractère religieux que la monarchie reprenait et affirmait pour son compte engagea-t-il à entourer la personne du Prince d'une sorte de liturgie, dont la splendeur était l'élément nécessaire.

- 7 L'idée se répandit que le Prince devait vivre dans un décor somptueux, que la magnificence était condition du respect qu'il inspirait. On la trouve fortement exprimée par Richelieu dans le *Testament politique*, aussi bien que par Bossuet dans la *Politique tirée des propres paroles de l'Écriture sainte*. D'une génération à l'autre, elle conserva son autorité entière, indiscutée¹. En revanche, elle fut combattue par Fénelon dans le *Télémaque* qui proposait et recommandait au Prince un idéal de simplicité. Mais c'est que, du contraste entre le faste de la demeure royale et la pauvreté des peuples qui la soutenaient de leur travail, une autre notion avait surgi, fille de l'expérience et du raisonnement critique : celle d'un bien public, dont les intéressés étaient juges et non plus le seul Roi. Mais tant que dura le consentement général à une richesse du décor de la vie monarchique, tenue pour consubstantielle à la puissance du Roi, il y eut les conditions favorables à un art d'imagination et d'éclat, aussi bien dans les sociétés qui adoptaient sans réserve le baroque que dans celles qui, pour exprimer la grandeur ostentatoire, recouraient à un art où les valeurs d'ordre, d'harmonie, d'équilibre étaient plus soigneusement respectées. Cette intention commune reste un fait digne d'observation et que cette intention ait dû maintenir chez tous une ouverture baroque n'est pas une affirmation sans preuves.
- 8 Les différences entre les réalisations obtenues s'expliquent par la complexité des sociétés intéressées. On ne saurait trop insister sur celle de la France. Parce qu'elle était l'un des pays les plus peuplés d'Europe et l'un des plus divers, l'intensité et la variété de ses expériences la prédisposaient à ne pas se satisfaire de l'imitation servile des œuvres étrangères, mais à discuter les modèles proposés et rechercher l'expression la meilleure. La prépondérance du droit romain, le succès de la volonté royale s'exerçant au-dessus des particularismes et des usages provinciaux, non pas certes abolis, mais assurément contenus, la quête d'un idéal défini par la raison et l'intelligence, susceptible dès lors d'épurer le goût et de faire préférer le choix médité des élites aux tendances spontanées de la multitude, autant de motifs solides pour opposer la règle aux libertés de l'imagination et de la fantaisie. Ainsi donc une option justifiée en raison et en matière d'art, le succès d'une doctrine. La culture humaniste, largement répandue, nourrit l'intérêt pour l'antiquité, et persuade que les modèles antiques ont atteint la perfection. On se tromperait en croyant que, de cette manière, l'invention se trouvait condamnée et que les Académies interdisaient les renouvellements. On se gardera donc de confondre l'académisme entendu de manière péjorative avec l'idéal du classicisme. Mais il est certain que l'imagination se trouvait soumise au contrôle des règles et que tout n'était plus permis sans discernement. Il en résulte que des inspirations qui auraient pu conduire aux effets d'ostentation par la surcharge et le mouvement se trouvaient désormais orientées vers l'harmonie, la mesure et les réalisations classiques. Le triomphe prenait une allure de grandeur calme et de sérénité. Ainsi, dans le programme de magnificence au service de la monarchie et entretenu par elle, l'expérience française se distinguait des expériences italiennes.
- 9 Il est désormais reconnu que le style des monarchies triomphantes qui se répandit dans toute l'Europe aux XVII^e et XVIII^e siècles, opéra une conciliation et, pour une certaine part,

une synthèse des influences versaillaises, consacrées par le souvenir de Louis XIV, et des modèles italiens. Ce fut un baroque international des cours, où l'on doit reconnaître un aspect majeur de la civilisation européenne du temps. C'est un beau thème de recherches que d'en suivre la marche dans les différents pays² Que l'absolutisme eût échoué en Angleterre ne condamnait point celle-ci à ignorer le déploiement de la magnificence royale, ni l'affirmation de la puissance de l'État par de grands monuments dans la capitale. Ainsi le temps de la Reine Anne, période de succès et de richesse pour l'Angleterre, vit l'épanouissement d'un baroque anglais, avec l'achèvement de la cathédrale Saint-Paul par Wren, les églises de Hawksmoor, les monuments de Vanbrugh et de Gibbs. Pierre le Grand, pour la nouvelle capitale devant laquelle s'inclinait Moscou³, adoptait un décor de baroque international comme l'expression la plus convenable à la puissance de son État, en face des autres pays.

- 10 Cette liaison entre le baroque et la monarchie conduit au problème des rapports entre baroque et aristocratie. Les historiens des institutions et de la société ont étudié l'opposition entre la monarchie des temps modernes, force constructive qui tend à faire prédominer une loi d'État sur les anciens privilèges locaux, et l'aristocratie, dont la force repose sur ces privilèges et qui représente ainsi les conditions d'un passé en train de disparaître. Il est bien vrai qu'un conflit de nature a existé entre monarchie et aristocratie. En France, l'autorité royale, par un progrès qui prit souvent une allure révolutionnaire, ne triompha qu'en enlevant à l'aristocratie tout pouvoir politique réel et en la reléguant, soit sur ses terres, soit dans des fonctions de la Cour uniquement décoratives. En Europe centrale, l'inachèvement de la monarchie des Habsbourg, qui eut de si graves conséquences dans l'histoire des temps modernes, a peut-être sa raison principale dans la résistance des grands seigneurs, qui ont toujours maintenu l'essentiel de leurs privilèges fiscaux en face de l'État. Les puissances modernes de l'Aufklärung, en particulier la Prusse, n'ont dû leurs succès qu'à une intégration de la noblesse dans les services de l'État et dans l'armée royale. Toutefois, les rapports entre les deux groupes n'étaient pas épuisés par cette rivalité. Il y avait, dans l'essence même de leurs pouvoirs respectifs, de fortes affinités. Sans doute le seigneur ne revendiquait pour son autorité ni la même délégation divine que le souverain, ni la plénitude de puissance reconnue par les légistes. Mais, fixée par la coutume et l'usage, seconde puisque subordonnée à celle du prince, elle réfléchissait aussi l'autorité divine, dans la mesure où elle était paternelle et où elle s'exerçait sur un territoire. Par là, la seigneurie paraissait un royaume en miniature et le seigneur, avec sa maison forte et ses droits sur l'église paroissiale, faisait lui aussi figure de maître et de roi. Bien entendu, dans des proportions qui variaient beaucoup d'une seigneurie à l'autre. La construction des résidences qui se distinguaient des simples demeures, l'édification ou la décoration de lieux de culte dont le seigneur avait le patronage, autant de circonstances qui rappelaient ce que les princes entreprenaient dans leurs États.
- 11 Ce serait une erreur de croire le problème du baroque et du classicisme étranger à ces considérations. Riche, le seigneur devenait volontiers constructeur. Colbert, ce promoteur du mercantilisme, de la richesse de l'État et des fortunes bourgeoises, admettait pourtant que la solidité des familles reposait sur la possession de terres et, à Vienne, le prince Eusèbe de Liechtenstein déclarait que rien n'illustrait mieux la grandeur d'une famille noble que la construction d'un beau palais. Dans les États personnels de l'Empereur, une curieuse contradiction s'est révélée : les grands seigneurs ont servi le souverain, ils se sont enrichis à son service et ils ont gagné une puissance foncière dont,

en certains cas, ils ont fait un obstacle à l'exercice sur tout le territoire de cette autorité royale même, dont leur service avait assuré la grandeur.

- 12 La force de l'aristocratie (qu'il ne faut point mésestimer en France, en Angleterre où cependant elle s'exerce dans d'autres conditions et surtout dans un autre climat économique et spirituel) s'est développée en Europe centrale avec une particulière intensité. Elle explique cette prolifération de châteaux à la campagne, pour lesquels œuvraient architectes, peintres, sculpteurs, décorateurs, stucateurs et auxquels convenaient la richesse et la fantaisie du style baroque. Ajoutons des palais à la ville, parfois même dans des villes sans importante activité économique et dont la fonction n'était plus que de résidence (Prague). L'exemple le plus frappant est assurément celui du prince Eugène de Savoie dont l'œuvre militaire et politique a fondé la puissance de la maison d'Autriche pendant le premier tiers du XVIII^e siècle et qui fut le seigneur baroque par excellence, prenant à son service les meilleurs architectes du temps : un Fischer von Erlach, un Hildebrandt, les peintres et les sculpteurs les plus renommés, un Altomonte ou un Permoser.
- 13 Il faut joindre à cette aristocratie laïque l'aristocratie ecclésiastique, autant celle des princes-évêques et des abbés dans l'Empire et en Europe centrale que celle des grands ordres religieux en Espagne. Puissance territoriale, parfois émulation d'un ordre à l'autre, recherche de somptuosité et d'éclat dans la décoration des églises, autant de circonstances qui assurent le maintien de l'art baroque dans ses principes et son caractère, même si se renouvellent dans le détail les inventions et les formes. Face à ces seigneurs et au petit groupe des artistes qu'ils emploient et qui, à leur tour, utilisent le concours d'artisans parfois très évolués⁴, voici le vaste groupe des paysans. C'est souvent le travail fourni par leurs corvées qui a permis ces réalisations d'art. Pas toujours de bon gré : plaintes et soulèvements en donneraient la preuve⁵. Mais bien plus généralement avec leur consentement, et osons le dire aussi, leur participation spirituelle. Car, dans toutes les régions rurales et tant que se sont maintenues en Europe les conditions d'une agriculture traditionnelle, sans grande révolution technique et où le travailleur avait le sentiment de lutter avec des forces naturelles qui le dépassaient, le perpétuel recours à l'intercession ou la réponse que donnait à celle-ci l'action de grâces, tout a contribué au succès d'un art flattant l'imagination et traduisant le merveilleux. L'Église l'avait consacré en recommandant le culte des saints et de leurs images. Il en résulta, beaucoup plus généralement répandu qu'on ne l'a admis jusqu'ici, un art religieux, enluminé et suggestif, aux expressions à la fois concrètes et merveilleuses⁶. Dans la circonstance, le goût des intelligents et des doctes importait moins qu'une volonté de dépaysement qui rendit tout ensemble attrayantes et imposantes les représentations de Dieu et des saints. Mais on ne rencontrait pas seulement l'opposition entre un grand art qui eût été celui des seigneurs et des abbés et un art populaire, ressortissant à l'imagerie. Le baroque religieux, dont l'intention de répondre aux dévotions populaires est indiscutable, s'est exprimé, pour le peuple, dans des œuvres de caractère savant édifiées par de grands maîtres aussi bien que dans les réalisations gauches et naïves des petits ateliers ruraux⁷.
- 14 Davantage : d'un groupe d'artistes à l'autre, on découvrirait, à cause du large éventail social de certains pays, l'existence de nombreuses étapes intermédiaires⁸. Enfin, ce baroque religieux, dépassant les frontières de l'Europe, s'est transporté, avec l'appareil d'État, les commerçants et les missionnaires de la métropole, dans le nouveau monde, où s'était édifié l'empire colonial de l'Espagne et du Portugal. Il y a conquis son originalité et

il est demeuré vivant, alors que le baroque européen s'était déjà effacé devant de nouveaux aspects de l'art et de nouvelles formes de la société.

- 15 Ainsi donc, monarchie, aristocratie, vie religieuse influencée par le Concile de Trente, aussi bien dans sa spiritualité que dans ses liaisons avec le monde social de l'époque, économie à prédominance agraire, ces expériences historiques de l'Europe moderne avaient trouvé dans le baroque, non pas à vrai dire l'expression d'art qui lui convînt exclusivement, mais celle qui répondait le plus généralement à ses manières de penser et de sentir. Entre la Renaissance italienne qui avait fourni à l'art baroque le répertoire des formes et les modèles majeurs et le XVIII^e siècle où les premières ébauches de la révolution industrielle et la philosophie des lumières préparaient une société qui ne le comprendrait plus, il avait répandu sur l'Europe et aussi sur l'Amérique, ailleurs peut-être⁹, des œuvres que l'on doit tenir, certaines parmi les plus belles, beaucoup parmi les plus savoureuses et la plupart parmi les plus expressives de la civilisation occidentale.

NOTES

1. Je me permets de renvoyer à mes ouvrages : *Baroque et Classicisme*, 1957, p. 141, et notes, p. 341, et *Le Baroque*, n° 923, de la Collection Que Sais-je ? 2^e édition 1963, p. 45 et sq.
2. Il paraît annoncé dans la conclusion du bel ouvrage de M. Yves Bottineau : *L'Art de cour dans l'Espagne de Philippe V*, Paris, 1962.
3. Expression de Pouchkine dans le *Cavalier de Bronze*.
4. Ainsi les ateliers de stuc de Wessobrunn en Bavière, non loin d'Augsbourg, dont les artistes-artisans ont pris une part majeure à l'ornementation des abbayes et des églises de Souabe, Franconie, Bavière, Suisse, Vorarlberg.
5. Par exemple, dans le duché de Friedland, à propos d'une construction d'église à Haindorf en 1679, réclamations des paysans de Friedland à l'Empereur Léopold contre les corvées que leur impose le comte F.-F. de Gallas, in recueil de textes : *Germanenrechte. Deutsches Bauertum II, Neuzeit*, p. 155.
6. Sur la liaison de la vie religieuse post-tridentine avec la société rurale et l'art baroque, cf. Veit et Lenhart : *Kirche und Volksfrommigkeit im Zeitalter des Barock*, Fribourg, 1956. Ouvrage fondamental.
7. Il faut penser ici que les architectes d'Europe centrale les plus renommés, constructeurs des grandes abbayes baroques, des églises urbaines de Salzburg et des palais de Vienne et de Prague, ont élevé des églises de pèlerinage populaire pour la vénération de reliques locales. Fischer von Erlach (?) pour la statue en bois de la Vierge, à Haindorf-Hejnice en Tchécoslovaquie, Balthasar Neumann pour Vierzenheiligen (Franconie), D. Zinimermann pour la statue rustique du Christ aux outrages, à la Wies (Bavière), Mungennast a fourni les plans de l'église de Dreieichen (Basse Autriche), construite après sa mort.
8. C'est de l'expérience française qu'on veut parler. J'ai attiré l'attention sur l'importance des retables, par lesquels, faute de reconstruire une église entière, on en renouvelait l'apparence et on donnait une ornementation, jugée plus digne, à l'autel principal ou aux autels latéraux. Tous les pays de la Contre-Réforme (Italie, Espagne, France, Flandre, Europe centrale) ont adopté les retables à profusion. Peut-être menacés par l'actuelle réforme de la liturgie, ils constituent, sur l'art et la spiritualité européenne, une documentation de première importance. Les auteurs de

ces retables sont tantôt de grands artistes, tantôt de simples artisans de village. Mais en France, à l'économie plus avancée et à la société plus diversifiée, beaucoup d'entre eux ne peuvent être admis dans l'une ni dans l'autre de ces catégories. Mieux que des artisans et moins que des maîtres, ce sont de bons artistes provinciaux, dont le goût et la technique avaient atteint une certaine qualité. L'étude du baroque populaire est à peine entreprise. On doit signaler les grands services que rend, pour l'Allemagne, la petite collection de guides (*Kunstführer*) éditée par Schnell et Steiner, à Munich et Zurich.

En France, on peut attendre des résultats de l'inventaire monumental entrepris sous la direction du professeur A. Chastel et, d'un caractère plus limité, de l'enquête sur les retables que je dirige moi-même dans le cadre des activités du centre de recherches sur la civilisation de l'Europe moderne (Sorbonne, Directeur : le professeur Roland Mousnier).

9. Sujet absolument inexploré : les influences du style baroque sur l'art d'Extrême-Orient, car les modèles baroques n'ont pas été importés seulement dans l'Amérique latine où leur épanouissement a donné ou des oeuvres de premier ordre ou une abondante et pittoresque production. Ils ont été implantés en Afrique (à Tunis), sur le littoral de l'Océan Indien et jusqu'en Extrême-Orient.

AUTEUR

VICTOR-LUCIEN TAPIÉ

Professeur à la Sorbonne. Membre de l'Institut