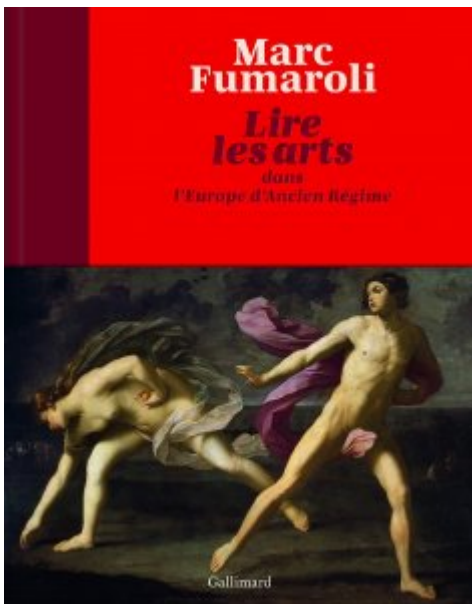


En novembre 2019 a paru un recueil de textes de Marc Fumaroli intitulé *Lire les arts dans l'Europe d'Ancien Régime*[\[1\]](#), ouvrage somptueux à tous égards, et dont la dimension testamentaire rend la portée plus émouvante encore, Marc Fumaroli nous ayant quittés en juin 2020. Formé à la rhétorique, professeur d'une chaire intitulée « Rhétorique et société en Europe - XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles » au Collège de France, il connaissait trop bien la peinture, la sculpture et donc la rhétorique pour noyer la réalité même de ces œuvres dans la notion floue et trompeuse d'Art au singulier et dotée d'une intimidante majuscule. Il n'y a pas chez lui cette espèce d'hypostase de l'Art qui témoigne bien souvent d'une méconnaissance de ce que furent dans les faits et quant à leurs intentions peinture et sculpture sous la Renaissance ou le Grand Siècle. Il faut entendre en effet son souci de toujours *bien nommer ce dont il est question*, son souci de toujours rappeler les contextes politiques, rhétoriques et même techniques qui conditionnent aussi bien « le métier de peindre » que la réception qui peut être faite de la peinture. Il faut entendre le sens de ses titres qui, soigneusement, évitent à chaque fois la notion d'Art, qu'il s'agisse de *L'école du silence*, de *L'Âge de l'éloquence*, et même de ce présent recueil où la pluralité des arts non hypostasiés par une majuscule annonce le programme, celui d'une éblouissante enquête sur le rôle du mécénat, sur l'entremêlement des conditions mêmes de la possibilité picturale ; tout conjure dans l'œuvre fumarolien le risque de faire de l'Art un absolu ne provenant de nulle part et ne répondant qu'aux caprices du génie. Si ce dernier ne se trouve nullement nié, Fumaroli articule avec subtilité singularité du peintre et conditions réelles de son accomplissement.

Dans un très bref mais très dense avant-propos, M. Fumaroli indique d'emblée ce lien entre cadre institutionnel, mécénat et émergence d'œuvres dont la beauté nous illumine encore :

« En réunissant dans un même ouvrage des études qui touchent à la fois à l'histoire littéraire, à l'histoire de l'art et à l'histoire politique des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles français, j'ai voulu montrer à quel point, en France, le système des académies royales pluridisciplinaires avant l'heure, tel que l'avait prévu Richelieu, a rapproché et fait fusionner les lettres, les arts et même les sciences dans le goût royal français[\[2\]](#). »

Nous ne pourrions ici que donner un bref aperçu de ce que contient ce livre superbe, tant par la profondeur des textes sélectionnés que par les nombreuses reproductions, toutes en couleur et souvent de taille appréciable.



### **A : Remarques sur la méthode et la pensée de Marc Fumaroli**

Afin de goûter comme il se doit la portée des analyses de Marc Fumaroli, peut-être faut-il rendre compte d'une constante dans ses écrits, qui est celle de ne pas avaliser le seul point de vue esthétique et, partant, de ne pas interroger les images sous l'angle du goût - ou, plus précisément, de ne pas les écraser sous la seule question du goût. Il y a en effet une sorte de tenaille dans laquelle se trouvent prises les images et, plus généralement, les œuvres peintes, qui se révèle chaque jour plus inopérante en tant qu'elle ne laisse le choix qu'entre deux écueils, celui que nous évoquons en introduction et qui hypostasie l'Art dans des formules plus absconses et plus indéfinies les unes que les autres, et un autre écueil qui, prenant appui sur l'histoire de l'émergence de l'esthétique, finit par occulter l'image sous la question du goût à travers une sorte de kantisme somme toute égarant. Chez Marc Fumaroli il ne s'agit ni de penser l'Art comme tel, terme sans doute à proscrire, ni de spéculer sans fin sur le jugement de goût : il s'agit bien plutôt de savoir *lire* les images, de savoir déchiffrer ce qu'elles disent, ce qui suppose donc *d'apprendre à lire*. Pour ce faire, rien n'importe plus que la question rhétorique - tout du moins pour les siècles qu'il envisage - augmentée de la question institutionnelle.

Pourtant, pareille démarche ne fait pas l'unanimité - il s'en faut de beaucoup. Dans *L'Ecole du silence*, il rappelle la difficulté que rencontre sa manière de faire :

« Il y a toujours une certaine résistance de la part des historiens et connaisseurs d'art, même après les travaux de Michel Baxandall, à admettre que l'étude de la rhétorique et des textes oratoires peut aider à comprendre les voies de l'invention et les modes de réception de la peinture ancienne. Ce refus est moins unanime, me semble-t-il, si l'on prétend faire intervenir, pour comprendre la peinture religieuse catholique du XVI<sup>e</sup> siècle et du début du XVII<sup>e</sup> siècle, la *rhetorica divina* que le clergé tridentin a mise en œuvre pour convertir les laïcs et enflammer leur piété. Cependant, l'expérience de l'auditeur de sermons, et même de sermons faisant appel à l'imagination, aux émotions, à la conversion de la volonté et aux choix entre le malheur et le bonheur éternels, a beau nous sembler rétrospectivement analogue à celle du spectateur devant un tableau représentant une scène dramatique de l'Histoire sainte, de la Vie du Christ ou du martyrologe : si nous pouvions être sûrs que ces deux expériences coïncidaient dans certains cas, ce serait à nos yeux au détriment des valeurs proprement esthétiques de talent, d'école, et de manières différentes qui séparent radicalement à nos yeux des œuvres d'art dont le sujet et l'intention dévote sont identiques[3]. »



On comprend d'emblée que, prenant appui sur de telles connaissances, Fumaroli suppose que l'image soit *compréhensible, intelligible*, à condition bien sûr de saisir ses principes d'intelligibilité et, par ailleurs, de *savoir* ce que *savaient* le peintre et son public lorsque celui-là entreprenait telle ou telle peinture à destination de celui-ci. Pour cette raison, la logique même des analyses de Fumaroli s'oppose aussi bien à l'idée selon laquelle « l'artiste » ne maîtriserait pas le sens de ce qu'il fait, serait comme le réceptacle de forces qui le dépassent et que, au mieux, il laisserait

s'exprimer - croyance fort en vogue dans toutes les pensées visant à déconstruire le caractère maîtrisé de l'œuvre - qu'à l'absolutisation de l'Art où une sorte de miracle permanent s'exprimerait à travers l'artiste dont les œuvres seraient quasiment sacrées, et dont le commentaire frôle une quasi-mystique.

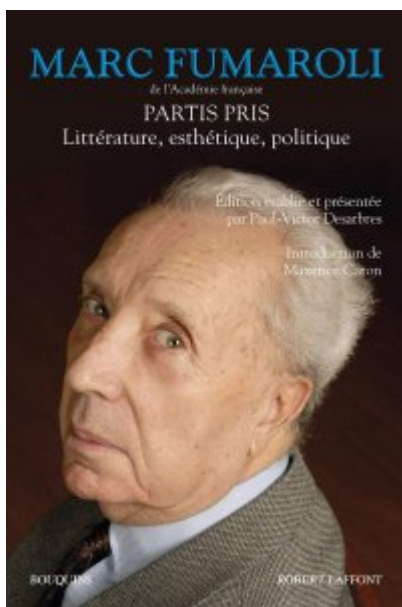
Cette thèse constante de Fumaroli est explicite dans de nombreux textes, dont celui de la préface de *l'Ecole du silence* où la démarche est présentée comme consistant « à retrouver l'intelligence que les contemporains eux-mêmes pouvaient avoir des représentations qui leur étaient destinées. Cette démarche, guidée par la rhétorique, conduit aussi bien à redécouvrir ce que la présence de l'image dans le texte donne à celui-ci de sens profond et feuilleté, et ce que la parole investie dans l'image en reçoit d'énergie émotive et d'éclosion intérieure pour le spectateur[4]. »

Là-contre, toute la subtilité de Fumaroli consiste à tenir trois choses à la fois qui, ailleurs, se trouvent absorbées dans des perspectives réductionnistes et abstraites. Il propose d'abord une élaboration érudite du contexte aussi bien politique qu'intellectuel et donc conditionne les œuvres à celui-ci sans les y réduire ; ensuite apparaît un usage raisonné de la rhétorique, de son rôle dans la production des images, sans que celles-ci là encore ne s'y trouvent exclusivement réduites ; enfin, il maintient un certain pôle esthétique, celui du bonheur face à la beauté, sans que cela ne sombre dans une espèce de jugement de goût se dispensant de connaissance et se contenant de livrer une sorte d'appréciation prétendant à l'universalité. Ces trois éléments tenus ensemble se trouvent à nos yeux résumés dans une très belle formule de l'avant-propos : « [...] si j'ai pu « convertir » quelques-uns de mes lecteurs au bonheur que dispense la lecture en profondeur des chefs-d'œuvre d'autrefois, je considérerais avoir servi l'*humanitas* civilisée[5]. » C'est pourquoi se joue chez Fumaroli quelque chose de l'ordre de la civilisation, d'une défense d'une certaine manière de vivre où, si le plaisir a sa place, il ne saurait être construit à partir de lui-même ; il n'y a de plaisir et de bonheur esthétique que *fondés* sur la connaissance, et c'est cette fondation-même qui structure la visée humaniste des écrits de Fumaroli que les institutions bien comprises ont pour mission de transmettre. A cet égard, nous ne pouvons que citer la très belle remarque de Maxence Caron dans la préface qu'il avait rédigée pour le volume *Partis pris* paru la même année :

« [...] accuser Fumaroli d'être un mondain c'est ne pas comprendre ; la soi-disant mondanité de Fumaroli n'est pas « mondaine », mais cette relation au monde est pour lui un art d'organiser et de préserver l'*otium*. Qui lira son remarquable livre sur les *Trois Institutions* s'en convaincra sans peine, où l'on peut voir se dessiner sur la partition le contre-sujet d'une fugue, le visage du sage tel que le conçoit l'auteur, le

portrait de celui qui sait ce qu'en sa chair étymologique instituer veut dire, dont il faut faire remonter le sens plus loin qu'à l'acception de Montaigne afin d'entendre pleinement résonner *insto* et *instare* : l'*institution* permet, en son sens le plus naturel, d'*insister dans* ce qui est posé en vue de la conservation de ce qui est essentiel[6]. »

Ainsi, dans cet art consommé de retrouver l'*otium*, d'apprendre à *entendre et lire* ce que disent et mentionnent les images, Fumaroli fait office de Virgile dans l'Enfer moderne de l'ignorance des images. Ce guide, quoique sollicitant de nombreuses disciplines, n'a pas changé ; il est resté l'historien de la rhétorique, et il aime à le rappeler : « D'un livre à l'autre, je n'ai pas changé de visée et je ne me suis pas converti à l'interdisciplinarité. Historien de la rhétorique, il me revient de faire valoir, à la lumière de cet art familier aux Européens du XVII<sup>e</sup> siècle, aussi bien les puissances de l'image dans les textes littéraires que les pouvoirs de la parole dans les formes des arts visuels. (...). »[7]



**B : Contenu de l'ouvrage - exemplification de la méthode par le cas « du » Baroque.**

Que nous donne précisément à lire Marc Fumaroli dans *Lire les arts* ? 18 articles dont quatre inédits, séparés en deux parties, la première consacrée au baroque et au classicisme, la seconde à l'art rocaille et au néoclassicisme. Ceux-ci, quoique tous inspirés par la question rhétorique, ne sont pas pour autant tous du même ordre,

certaines étant des lectures d'images, d'autres relevant davantage d'une réflexion sur la théorie de la peinture et de l'image. Ainsi s'opère un va-et-vient entre analyse que l'on n'ose qualifier d'iconographique tant elle déborde ce cadre et restitution de débats théoriques profondément liés à la critique d'art dont on voit l'ombre portée jusqu'aux écrits de Baudelaire.

Un des points particulièrement intéressants de ce recueil d'une richesse considérable tient à la manière de s'écarter des facilités « journalistiques » dans notre approche des images passées. Et, de ce point de vue, il y a chez Fumaroli une forme de jouissance à non seulement suggérer que l'Art hypostasié en catégorie a quelque chose d'inepte mais à de surcroît montrer que nombre de catégories utilisées en histoire de l'art procèdent de la même illusion et passent à côté de ce qui a pu se jouer réellement. Tel est le cas exemplaire du Baroque dont Fumaroli analyse l'usage dans un article intitulé *Retorica sacra, retorica divina* qui est un des sommets du volume. On y voit le devenir métaphysique - ce que nous appelons l'hypostase - de concepts s'affranchissant ainsi de leur logique contextuelle qui, seule, devrait faire loi. Rappelant l'origine wölfflinienne du concept, Fumaroli ajoute non sans humour qu'« Oswald Spengler et Eugenio d'Ors l'ont élevé au rang d'éon métaphysique dans l'après-guerre 1914-1918. Ils lui ont assuré une immense fortune hors de l'histoire de l'art[8]. » Fumaroli dresse ainsi le constat d'une espèce d'autonomisation de certains concepts vidés de leur sens du fait même que leur usage se trouve affranchi de la désignation de cela même qui leur avait donné naissance, et l'une des thèses constantes de l'auteur consiste à montrer que cela tient au « parasitage » métaphysique qui tend à substituer un concept général et anhistorique à la connaissance informée de *circonstances* singulières. Cette approche est paradigmatique dans le cas du baroque :

« On en est venu à qualifier indifféremment le XVII<sup>e</sup> siècle d'époque « baroque » ou d'« âge classique », comme on qualifie indifféremment la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle de « préromantique » ou de « néoclassique ». Néanmoins, ce genre d'étiquette a exercé et exerce encore une vive fascination. Elle est due à l'ascendant qu'on pris sur les arts et la critique d'art modernes l'esthétique philosophique et la métaphysique, aux dépens de l'expérience *hic et nunc* de l'artiste et de celle de son public, qu'il s'agit par l'histoire de reconstituer. Cette fascination doit aussi quelque chose à la charge polémique et politique, elle aussi moderne, dont ces étiquettes ont été investies[9]. »

Il faut ici savoir gré à Marc Fumaroli de pointer en termes choisis un double problème inhérent à une certaine philosophie moderne : le premier tient au fait que celle-ci s'est arbitrairement octroyé le droit de faire de l'art une catégorie unique et absolue au sujet de laquelle *un discours fondé sur la seule réflexion ou sur le seul plaisir était*

*légitime*. La philosophie s'est en somme octroyé le droit de produire un discours non-informé sur une catégorie dont par ailleurs elle ne justifie jamais le bien-fondé. En d'autres termes, la philosophie qui se veut si scrupuleuse des conditions du discours s'est doté d'un objet non critique - l'Art - au sujet duquel elle s'autorise une série de jugements dont on voit très rarement ce qui, *factuellement et historiquement*, les autorise. Mais il y a un deuxième problème que révèle Fumaroli, à savoir celui d'une sorte de second affranchissement par lequel des notions devenues des concepts généraux en philosophie se mettent à valoir *en-dehors de la philosophie* et deviennent des lieux communs employés à tort et à travers. Le concept de baroque apparaît à cet égard comme exemplaire. De ce point de vue, Fumaroli nous évite bien des errances et bien des facilités et l'auteur se fait autant guide que correcteur.

### **C : Ce que l'ouvrage peut apporter aux philosophes**

Peut-être faudrait-il à ce stade de notre propos préciser, au-delà de tout ce qu'apporte Fumaroli au savoir et à l'intelligence des images, ce que le philosophe peut apprendre de spécifique quant à sa propre discipline. Le premier élément concerne la discussion du rôle de la raison et donc de l'ordre dans le « métier de peindre ». L'article « Un goût gallican ? Poussin, Richelieu et la réforme des arts français » propose au détour d'une analyse très fine des ambitions de Richelieu de précieuses remarques sur la place de la raison. Le cadre général est celui d'une volonté de Richelieu de « substituer Paris à Rome[10] », et de faire du français une langue à part entière. Là se rencontrèrent deux volontés :

« Le rêve de Poussin de faire de son œuvre la pierre angulaire française d'une école réformée et considérée par toute l'Europe, ne laissant à Rome que le rôle de gardienne de musée des Antiquités, rencontrait le projet politique de Richelieu, faire du roi de France le pape laïc, se réservant le privilège de dominer la diplomatie européenne et ruinant le dernier prestige temporel du Saint-Siège. Le dessein politique du cardinal et celui, tout artistique du peintre, s'allièrent, leurs sublimes s'amalgamèrent. Mais le cardinal avait une guerre à gagner, peu de temps à vivre et Poussin, mal défendu contre les jaloux, regagna Rome[11]. »

Mais, si la première tentative fut un échec, cela n'empêcha pas Poussin de jouir d'une consécration européenne puis de recevoir une sorte de « canonisation posthume[12] ».

Poussin devint un mot d'ordre, celui d'une résistance sans cesse réactivée face à de nouveaux courants, qu'il s'agît des décadences maniérées, du style rocaille de Boucher ou encore des impressionnistes - bien que Cézanne, toujours plus complexe, se réclamât de Poussin. Et c'est là que se joue quelque chose de philosophique : Poussin, c'est la raison, c'est l'ordre, ce sont en somme ces quelques mots que rappelle Fumaroli en ouverture de son article adressés à Chantelou : « Mon naturel me contraint de chercher et aimer les choses bien ordonnées, fuyant la confusion qui m'est aussi contraire et ennemie est la lumière des obscures ténèbres[13]. » C'est le refus de laisser les sens juger, c'est le refus anticipé de laisser s'installer une esthétique du goût dont il sentait qu'elle allait devenir omnipotente, c'est l'affirmation nette suivante : « Nos appétits seuls ne doivent point juger, mais la raison[14]. » Et Fumaroli de commenter : « Cette vocation d'artiste à la vraie beauté coïncide avec l'idée platonico-aristotélicienne que Poussin se fait de Dieu, qui crée et œuvre sans cesse à perfectionner sa création jusqu'à ce qu'elle s'identifie à sa cause finale (...) [15]. »

Nous avons montré ailleurs[16] combien ce programme, qui pourrait être hâtivement assimilé à un cartésianisme pictural, en prenait pourtant le contrepied. La raison cartésienne a ses limites, et face à la beauté elle ne peut être que silencieuse, Descartes anticipant l'effondrement de la conceptualité de la beauté. Là-contre, le rationalisme de Poussin parfaitement restitué par Fumaroli et augmenté des ambitions de Richelieu, donne à penser philosophiquement les querelles du Grand Siècle autour des pouvoirs de la raison et de la possibilité de rendre conceptuellement compte du beau.





Philosophiquement toujours, c'est aussi rentrer dans les dédales de la pensée libertine - sur le plan théologique - et questionner l'étendue de la question notamment dans le monde pictural. On sait que Thuillier ou Blunt avaient eu tendance, sur la base d'un simple banquet, à faire de Poussin un libertin, ce qui ne saurait suffire à en garantir l'appartenance ; mais au-delà du cas de Poussin, Fumaroli restitue l'importance de la pensée libertine, les réactions de Mersenne, et la circulation des idées dans des mondes que l'on croirait à tort séparés et étanches. Mieux encore, il la complique volontiers de la question gallicane, véritable point d'ancrage de sa réflexion, qui lui permet au passage de rappeler que cela permit à la France de ne pas avoir de tribunaux d'Inquisition. Fumaroli peut ainsi dresser à grands traits une sorte de ligne directrice, ancrée dans Montaigne, exprimée par Charron ou Gassendi, proposant « à l'usage des catholiques laïcs vivant dans le monde, un art d'y vivre sagement selon les préceptes des philosophes antiques, stoïciens, sceptiques, épicuriens, reformulés pour s'accorder à la foi évangélique et ne dispensant pas le moins de la vie sacramentelle de la religion romaine[17]. » Cette lignée courra jusqu'au Voltaire de l'épithète d'Adrienne Lecouvreur, en passant par le Cléante du *Tartuffe* ou encore certaines épithètes de Bouhours.

Cette lignée est d'ailleurs ressaisie dans l'article « Critique d'art, littérature et politique à Paris », qui ambitionne de montrer comment la question du coloris se trouve exaltée dans la symbiose française entre peinture et poésie, et singulièrement par Baudelaire ; dès lors, la lignée Montaigne-Voltaire précédemment évoquée se trouve comme déplacée quant à la perspective permettant de l'aborder : cette lignée « est restée fermée au voir et aux arts visuels, relevant tout au plus de l'art extérieur du dessin et de la sculpture, et restant étrangère à l'art du coloris et à la magie singulière des synesthésies[18]. » Diderot, puis Baudelaire, seront les fers de lance de cette réhabilitation du coloris, indiquant de fait que loin du dessin académique se développa un goût spécifique de Salons où primaient « le jugement, la sensibilité et l'imagination du spectateur non prévenu[19] ». Et Fumaroli de commenter : « Chez le Diderot des *Salons*, l'antique *ekphrasis* vole déjà en éclats, et sur ses cendres jaillit un feu d'artifice de dialogues, de fictions, de récits de rêve, de poèmes en prose involontaires, de souvenirs, personnels, inspiré par une véritable passion de prêter sa parole à un spectateur idéal en l'occurrence l'ami Grimm, au nom duquel il a déambulé parmi des chefs-d'œuvre de Chardin, de Greuze, de Fragonard, de Joseph Vernet[20]. »

## Conclusion

Ce recueil livre la quintessence de l'œuvre de Marc Fumaroli ; érudit, plaisant à lire, sollicitant la rhétorique mais croisant contextes politique, théologique et philosophique, il enrichit et enseigne sans jamais écraser le lecteur sous le poids de l'érudition. Plus encore, il *apprend à lire* les œuvres, et rappelle en amont une évidence trop oubliée, à savoir qu'il y a précisément à apprendre à les lire. Si certains peintres chers à son cœur - Poussin en tête, mais aussi Raphaël ou Rubens - y sont omniprésents, David, Watteau ou Fragonard y occupent une place de choix, l'ensemble formant un enchantement pictural.

A côté des peintres, Colbert, Richelieu, Marie de Médicis, Louis XIII et Louis XIV jouent également un rôle décisif ; loin d'être hors-sol et expression de l'Art, la peinture y est restituée à sa juste place, à savoir celle d'une technique et d'un métier qui ne sauraient être pensés en-dehors d'une époque, d'un cadre politique et de contraintes financières ainsi que le prouve le rôle d'un Sublet de Noyers.

On voit ainsi Fumaroli déployer une authentique pensée pourtant méfiante à l'endroit de ce que nous pourrions appeler *le concept pour le concept* dont l'Université allemande incarnerait parfois la figure caricaturale. Rien ne résume mieux le besoin de l'auteur de saisir le sens des choses à même ces dernières et non selon de gros concepts rétrospectifs et inadéquats, que ce plaisant passage concernant le Paris de Louis XV :

« Le Paris de Louis XV avait vu se succéder, malgré toutes sortes de résistances, un style « à l'antique » encyclopédique, démodant aussi universellement le style rocaille, que celui-ci avait démodé, à la fin du règne de Louis XIV, le « grand goût » élaboré et prôné par Le Brun et Perrault. Ce ne sont pas là des concepts taxinomiques forgés après coup par l'Université allemande (comme maniérisme, baroque ou rococo) mais des phénomènes observés et décrits sur le vif, avec une justesse remarquable, par les meilleurs des témoins, les artistes eux-mêmes. La critique d'art française du XVIII<sup>e</sup> siècle a atteint une étonnante capacité de caractériser allusivement un univers du goût, la cohérence d'un style, et de décrire avec humour leur fragilité, sujette aux

caprices d'un tyran parisien et féminin : la mode[21]. »

[1] Marc Fumaroli, *Lire les arts dans l'Europe d'Ancien Régime*, Paris, Gallimard, 2019.

[2] *Ibid.*, p. 9.

[3] Marc Fumaroli, *L'Ecole du silence. Le sentiment des images au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1998, p. 259-260.

[4] *Ibid.* p. 8.

[5] *Lire les arts, op. cit.*, p. 9.

[6] Maxence Caron, « Contemplation et incarnation. La pensée de Marc Fumaroli », in Marc Fumaroli, *Partis pris. Littérature, esthétique, politique*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2019, p. XXX.

[7] *L'Ecole du silence, op. cit.*, p. 8.

[8] Marc Fumaroli, *Lire les arts, op. cit.*, p. 34.

[9] *Ibid.*, p. 35.

[10] *Ibid.*, p. 210.

[11] *Ibid.*

[12] *Ibid.*, p. 211.

[13] Cité p. 201.

[14] *Ibid.*

[15] *Ibid.*

[16] Cf. Thibaut Gress, *Descartes, admiration et sensibilité*, Paris, PUF, 2013. On peut en consulter une [recension ici](#).

[17] *Ibid.*, p. 217.

[\[18\]](#) *Ibid.*, p. 412.

[\[19\]](#) *Ibid.*

[\[20\]](#) *Ibid.*

[\[21\]](#) *Ibid.*, p. 405.