

Neumann, Jaromír

Contribution au problème du caractère spécifique du baroque de bohême

In: *O barokní kultuře : sborník statí*. Kopecký, Milan (editor). Vyd. 1.
Brno: Universita J.E. Purkyně, 1968, pp. 161-182

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/120232>

Access Date: 22. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

CONTRIBUTION AU PROBLÈME
DU CARACTÈRE SPÉCIFIQUE
DU BAROQUE DE BOHÈME

I

C'est à l'époque actuelle que l'on recommence à se rendre compte — peut-être de manière plus consciente qu'auparavant — de l'importance du baroque de Bohême en tant que culture des beaux-arts qui acheva d'imprimer à la Bohême son aspect artistique caractéristique et qui, à l'instar du gothique rayonnant, a tenu sa partie dans le concert de l'art européen.¹ En effet, on ne saurait laisser de côté le fait que le baroque appartient aux éléments les plus stables de notre tradition artistique et que c'est lui qui a donné l'éveil aux tendances et qui a cultivé les penchants artistiques qui jusqu'à aujourd'hui marquent d'une empreinte caractéristique les manifestations des artistes tchèques par laquelle elles se distinguent de l'art des autres nations européennes. Cependant, nos connaissances du baroque de Bohême ne sont pas encore à l'échelle de son importance. On n'a pas encore jeté une pleine lumière sur la façon dont s'était formé son caractère spécifique, on n'a pas encore pénétré au plus profond des créations de ses représentants les plus grands. V. V. Štech a constaté, en 1938, que c'est à l'époque baroque que l'histoire de l'art tchèque se heurte aux plus grandes difficultés et son jugement reste valable encore de nos jours.² Bien que les études du baroque soient en bonne voie de progrès, il n'en reste pas moins bien à faire pour arriver à la future synthèse qui résultera du groupement, du triage, de l'interprétation et de l'appréciation des vastes matériaux ainsi que des recherches à faire en vue de connaître à fond les différentes voies qui ont réuni en un grand lit de la création indigène les différents courants artistiques pénétrant de tous côtés dans notre pays. Après la période des années cinquante dont les opinions et préjugés n'étaient pas très favorables à la compréhension et à l'interprétation du baroque, on voit de nos jours s'éveiller un renouveau d'intérêt scientifique qui, cependant, ne revient pas aux opinions anciennes, mais s'applique à interpréter

¹ Le présent exposé a été fait le 18 mai 1967 à la Conférence sur la culture baroque de Brno. Il doit son origine aux travaux préparatoires de la monographie en langue tchèque intitulée *M. L. Willmann et J. Kr. Liška. Contribution à l'histoire des débuts du baroque triomphant en Bohême* et s'appuie sur ses chapitres d'introduction et sa partie finale.

² V. V. Štech, *Československé malířství a sochařství nové doby* [La peinture et la sculpture tchécoslovaques modernes], Praha 1938—1939, p. 34.

ce phénomène complexe et, sous plus d'un angle, contradictoire, en l'abordant à l'aide d'instruments scientifiques plus fins, de critères d'évaluation plus avertis et, la plupart du temps, instruits, en plus, par le processus complexe de l'évolution de l'art contemporain.³ Considérées de ce point de vue, les expériences de ces années passées ne se sont pas avérées infructueuses. En effet, elles nous aident aujourd'hui à parvenir à une remise en valeur critique des jugements trop étroits et conditionnés par le temps que cette époque échafaudait pendant ses recherches sur le baroque de Bohême. Je veux parler, d'une part, de la conception spiritualiste, oubliant facilement non seulement le fond historique tragique du baroque, mais négligeant aussi le monde artistique spécifique qu'avait été le positivisme factographique qui ne voyait, au-delà des faits particuliers, ni les problèmes fondamentaux, ni les forces profondes, tout en évitant de les saisir et de les interpréter et, je veux parler, d'autre part, de la conception sociologisante d'après-guerre qui accentuait de manière exclusive la servitude socio-politique du baroque et ses attaches avec l'idéologie ecclésiastique et aristocratique de l'époque. Peut-être encore davantage que d'autres époques artistiques, l'interprétation de la culture baroque, issue elle-même de nombreuses composantes dans une situation historique compliquée et — à plus forte raison l'interprétation du baroque de Bohême, veut en une approche complexe et provoquent le besoin de conjurer, avec sensibilité, l'explication du contenu et la méthode iconologique avec la critique stylistique et l'analyse structurale de la forme, d'allier les intérêts sociologiques aux intérêts purement artistiques et d'associer les conditionnements de l'époque aux recherches étudiant le prolongement et l'influence du baroque aux époques postérieures. En étudiant de plus près les idées et les sentiments exprimés par les œuvres baroques, on se rend compte de façon de plus en plus marquée de la différence qualitative entre le témoignage que nous apporte l'art sur le monde et sur la vie et celui que nous offrent les doctrines socio-politiques et l'idéologie ecclésiastique. Bien que le baroque ait été dans une grande mesure un art apologétique et de propagande, les théories qui partent de la conception de l'art comme moyen d'éducation religieuse ainsi que de sa détermination rigoureuse socio-économique, ne sont pas à même de saisir de manière suffisante les plus importants éléments créateurs auxquels le baroque est redevable de ses valeurs esthétiques éminentes ainsi que de son action toujours vivace. Ce qui importe à l'époque actuelle, c'est de serrer de près, avec sensibilité, le témoignage de la vie, témoignage inséparable de la manifestation artistique même, donc de la „philosophie“ de l'art, et qui découle de la part active que ce dernier prend à la création d'une nouvelle réalité humaine.⁴ Non content d'être un reflet spécifique de la réalité historique en même temps

³ Dans le livre *Umění a skutečnost, Realismus a umělecký vývoj* [L'Art et la Réalité. Le réalisme et l'évolution artistique], Praha 1963, aux chapitres intitulés *Contradictions de l'art baroque* (p. 68 et suiv.) et *Caravaggio et Rembrandt* (p. 79 et suiv.), l'auteur de cette étude a essayé de jeter un coup d'oeil critique sur les opinions plus anciennes ainsi que d'apporter une solution nouvelle aux problèmes qu'il s'était posés en 1951 dans son travail *Malířství 17. století v Čechách* [La peinture en Bohême au 17^e siècle].

que l'expression d'un programme traduisant les idées et les exigences des clients, l'art baroque fut aussi une manifestation artistique d'une nouvelle humanité et un projet orienté vers les temps futurs. Nous sommes bien conscients aujourd'hui de ce que „l'image plastique identifie et incarne des aspects de l'expérience pratique et spéculative d'une époque, mais de ce qu'elle constitue, en outre, une ébauche, un modèle qui engendre de nouvelles conduites réglées et fait jaillir de nouvelles hypothèses“.⁵ En apportant — lors de l'analyse et de l'appréciation — plus d'attention qu'on n'en accordait jusqu'à présent, à cet aspect véritablement créateur, notre idée de l'art baroque en deviendra plus différenciée et on verra se dessiner plus distinctement l'influence importante exercée par le baroque sur l'évolution postérieure de l'art tchèque.

C'est pendant la période s'étendant de la fin de 17^e siècle (à la charnière des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix) jusqu'aux années trente du 18^e siècle que l'art baroque de Bohême atteignit son apogée au sens de sa plus grande production, de son originalité stylistique, enfin de sa plus grande expression convaincante. Au cours de ces quatre décennies, des œuvres accusant les plus grandes valeurs artistiques étaient nées que l'on ne peut mettre en parallèle qu'avec le legs que nous avait laissé le gothique au 14^e siècle. Imposé tout d'abord de vive force à la Bohême à la suite de la victoire de la Vienne des Habsbourg et en connexion avec l'idéologie de la Contre-Réforme, le style baroque est devenu l'art où les meilleures forces créatrices du milieu tchèque trouvèrent leur heureuse expression. La conception artistique venue de l'Italie et reçue par l'intermédiaire des régions allemandes voisines a été, durant le 17^e siècle, progressivement — bien que de manière nullement uniforme — refondue dans nos pays en un nouvel ordre artistique se trouvant en harmonie avec les conditions locales et qui correspondait aux sentiments et, dans une large mesure, aussi à la conception du monde des couches relativement étendues de la population indigène. Il y aura lieu, à une autre occasion, d'expliquer d'un peu plus près le fait surprenant et parfois même déconcertant des profonds conflits historiques ainsi que des contradictions sociales remplissant la période située après la bataille de la Montagne Blanche, et qui pourtant non seulement ne firent pas obstacle à ce que le baroque s'acclimatât en Bohême, mais contribuèrent encore à ce que l'art baroque de Bohême, considéré par rapport aux créations des autres pays, se distinguât par sa frappante profondeur expressive de même que par son caractère dramatique intérieur. Les historiens ainsi que les historiens d'art se demandent inlassablement comment dans des conditions si peu favorables au développement de la nationalité tchèque, où tant de chaînes pesaient sur la vie spirituelle du pays et entravaient l'essor de la science et

⁴ Pour la question du rôle actif joué par l'art ainsi que des problèmes qui s'y rattachent, voir Karel Kosík, *Dialektika konkrétního* [La dialectique du concret], Praha 1963, p. 81 et suiv., et surtout p. 96 et suiv.

⁵ Pierre Francastel, *Art et technique aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris 1956, p. 290. C'est dans cet esprit que l'auteur y écrit: «L'art est une construction, un pouvoir d'ordonner et de préfigurer. L'artiste ne traduit pas, il invente... (p. 11)... On ne saurait faire de l'art la traduction fragmentaire d'un réel donné; l'art n'est pas seulement un symbole; il est création» (p. 18).

de la littérature, comment — dis-je — ont pu se développer justement les beaux-arts et la musique en une fleur magnifique dotée de tant de couleurs et de saveur du terroir. Il n'y a, en réalité, que peu de créations nées en Bohême et qui, jusqu'à présent, soient à même d'exprimer de manière complexe et authentique, la nature toute particulière du pays, comme l'ont fait l'architecture, la sculpture et la peinture baroques.

Le langage artistique des œuvres baroques traduit avec une grande sensibilité non seulement les conflits idéologiques et sentimentaux de cette époque dramatique de l'histoire de Bohême, mais donna leur expression aux dispositions plus durables ainsi qu'aux idées esthétiques de ses habitants. C'est, d'un côté, la liaison intérieure de notre baroque avec le gothique et, de l'autre côté, son affinité avec les traits caractéristiques de l'art tchèque moderne dont il faut tenir compte dans ce contexte. Le baroque assigna aux arts plastiques des tâches à effet et riches en idées, mit en relief le rôle que l'art est appelé à jouer dans vie quotidienne et, dans les circonstances particulières, où toutes les autres possibilités d'une manifestation artistique étaient ligotées, réveilla les forces d'un talent artistique, depuis longtemps en cours de groupement, qui trouvèrent d'emblée dans les nouveaux principes stylistiques des formes d'expression propices et se rattachant de façon intime aux traditions gothiques du pays et notamment à son gothique flamboyant.

Le processus d'acclimatation du style recueilli était compliqué, manquait d'uniformité et s'accomplissait d'une manière spécifique dans les diverses branches de sa mise en valeur. Déjà aux environs de 1640, Karel Škréta introduisit dans la peinture les principes les plus progressistes du baroque italien en pleine maturité et dès ses premières œuvres réalisées sur le territoire de la Bohême (le cycle racontant la vie de Saint Venceslas), il les transforma en un art indigène teinté de couleur locale qui dès lors et jusqu'à l'époque moderne servit de base à l'évolution ultérieure de la peinture tchèque. C'est plus lentement que s'est acclimatée la sculpture et l'évolution a été encore plus lente et plus compliquée dans l'architecture. L'unification des diverses tendances, d'abord hétérogènes, qui s'affirmaient dans les différents domaines des arts plastiques, ne s'effectua que vers la fin du 17^e siècle, parallèlement avec la maturation du nouveau style et avec la rapide et riche éclosion de ses moyens d'expression. Le processus d'acclimatation du baroque et de sa refonte originale se trouva en Bohême à un nouveau stade à l'époque où la culture baroque avait déjà pénétré dans le style de vie des larges couches de la population et où l'art baroque a pu refléter aussi bien les idéaux esthétiques que les sentiments vitaux et la mentalité des diverses classes sociales. Si les créations de l'art baroque suscitées par les besoins de la noblesse et de l'Eglise, n'étaient ni exclusivement aristocratiques ni étroitement ecclésiastiques, c'est qu'elles s'adressaient aux plus larges couches du peuple qui n'ont pas manqué d'exercer sur la nature de l'art baroque leur action de plus en plus intense. Le langage des événements et symboles religieux offrait à cet art une matière suffisamment souple pour que les différents courants d'idées rattachés aux divers éléments et classes de la société contemporaine y laissent leur empreinte indélébile. Presque parallèlement et avec une force persuasive identique, bien que dans un sens différent, M. B.

Braun s'attachait à donner des solutions aux tâches que lui assignaient les Jésuites (le décor de l'église S^t Clément au Clementinum de Prague), mais aussi à celles dont le chargeait l'adversaire idéologique des Jésuites, le comte F. A. Špork (les statues de Kuks en Bohême du Nord). La culture et l'art baroque avaient un caractère suffisamment complexe pour servir de liens aux différents courants idéologiques et pour leur donner une unité stylistique imposante, bien que contradictoire dans son fond et qui correspondait aux divergences d'opinions existant dans la vie sociale et spirituelle de l'époque. Au point de vue du caractère spécifique et en même temps indépendant de notre évolution, on ne saurait trop insister sur le fait que ce n'est pas l'art de Vienne — bien que son influence en Bohême se soit exercée fortement et de manière multiple — qui assumait le rôle d'unificateur de style lors de la formation en Bohême du baroque triomphant, mais bien la conception stylistique issue — parallèlement à celles de Vienne et de Bavière — des conditions du pays, conception caractérisée depuis longtemps comme baroque de Prague ou, dans son sens plus large, baroque de Bohême.

Cependant, ce terme lui-même a besoin d'être expliqué comme prêtant à l'équivoque s'il est interprété de la manière correspondant aux conditions du 19^e ou du 20^e siècle. En effet, en tant que l'art typique des pays de la Couronne de Bohême, le baroque — tout en étant caractéristique au point de vue local — ne possédait pas, dans l'ensemble de tous ses courants et phases, un caractère national accusé dans l'acception moderne du terme. C'est ainsi qu'il ne possédait pas les signes caractéristiques nationaux typiques, tels qu'on en trouve dans l'art italien ou français des 17^e et 18^e siècles. L'art de Bohême, typique au point de vue local, était un phénomène plus complexe du fait même qu'à côté de l'élément tchèque, on s'y trouvait en présence d'un très important élément allemand et aussi italien, bien que la part prise par ce dernier fût moindre. Par ces deux éléments nationaux, le baroque de Bohême se rattachait à l'art de l'Europe centrale, mais, de l'autre côté, ces deux éléments de l'accord harmonieux participaient au caractère tout à fait à part du baroque de Bohême. Cependant la structure nationale variée de la pléiade des artistes du baroque de Bohême n'en fit pas pour autant un art international. C'est dans ce sens que le baroque de Bohême se distingue de façon prononcée de l'art de la cour rodolphe doté de ce caractère international typique où perçait quand même le coloris du terroir. En effet, la force de l'ambiance locale et de ses traditions, de même que le caractère bien accusé du programme vital et artistique étaient tels que dès la fin du 17^e siècle, les pays tchèques absorbaient rapidement des suggestions étrangères et transformaient les créations de ses hôtes étrangers en un phénomène tout à fait original, bien à eux.

On a parfois, par le passé, déformé le problème du caractère «national» du baroque de Bohême et les querelles et illusions anciennes ne manquent pas de projeter encore de nos jours sur cette image une ombre tenace qui obscurcit jusqu'aux contours fondamentaux mêmes du problème. A l'encontre de la thèse nationaliste allemande s'évertuant, depuis longtemps, à affirmer que toute la culture artistique en Bohême était l'œuvre de la population allemande des pays tchèques, la génération de la renaissance

nationale tchèque défendait, de son côté, la part prise par la culture tchèque en adoptant, toutefois, le point de vue exclusif romantique qui l'empêchait d'ôter les lunettes du nationalisme borné et l'incitait parfois à se servir également d'arguments exagérés, cette fois de son cru. On sait de nos jours qu'il n'est pas possible de donner à ce problème une solution scientifique tant que les critères nationaux en faveur au 19^e siècle seront appliqués aux œuvres artistiques des deux siècles précédents et — en ce qui nous concerne — tant que la plaie nationale de la Montagne Blanche, rouverte naguère cruellement par les tristes expériences de l'occupation nazie, mènera soit à condamner et à refuser le baroque, soit à essayer de retoucher son vrai caractère historique. On ne saurait, bien entendu, approuver sans objection celles des tendances actuelles qui croient discerner le facteur le plus important du baroque de Bohême dans sa dépendance vis-à-vis de la culture allemande et qui, en accentuant l'ancienne union des pays tchèques avec l'Empire des Habsbourg, semblent ignorer et mépriser le processus de différenciation qui est, de notre avis, essentiel pour la compréhension et l'interprétation du baroque de Bohême.⁶

On ne sera pas à même de saisir les problèmes fondamentaux du baroque de Bohême tant qu'on n'aura pas éclairci mieux que jusqu'à présent le dynamisme de sa propre évolution en même temps que sa puissante faculté d'assimilation et de transformation. Le caractère spécial du baroque de Bohême semble avoir subi justement l'influence de l'intense affrontement de différents éléments artistiques ainsi que de diverses forces contradictoires, aussi bien sociales que nationales. C'est à la suite de cet affrontement même que la Bohême vit naître — comme il en avait été de même à plusieurs reprises par le passé — des tendances unificatrices en même temps qu'un réflex de défense qui ne tardèrent pas à faire déployer des efforts en vue d'une réévaluation originale de toutes les valeurs venues du dehors dans le milieu tchèque. C'est toute cette lutte dramatique, ayant eu lieu sur les différents plans de l'évolution sociale, qui confère au baroque de Bohême sa tension caractéristique, son expression passionnée ainsi que son sérieux vital, qualités qui le différencient, d'une part, du baroque représentatif et solennellement pompeux de Vienne et, d'autre part, du baroque exalté et en même temps enjoué de l'Allemagne du Sud lequel, considéré à la lumière de cette confrontation même, nous semble — et qu'il nous soit permis d'user de cette exagération — aller jusqu'à adopter un caractère un peu léger. Au cours de tous les stades de son évolution, le baroque de Bohême se distingue de l'art des pays allemands voisins par son caractère de robustesse populaire, de méditation profonde et aussi par son esprit d'objectivité concrète, impensable sans la forte tradition protestante autochtone qui est son arrière-plan dissimulé.

⁶ C'est, p. ex., Erich H u b a l a qui l'affirme dans son article *Böhmische Barockmaler* au catalogue de l'exposition *Barockmaler in Böhmen*, Ausstellung des Adalbert Stifter-Vereins. Mai–November 1961. Köln, Walraff-Richartz-Museum; München, Prinz-Karl-Palais; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, p. 3 et suiv. — Cette opinion apparaît également dans le travail plus récent de H u b a l a, *Malerei in: Barock in Böhmen*, hrsg. von Karl N. Swoboda, München 1964, p. 197 et suiv.

On ne parviendrait pas à comprendre ces tendances et surtout l'insistance avec laquelle elles s'efforçaient de s'affirmer, dès la fin du 17^e siècle, dans les créations des nouveaux venus étrangers si l'on ne tenait pas compte du processus historique qui, au cours des 17^e et 18^e siècles entiers, ne cessa, avec une intensité variée, de transformer le baroque en Bohême en baroque de la Bohême.

Le terme de Bohême a deux acceptions allant de pair : l'acception territoriale exprimant l'appartenance à l'un des pays de la Couronne de Bohême, mais en même temps, dans certains cas, un sens nouveau, national, né en connexion avec la formation des signes fondamentaux de la culture tchèque. Ce caractère national, qui n'était parfois qu'un trait accentué, n'est pas identique dans la plupart des cas, à l'appartenance linguistique des artistes. En voulant donner une solution à ce problème, on se heurte à la coutume de déterminer l'appartenance nationale des artistes en simplifiant le problème et en suivant le modèle offert par des nations développées. Ce faisant, on ne respecte pas assez le fait historique mettant en évidence que la genèse des nations modernes se développant dans le cadre des Etats nationaux était tout autre que celle des nations sans indépendance étatique, vivant dans le cadre de Etats multinationaux et qui étaient obligées de créer elles-mêmes leur propre Etat. (D'après la terminologie forgée par Eugen Lemberg : «Staatsnationen» et «Kulturnationen»⁷). A cet égard, il existait une différence substantielle entre la situation et la naissance des nations allemande et tchèque et il en était de même du caractère de leur culture. La sociologie moderne sait très bien que les traits caractéristiques d'une nation ne se manifestent pas tous à la fois et que leur formation progressive est d'autant plus complexe que la naissance d'une nation se heurte à des obstacles plus grands. Bien que la question de la langue fût très importante lors de la formation de la nation tchèque, il n'en reste pas moins qu'aux 17^e et 18^e siècles et au point de vue historique, ce ne furent pas les formes rattachées à la langue qui s'affirmèrent comme éléments dirigeants, mais plutôt celles où la langue ne jouait aucun rôle. En Bohême d'après la Montagne Blanche, où la langue tchèque avait été évincée de tous les postes importants de la vie publique, on n'est nullement surpris de voir des traits caractéristiques de la communauté nationale s'affirmer de façon plus marquée dans les domaines indifférents au point de vue de la langue, comme p. ex. dans les arts plastiques et dans la musique. Pour déterminer les rapports entre les arts plastiques et la communauté nationale, l'appartenance linguistique d'un artiste ne saurait servir de critère décisif, mais seulement de donnée auxiliaire. Dans ce contexte, l'originalité locale d'une manifestation artistique ainsi que sa continuité intérieure renouant, par-dessus les siècles, avec les formes postérieures plus évoluées, jouent le rôle de premier plan. Et c'est pourquoi on attache une si grande importance au fait que le baroque de Bohême, enchaînant heureusement sur la tradition gothique plus ancienne,

⁷ Eugen Lemberg, *Nationalismus I. Psychologie und Geschichte*, Reinbeck bei Hamburg (Rowohlt) 1964; du même auteur, *Nationalismus II. Soziologie und politische Pädagogik*, Reinbeck bei Hamburg (Rowohlt) 1964; voir I, p. 129 et suiv.; 134 et suiv. On y trouve cités d'autres ouvrages spéciaux du sujet.

posa les fondements de l'art tchèque des 19^e et 20^e siècles et prit une part active à la formation de ses traits caractéristiques les plus significatifs. Le processus de la formation du baroque de Bohême qui s'opérait dans la coopération des artistes d'origine tchèque et sous l'influence de la population indigène ainsi que de tout le milieu tchèque, est partie intégrante de valeur de l'évolution dynamique de l'art baroque en Bohême. Sans lui, on ne saurait comprendre ni la source ni la vraie nature originale de l'entité qui s'appelle la «Bohême baroque». Tant que l'histoire de l'art refuse de se rendre compte de ce processus, elle ne saurait voir le baroque en Bohême qu'en tant qu'une variante régionale expressive existant dans le cadre du baroque autrichien ou, en adoptant une attitude d'appréciation plus large vers laquelle s'orientent encore de nos jours des savants allemands, dans le cadre du baroque allemand. Or, le caractère spécifique régional, territorial et «national» (celui-ci au sens conditionné du terme) du baroque de Bohême est d'un genre tout à fait différent :

1. il est rattaché aux destinées des pays de la Couronne de Bohême, qui n'ont jamais cessé de vivre leur vie indépendante et n'ont jamais renoncé à leurs droits historiques, dont aussi une évolution étatique indépendante;
2. il est tributaire des traditions artistiques plus anciennes et surtout conditionné par l'important rôle joué par le gothique dans la formation de l'aspect plastique de la Bohême;
3. il est étroitement rattaché par son rôle d'initiateur historique à la culture artistique moderne de la nation revenue à la vie.

Dans la mesure où l'on s'abstiendra de marquer les différents éléments nationaux de l'empreinte, dénuée de tout fondement historique, du nationalisme du 19^e siècle et, d'autre part, dans la mesure où l'on s'appliquera à suivre la marche et les particularités de tout le processus historique, on parviendra à mieux saisir et à apprécier à leur juste valeur, l'ordonnance harmonieuse ainsi que les suggestions réciproques apportées par les éléments tchèques et allemands à la formation de la catégorie supérieure du baroque de Bohême. Toutefois, il est clair que quelques-uns des artistes ayant participé à donner sa forme au baroque de Bohême, appartiennent en même temps aux différentes zones du baroque allemand selon la genèse de leur art, leur propre champ vital d'activité artistique et le principal domaine où s'est exercée leur influence sur l'évolution ultérieure. On aura à se départir des catégories figées dans lesquelles le positivisme a voulu maintenir le problème de la nationalité dans l'art. On devra les remplacer par une conception plus dynamique permettant de suivre la genèse même du caractère national, de même que l'affrontement, l'influence et la fécondation réciproques des différents éléments ethniques dans le cadre des cultures artistiques particulières qui, pour être variées en elles-mêmes, n'en restent pas moins ouvertes aux suggestions apportées du dehors. Ce qu'il importe de souligner, c'est que le caractère national de la culture baroque, elle-même essentiellement universaliste, a été avant tout le résultat des réalités historiques, des forces sociales actives, des conditions géographiques et d'autres conditions encore, et n'avait rien d'une question de programme. Ce n'est qu'après la naissance du nationalisme moderne, qui se forma en Bohême au début du 19^e siècle en connexion avec le mouvement de la renaissance nationale, que la nationalité et le caractère na-

tional apparaissent comme partie intégrante de divers programmes. Seule une étude impartiale et suffisamment concrète, consacrée aux rapports réciproques des divers domaines et éléments nationaux entrant en jeu dans le processus général de l'évolution de l'art baroque en Europe centrale, peut servir de point de départ sûr à la solution de ces problèmes pour la plupart difficiles.

Afin de mieux élucider ces problèmes, on va les serrer de plus près dans l'œuvre de deux artistes, à savoir M. L. Willmann et J. Kr. Liška, qui ont exercé leur activité en Bohême et aussi en Silésie, milieu en ce temps-là particulièrement composite au point de vue national. M. L. Willmann⁸, l'aîné des deux peintres, était un Allemand de Königsberg qui avait été formé en Hollande et avait subi l'influence de l'art flamand. Son beau-fils, disciple et continuateur, J. Kr. Liška⁹, était probablement d'origine slave et prit pour point de départ de ses créations l'art de Willmann ainsi que l'art italien. Ces deux artistes, étroitement unis par les liens de leur vie et de leurs travaux, se trouvèrent au commencement du baroque triomphant en Bohême et exercèrent — bien que chacun d'eux dans un sens un peu différent — une influence heureuse sur l'évolution de notre peinture.

II

A la fin du 17^e et au tout début du 18^e siècle, le baroque en Bohême atteignit son apogée représenté surtout par les œuvres de Brandl et de Reiner. Quelques artistes se trouvèrent au commencement de cette nouvelle période dont les œuvres témoignaient d'une facture picturale dramatique et émouvante ainsi que d'une expressivité insistante, traits caractéristiques qui allaient servir de point de départ à l'art nouveau. Le processus de la transition relativement rapide de l'art calme et objectif du 17^e siècle, représenté surtout par les œuvres de Karel Škréta, à ce qu'on appelle en Bohême le baroque triomphant, le grand baroque ou encore le baroque radical, eut lieu sous l'influence déterminante du milieu tchèque. Il n'en allait pas moins se réaliser sans entrer en un profond contact avec l'art européen. L'avènement du grand baroque, avec ses exigences élevées quant à l'imagination artistique et, en même temps, à la promptitude d'un esprit inventif dans l'application des moyens plastiques, supposait que s'élargît substantiellement la gamme d'expression de la manifestation picturale. Il s'agissait de remplacer la tension intérieure relativement simple ainsi que l'orientation assez exclusive du 17^e siècle par une polarisation plus complexe susceptible de faire du baroque de Bohême un puissant champ de force. Il était naturel que ce fussent des nouveaux venus étrangers, formés dans divers centres artistiques européens, qui ont pris les premiers — et, au début, de manière la plus intense — leur part active à la création de foyers de la nouvelle expression picturale. Ils ont

⁸ L'ouvrage le plus important sur Willmann est dû à Ernst Kloss, *Michael Willmann. Leben und Werke eines deutschen Barockmalers*, Breslau 1934.

⁹ Voir Jaromír Neumann, *Jan Kryštof Liška*. P. I. Umění XV, 1967, N° 2, p. 135—176. Du même auteur, *Jan Kryštof Liška*. P. II. Umění XV, 1967, N° 3, p. 260—311. Les deux parties de cette étude monographique s'accompagnent d'un résumé étendu en allemand.

apporté des nouveautés attrayantes et ont mis les ateliers du pays au diapason de l'évolution européenne. Grâce à l'intense activité artistique précédente ainsi qu'à la participation croissante des artistes du pays, le milieu de la Bohême était prêt à accueillir les apports étrangers et à les transformer progressivement, dans un laps de temps relativement court, en une manifestation artistique de valeur européenne, mais possédant, en même temps, un caractère spécifique local et, plus d'une fois, aussi une teinte nationale originale.

Les éléments importés dans nos pays par les artistes d'origine étrangère, étaient très variés et pourtant la synthèse issue de leurs apports revêtit le caractère d'une manifestation organique indigène. Le Suisse Jean Rodolph Bys (1662 env. — 1738), qui dans ses créations à base éclectique amalgama les enseignements néerlandais et italiens, attira l'intérêt par son goût des genres négligés en Bohême jusqu'à présent, tel le genre animalier ou la nature morte, mais captiva également par sa faculté — mise en valeur dans la peinture monumentale — de transposer des connaissances objectives, basées sur un dessin précis, sur un plan d'élévation idéale où la beauté des formes particulières se doublait de fortes qualités expressives d'ordre décoratif de toute la composition.¹⁰ C'est le jeune Petr Brandl¹¹ qui s'appropriä ces facultés à l'étude de l'œuvre de Bys tout en mettant à profit les leçons du clair-obscur dramatique ainsi que celles de la chaude vivacité chromatique des Vénitiens qu'il avait reçue chez un autre étranger acclimaté à Prague; l'Autrichien Michael Venceslav Halbax (1661—1711).¹²

Cette peinture, où le clair-obscur le disputait au ténébrosisme, fut en Bohême, sans conteste, de la plus haute importance pour la genèse d'un grand style. C'est le maître de Halbax Johann Carl Loth, Allemand de Bavière naturalisé Vénitien, qui fut le propagateur de ce style pictural où se sont amalgamés surtout les éléments vénitiens et napolitains.¹³ Les artistes de l'Europe centrale qui avaient reçu en Italie leur formation à son atelier, apportèrent dans les pays transalpins les principes de ce style à facture picturale allégée et à effet décoratif, et grâce à cette leçon participèrent, vers la fin du 17^e siècle, de manière décisive à la transformation stylistique de la peinture indigène. Le disciple de Loth, Johann Michael Rottmayr,¹⁴ développa cette conception stylistique en un art

¹⁰ Sur Bys, voir l'étude d'Oldřich J. Blažíček, *Jan Rudolf Bys*, Umění X, 1962, p. 537 et suiv.

¹¹ Sur l'influence exercée par Bys sur Brandl, voir Jaromír Neumann, *K začátkům Brandlova malířského vývoje* [En marge des débuts de l'évolution picturale de Brandl], Umění III, 1955, p. 93 et suiv., surtout à la p. 116 et suiv.

¹² K. V. Herain, *České malířství od doby rudolfínské do smrti Reinerovy*. Příspěvek k dějinám jeho vnitřního vývoje v letech 1576—1743 [La peinture tchèque depuis l'époque rodolovite jusqu'à la mort de Reiner. Contribution à l'histoire de l'évolution intérieure de cette peinture au cours des années 1576—1743], Praha 1915, p. 93 et suiv. — La monographie de Miroslav Racek, *Dílo malíře Václava Halbaxe v Čechách* [L'oeuvre du peintre Venceslav Halbax en Bohême], Praha 1950, dissertation à l'Université Charles, en manuscrit.

¹³ Récemment (1965), Gerhard Ewald publia à Amsterdam un ouvrage de base sur Loth intitulé *Johann Carl Loth, 1632—1698*.

¹⁴ *Johann Michael Rottmayr*. Werk und Leben. Katalog der Ausstellung in Salz-

décoratif d'une expression plastique concentrée et persuasive, typique du baroque autrichien à son apogée. Rottmayr fut secondé dans cette orientation par les créations plus modestes de Wolfgang Weissenkircher de Graz et surtout par les tableaux de Peter Strudel qui n'a pas encore été apprécié à sa juste valeur. Le même enseignement facilita le changement de style en Bohême où Brandl mit à profit l'exemple de Halbax et put aussi, en partie, vérifier l'efficacité suggestive du nouvel art sur les œuvres de valeur plus évoluées qu'avait peintes, dès les années quatre-vingt-dix, J. M. Rottmayr pour ses clients tchèques.

Toutefois, on ne saurait pénétrer jusqu'aux profondes racines du grand style de Bohême ni saisir ses particularités caractéristiques en le croyant sorti du seul courant pictural qu'on vient de mentionner. A juger ainsi, on court aussi le risque de laisser de côté, dans une grande mesure, le problème de savoir en quoi et pour quelles raisons le baroque de Prague se distinguait de celui de Vienne. En effet, en dehors d'une grande composition idéale, d'une facture allégée, et du langage dramatique du clair-obscur, la peinture tchèque avait besoin — en fonction de ses tâches immédiates — d'acquérir une grande puissance persuasive qui en fit l'interprète des grands revirements de la vie contemporaine. Comme par le passé, mais dans un sens plus profond, on attendait et exigeait en Bohême que l'art fût empreint d'une émotion humaine authentique en même temps que d'une psychologie pénétrante. L'approche objective, typique des toiles de Škréta, faisait — vers la fin du siècle — place à l'expression toujours plus attrayante des préoccupations subjectives ainsi que des rapports spirituels tendus dont s'accompagnent les changements profonds de la destinée humaine entre la Vie et la Mort, ces deux pôles fondamentaux de la conception baroque du monde. Et c'est justement cet élément de l'exaltation dramatique allié à une psychologie pénétrante et à une intériorité émouvante qu'apportèrent à l'époque décisive au baroque de Bohême, et surtout au baroque de Prague, deux peintres entre autres, tous les deux Silésiens: Michael Leopold Willmann (1630—1706) et Jan Kryštof Liška (1650 env.—1712), son beau-fils, disciple et continuateur.

Les créations de Willmann ont revêtu une importance toute particulière pour la formation du baroque triomphant doté d'une tension subjective et basé sur une conception dramatique. C'est qu'elles s'appuyaient en premier lieu sur la peinture flamande et qu'elles apportaient en même temps dans nos pays la leçon suggestive de l'art psychologique de Rembrandt que cependant le peintre, né à Königsberg prussien, interpréta dans l'esprit de ses sentiments nationaux. Les plus grandes manifestations de l'art baroque de Bohême au 17^e siècle, dont, en premier lieu, les tableaux de Škréta, sont parties des suggestions italiennes. Les éléments néerlandais et flamands ne faisaient pas défaut dans notre art (Antoine Stevens de Steinfels, Filip Mazanec), mais ils n'avaient qu'une importance secondaire à côté de l'art de Škréta orienté vers l'art italien. Ce n'est qu'à l'avènement de Willmann que la situation changea; la peinture baroque en Bohême s'est enrichie d'une nouvelle note très marquée de sensualité, a ap-

burg, Salzburg 1954. (Les articles du catalogue sont dus à Franz Fuhrmann, Günther Heinz, Erich Hubala et Wilhelm Mrazek.)

pris à apprécier le culte de la chair opulente de Rubens, l'exaltation sentimentale de Van Dyck et alla jusqu'à assimiler, dans une certaine mesure, la force de la conception de Rembrandt lorsqu'elle a commencé à dévoiler, sous la surface des récits légendaires, le tissu frêle et endolori du sentiment humain insaisissable par la grandiloquence des gestes ou par la rhétorique spectaculaire empruntées aux procédés outranciers des opéras italiens. Ce n'est pas par le truchement du langage classique des grandes formes et volumes que Willmann apporta le pathos dans l'art de nos pays, mais plutôt en mettant à profit la lumière et surtout le ductus énergique et tranchant de la touche dont le rythme passionné se prêtait avec souplesse aux intentions expressives toujours croissantes de l'artiste.

Bien que l'influence exercée par le baroque italien fût très grande, il n'était pas possible que son exemple suffît, à lui seul, pour développer tous les aspects de la sensibilité artistique et de l'imagination plastique du pays. Cela tenait à la situation géographique et historique des nos pays en Europe ainsi qu'aux liens rattachant traditionnellement la culture en Bohême au monde voisin de telle sorte que déjà à l'époque gothique, la Bohême vit un grand essor du gothique marqué d'empreintes locales et développé sur la base d'une synthèse des éléments italiens, de divers éléments de l'Europe occidentale ainsi que de quelques éléments de provenance orientale. Dans une certaine mesure, il en fut de même de la naissance de notre baroque triomphant.

Cependant, on ne saurait laisser de côté des moments importants d'ordre psychologique et social. En Bohême, où la Contre-Réforme se heurta tout d'abord à une ferme opposition de la population et où régnait de tout temps le doute et l'esprit de sobriété critique, un art associé à la montée des nouvelles forces sociales et spirituelles, devait nécessairement posséder quelques facultés particulières afin de trouver un écho dans les larges couches du peuple, de parvenir à les persuader et surtout à émouvoir leur sensibilité. Pour cela, il n'était pas assez de se servir de rhétorique de frappe italienne; il fallait associer le pathos et l'exaltation sentimentale à une délicate familiarité ainsi qu'à une compréhension intime des émotions humaines. Ce besoin, c'est d'ailleurs déjà le processus précédent de l'acclimatation du baroque en Bohême qui l'avait révélé. En effet, au fur et à mesure que le style artistique italien prenait racine et que le milieu de la Bohême commençait à s'affirmer de façon plus active dans l'évolution des beaux-arts, on vit se déployer en Bohême des efforts tendant à donner aux formes et motifs recueillis un sens original plus conforme au goût et à l'imagination du pays. Au cours de la première période, cette tâche incombait à Karel Škréta. Bien qu'il ait reçu sa formation en Italie, son sens d'objectivité, sa vue psychologique pénétrante, sa robustesse du terroir et surtout l'interprétation sensible et, en même temps, souvent laïcisée des sujets religieux n'ont pas tardé à poser une base solide à l'évolution indépendante de la peinture baroque en Bohême. Or, à l'époque où dans l'art, le besoin de puissants sentiments exaltés et irrationnels se trouvait au premier plan, il n'y avait pas en Bohême de personnalité d'origine indigène qui pût donner à ce besoin une forme artistique ayant assez de force saisissante et persuasive. En tenant compte de l'évolution artistique précédente ainsi que de la tendance à une observation relativement calme

et objective, typique des continuateurs de Škréta (J. J. Heinsch), on ne sera pas surpris de constater que les premiers pas décisifs vers la conception nouvelle ont été faits par les artistes qui n'étaient pas tributaires de l'opinion prédominant jusqu'alors à Prague.

C'est justement dans ces conditions que l'art de Willmann, éclipsé auparavant par les créations de Škréta, revêtit un caractère d'actualité. Il acquit plus de force d'attraction pour les clients, dont surtout les grands monastères de Bohême, et montra en même temps de nouvelles possibilités plastiques aux peintres du pays. Les créations de Willmann ainsi que celles de Liška allaient au devant des aspirations subconscientes typiques des pays de la Bohême s'efforçant de corriger les grands gestes et la rhétorique spectaculaire des Italiens par une approche plus intime de l'homme ainsi que par une plus grande intensité des satisfactions de la sensibilité. C'est justement pour avoir réservé tant de place à ces éléments nouveaux que les tableaux de Willmann et de Liška ont revêtu une force suggestive particulière au moment de ce changement de style. Cependant, l'apport de Willmann ainsi que les traits de son art qui le rattachaient à la tradition locale du pays ne peuvent dissimuler d'autres traits qui le différenciaient des manifestations les plus typiques du baroque de Bohême, ni le caractère particulier de sa situation à la frontière silésienne. Il ne saurait y avoir aucun doute que l'expressivité accusée ainsi que le subjectivisme de Willmann devaient leur origine à la tradition de l'art allemand et étaient conditionnés, dans une mesure assez large, par la provenance ethnique de l'artiste. Il est intéressant de constater que c'est avec réserve que les artistes de Bohême, ancrés dans la tradition du pays, acceptaient ces traits de l'art de Willmann. Les tendances relativement stables, caractéristiques du baroque de Bohême, s'affirmaient également à l'époque où l'on attendait de l'art des effets expressifs exagérés et des sentiments subjectifs exaltés. Brandl et Reiner transformèrent à leur manière les suggestions de Willmann : à son exemple, ils ont affiné leurs moyens picturaux appelés à exprimer la tension dramatique et à donner l'unité dynamique à une grande composition figurative, mais ils n'ont guère prêté attention au naturalisme ni au mysticisme exalté de leur modèle. Par contre, l'art bohémisé et marqué de teintes différentes du beau-fils de Willmann, Jan Kryštof Liška, revêtit à leurs yeux une signification de beaucoup plus grande.

Cette attitude tenait en même temps à la présentation attardée au forum de Prague de l'art de Willmann. Au moment où grâce à Halbax et aussi, en partie, grâce à l'influence de certaines œuvres de Rottmayr, la Bohême vit s'affirmer déjà un style d'origine italienne, plus évolué et allégé au point de vue pictural, le dessin précis et le vérisme expressif de Willmann ainsi que d'autres traits caractéristiques qui rattachaient ce maître silésien au 17^e siècle, n'ont pu jouer aucun rôle d'actualité dans l'évolution de l'art en Bohême.

Considérées de ce point de vue, la position d'évolution et, partant, aussi la force suggestive de Jan Kryštof Liška jouaient un tout autre rôle que ne l'était celui de Willmann. L'œuvre de Liška comportait déjà bien des éléments de la conception picturale moderne vénéto-napolitaine. Le fait que Liška ait associé de façon heureuse l'art de Willmann aux suggestions

qu'il avait lui-même acquises lors de ses études italiennes, contribua à le rapprocher rapidement du milieu baroque de Prague et à faire de lui, aux environs de 1700, l'artiste qui a su donner un sens nouveau à l'art de Willmann en le revalorisant par son apport personnel moderne. La nature foncière artistique et humaine de Liška, plus proche du milieu slave (quelle qu'ait été son origine), ses penchants lyriques et sa sensibilité émouvante y furent pour beaucoup. Au cours de deux décennies, Liška prit goût au milieu local et il n'y a pas de doute que la nature des commandes venant de ce milieu et un contact étroit avec des artistes de Bohême et leur sensibilité artistique n'ont pas manqué d'exercer une grande influence sur sa conception artistique. Alors qu'en Silésie Liška n'avait été qu'un disciple de valeur et un aide de Willmann, il est devenu à Prague une personnalité artistique indépendante dotée de traits caractéristique accusés.

Afin de pouvoir apprécier à sa juste valeur la contribution qu'avait apportée Liška à la formation du baroque triomphant en Bohême et nous rendre compte de la formation du caractère spécifique de notre art baroque, il nous faudra éclaircir les transformations par lesquelles l'art de Liška avait passé avant et après 1700. En comparant ses toiles provenant des années quatre-vingt-dix du 17^e siècle, p. ex. l'Assomption de la Vierge à l'église conventuelle d'Osek datant de 1696, avec les tableaux livrés entre 1700 et 1702 environ aux Pères Croisiers de Prague et, enfin, avec l'Apothéose de S^{te} Ursule peinte au cours des années 1709–1710 pour l'église des Ursulines de la Ville Neuve de Prague, on acquiert une idée plus claire non seulement du profil artistique de Liška, mais aussi de la ligne d'évolution dynamique du baroque de Bohême à son apogée.¹⁵ Alors que c'est surtout à l'aide de gestes, d'attitudes de ses personnages et d'éléments plastiques toujours plus nombreux que Liška introduisait dans ses premières œuvres le mouvement dans ses tableaux, on voit dans ses œuvres postérieures s'affirmer toujours davantage des liaisons relâchées de formes, une arhythmie raffinée et une réévaluation des formes par la lumière. Liška conserva les liaisons en surface de même qu'il ne renia jamais la rondeur des volumes corporels, mais établit entre les parties éclairées de ses figures des liaisons réciproques et fit de ces éléments optiques, relativement indépendants, une partie intégrante d'un nouvel ensemble pictural né d'un rythme incessant d'ondes lumineuses. C'est ainsi que s'accrut progressivement l'expressivité insistante des figures ainsi que la tension dramatique du tableau qui, cependant, différait de l'expressivité naturaliste toute corporelle et mimique de Willmann, ancrée encore dans la conception du 17^e siècle. A l'opposé de Willmann, le style de Liška s'appuyait sur un beau ductus de lignes et de formes en même temps que sur un doux rythme pictural allégé. On peut dire brièvement que Liška créa l'expression lumineuse du baroque triomphant basée sur l'appréciation dynamique de la lumière et de l'ombre, en rapport avec une nouvelle conception des mouvements et de la plasticité. C'est dans les œuvres de ce genre, notamment dans celles qu'il a effectuées à l'église des Croisiers ainsi que dans celle des Ursulines que se situe le point capital de l'œuvre de Liška. Ce dernier élimina de son

¹⁵ J. Neumann, 1967, I, N° 2, p. 155 et suiv., tableaux 17–20; 1967, II, N° 3, p. 286, tableau 22.

monde pictural les contrastes violents de Willmann et, le plus souvent, aussi des mouvements brusques; en multipliant le mouvement des figures par le jeu de la lumière et de la réalisation picturale, Liška découvrit de nouvelles possibilités expressives de l'art baroque de Bohême et anima ses toiles d'un bel élan musical et d'un puissant effet décoratif doublé d'une expression suggestive.

Les peintres de Prague, tels Brandl et Reiner, ont apprécié à sa juste valeur, dans la fraîche peinture de Liška, cet élément de rythme musical et ils l'ont mis à profit dans leurs compositions plus calmes, du goût de terroir, comme un moyen d'un lyrisme nouveau correspondant à leur nature foncièrement artistique et humaine. Ceci représente la contribution que Liška a apportée à l'évolution de la peinture baroque en Bohême et c'est pourquoi il est beaucoup plus proche de l'art de Bohême que Willmann.

L'œuvre de Liška nous permet aussi d'éclaircir le problème résidant dans le fait qu'aux environs de 1700 l'ébauche picturale revêt une grande importance dans le baroque de Bohême et que la facture des grandes toiles tourne même souvent à l'ébauche. C'est dans une ébauche, que l'on a coutume de désigner sous le terme de *bozzetto*,¹⁶ que Liška a préparé le tableau déjà mentionné de l'Apothéose de S^{te} Ursule. Cette œuvre de grandeur modeste a été effectuée à la hâte par une main expérimentée avec un sens aigu de la lumière qui fait vibrer la structure dramatique de la scène. Ce petit tableau dont Liška allait modifier plus tard la composition et qu'il allait compléter par d'autres figures, met en évidence la puissance du tempérament pictural de l'artiste. L'alternance inventive et en même temps spontanée de courbes déployées en largeur et de touches tranchantes, s'achevant en pointe, témoignent de l'envoûtement de l'artiste qui — fasciné par toutes les possibilités picturales qui s'offraient à lui — n'était plus maître des brusques impulsions de ses sentiments. On pourrait être tenté de tenir cette œuvre pour une manifestation artistique moderne si derrière les effets lumineux interprétés par des touches légères sur un fond sombre de bol, on ne soupçonnait, dans le grand tableau d'autel, la vision de corps plastiques que Liška a exécutés avec beaucoup de soin. D'ailleurs, la figure de la sainte avec l'angelot est un morceau de pur caractère pictural et d'invention spontanée qui n'a que peu d'analogies dans notre peinture baroque. L'un des traits fondamentaux de la peinture de Liška était le ductus de son pinceau, très riche et finement gradué dans ses variations, une improvisation d'un rythme mélodique entraînant qui, cependant, reste toujours en contact avec la composition du tableau et son expression suggestive. De la texture des touches et des couleurs, qui se fondent et s'effacent, s'échappent des noyaux lumineux autonomes dominant la surface de l'œuvre, tout à fait dans le sens du 18^e siècle avancé. Liška y apparaît comme un talent pictural que l'on peut comparer aux plus grandes individualités de la peinture de l'Europe centrale du 18^e siècle. La date précoce de cette œuvre qui devance l'évolution et, sous certains aspects, fraie une voie à l'ébauche baroque en Europe centrale de façon bien plus marquée que ne le faisaient les ébauches picturales de Rottmayr, souligne encore l'importance de l'artiste.

¹⁶ J. Neumann, 1967, II, N^o 3, p. 287, tableau 23 et p. 289, tableau 24.

Comme le confirment les pendants de la Crucifixion et de la Lamentation de la mort du Christ de la Galerie du château de Duchcov (1710 env.),¹⁷ Liška peignit également, d'après des ébauches, de petits tableaux qu'on a coutume de désigner par le terme de „pseudo-ébauche“. Bien que la libre facture de ces œuvres ait eu l'air d'une ébauche à l'huile, on ne peut pas leur attribuer l'importance des ébauches préparatoires, des modèles destinés à servir d'exemple à des travaux d'atelier ou des spécimens exigés par le client désireux de se faire à l'avance une idée de l'œuvre commandée. Ces petits tableaux ne représentaient plus un degré intermédiaire, mais étaient, dans la plupart des cas, le but propre de l'effort artistique: élément ayant la même valeur que les tableaux d'autels et les fresques, manifestation artistique plastique dont la petite échelle et la facture allégée sont devenues les attributs évidents de la nouvelle branche picturale. C'est ainsi qu'on s'explique le grand nombre et la haute qualité des ébauches picturales de l'Europe centrale au 18^e siècle; leur grand nombre ne peut être expliqué par une fonction auxiliaire, mais seulement par un nouveau sens des qualités plastiques qui pouvaient s'affirmer justement dans des menues peintures: l'ébauche préparatoire d'un tableau devint un tableau indépendant réalisé comme une ébauche.¹⁸ Cependant, il est difficile de saisir les lignes de partage entre les deux domaines. En effet, des ébauches préparatoires dont le caractère artistique était déterminé en fonction de l'œuvre future à effectuer, existaient à côté de tableaux indépendants dont la facture tournait plutôt à l'ébauche et qui donnaient l'impression de manifestations authentiques des facultés inventives de l'artiste. J. H. Schönfeld a peint de semblables tableaux au 17^e siècle, on en trouve aussi parmi les créations de Willmann,¹⁹ mais c'est J. Kr. Liška²⁰ qui devait jouer, dans ce contexte, un rôle de premier plan en Bohême et en Europe centrale en général. Ses menues peintures ont éveillé un grand intérêt chez les collectionneurs; témoin la collection de ses peintures à la galerie de tableaux de Wallenstein de Duchcov en Bohême du Nord. Dans la facture des ébauches de Liška, qu'elles aient eu un caractère préparatoire (St^e Ursule) ou, au contraire, un caractère de manifestation autonome (Crucifixion et Lamentation de la mort du Christ), on vit s'affirmer une esthétique nouvelle accentuant la faculté intellectuelle, nullement conventionnelle, de s'adresser sans intermédiaire à l'imagination de l'observateur en se servant de suggestions qui — au dire de Hagedorn — sont plutôt écrites que peintes.

Le milieu de la Bohême et surtout celui de Prague, était — au début du 18^e siècle — tellement bien défini au point de vue artistique et sa puissance de création tellement haute que les apports venus de dehors ne

¹⁷ J. Neumann, 1967, II, N° 3, p. 290, tableau 25, p. 291, tableau 26.

¹⁸ Voir, à ce sujet, Bruno Bushart, *Die deutsche Ölskizze des 18. Jahrhunderts als autonomes Kunstwerk*, Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst. Dritte Folge, Bd. XV, 1964, p. 145 et suiv.

¹⁹ Bruno Bushart, 1964, p. 150.

²⁰ Pavel Preiss, *Johann Christoph Liška und die Anfänge der Barockskizze in Mitteleuropa*, Sborník k sedmdesátinám Jana Květa. [Recueil de travaux publié à l'occasion du 70^e anniversaire de naissance de Jan Květ], Praha 1965 (r. 1966), p. 183-190.

tardèrent pas à s'amalgamer au fond indigène. Toutes les suggestions étrangères ont été, pour ainsi dire, refondues en formes appelées à exprimer les idées de l'ambiance du pays et à donner corps à l'ensemble individuel du baroque de Prague. Même chez des artistes ayant longtemps vécu intimement dans le milieu de Bohême, tel que J. Kr. Liška, on vit alors se renforcer leur souci du goût local et s'approfondir et se fortifier la tendance, consciente et subconsciente, à comprendre et à assimiler les œuvres de ceux parmi les artistes du pays qui se trouvaient de plus en plus situés au centre de l'intérêt et devaient désormais donner son caractère à la peinture de Bohême. Afin de comprendre le baroque à son apogée, il importe donc de se rendre compte du fait que dans les ébauches picturales de Liška ainsi que dans ses menues peintures conçues à la façon d'ébauches et dans ses toiles d'autels, ont trouvé leur expression les tendances toujours plus fortes à une manifestation artistique individuelle et autonome que l'on rencontre, sous une autre forme, dans l'attitude «bohême» de Brandl²¹ et qui n'a manifestement pas été sans exercer son influence sur la tentative de fonder, en 1709, à Prague une académie des beaux-arts et de créer ainsi pour les manifestations artistiques de meilleures conditions professionnelles correspondant à leur nature spécifique.²² Dans toutes ces tendances et actions diverses il ne s'agissait, en somme, que de frayer une voie vers un art plus libre dont le baroque — par ses principes de l'imagination subjective et de la faculté inventive de l'artiste — ne cessait de former et de développer la notion en même temps que les prétentions. Dans l'œuvre de Liška, on se trouve en face de la loi dialectique inéluctable qui s'affirmait toujours plus fort au cours du processus du développement de l'art baroque. Plus l'art exerçait sur les esprits une influence sensible et différenciée par une faculté d'imagination surprenante ainsi que par une invention individuelle dans la conception et la forme générale et plus il gagnait en indépendance et s'affranchissait de la pression immédiate des clients, tout en se rendant mieux compte de son rôle artistique propre. C'est pourquoi l'art commença à se défendre contre les formes et conceptions d'organisation en cours qui s'étaient trouvées en contradiction avec la nouvelle et meilleure notion de son essence. C'est aussi pourquoi, au moment même où le baroque de nos pays exprimait, d'une façon particulièrement efficace au point de vue psychologique, les sentiments religieux ainsi que les idéaux de la société contemporaine, on vit l'imagination artistique réclamer avec insistance son droit à l'autonomie et les artistes parvenir à la conscience de leur indépendance créatrice. Dans le processus de cette émancipation intérieure de la peinture baroque en Bohême, J. Kr. Liška s'affirma de façon très marquée en mettant en relief, dans ses œuvres, la valeur de l'imagination subjective de l'artiste ainsi que l'individualité originale de la facture picturale.

Si Willmann prit part à la formation du baroque de Bohême en tant qu'une individualité restée en dehors des principaux foyers vitaux de ce

²¹ Jaromír Neumann, 1955, p. 93 et suiv.

²² K. V. Herain, *Pokus o založení akademie umění v Praze v l. 1709–1711* [La tentative faite au cours des années 1709–1711 en vue de fonder à Prague une académie des beaux-arts], *Za starou Prahu* III, 1912, p. 77 et suiv.

style et qui n'exerça son activité qu'en marge des courants ayant imprimé à l'art tchèque son caractère spécifique, J. Kr. Liška participa à la création du baroque triomphant comme l'un des artistes du pays dont le talent et la mentalité correspondaient pleinement au milieu tchèque. En Bohême, Liška parvint à s'émanciper de la dépendance de Willmann et ce sont les conceptions et les courants artistiques du pays qui ont contribué à former son style propre, bien à lui, qui se développait au même rythme lequel, avant et après 1700, contribua à la maturation du grand art du baroque de Bohême. C'est la raison pour laquelle Liška a pu exercer sur sa forme une influence directe et décisive.

Une analyse monographique plus approfondie nous permettra de montrer, dans un autre travail, les nombreuses et importantes suggestions acquises au contact de l'œuvre de Liška par Petr Brandl (1668–1735). En tant que grande individualité formée d'abord par le ténébrisme vénitien, Brandl a puisé de manière tout à fait personnelle à l'œuvre de Liška dont l'influence n'apparaît qu'à une analyse fouillée des sources mises à profit par Brandl. C'est Václav Vavřinec Reiner (1689–1738) qui a renoué de manière plus directe avec l'œuvre de Liška. Visiblement, il apprit chez ce dernier la technique de la fresque²³ et on perçoit certaines affinités avec le style de Liška dans ses tableaux d'autels et de chevalet où il alliait les suggestions de Liška et de Willmann à la leçon marquée de Brandl. La question n'est pas, cependant, de mettre en pleine lumière le fait que deux élèves de Liška, à savoir Jiří Vilém Neunherz (1689–1749) et Jakub Antonín Pink ont pris pour point de départ l'exemple de leur maître, comme y ont puisé quelques représentants plus jeunes de la peinture rococo, tel František Julius Lux (1702–1764).²⁴ Ce qui, au point de vue du baroque de Bohême, revêt une importance bien plus grande, c'est que l'action de l'art de Liška ne resta pas limitée au milieu tchèque.

Lors d'une analyse stylistique plus approfondie, on peut constater que l'œuvre de Willmann et surtout celle de Liška peuvent être rapprochées de la conception stylistique du grand maître autrichien du baroque tardif que fut Martin Johann Schmidt, dit Kremsserschmidt (1718–1801). En effet, la connexité de la structure chromatique ainsi que de l'écriture picturale frémissante et du plan général de composition de ses tableaux d'autels avec les créations de Liška est telle que l'on peut avancer l'hypothèse d'une influence directe exercée par Liška sur les travaux de Kremsserschmidt.

En peintre très averti, outre des œuvres de Škréta et de Brandl, M. J. Schmidt possédait aussi, dans sa riche collection de tableaux, des toiles de Willmann (Kniestück, Eustach). Si au cours de ses années d'apprentissage il avait visité, entre 1735 et 1745, également Prague, comme on a de nos jours toutes raisons de croire,²⁵ on peut supposer à bon droit qu'il s'y soit

²³ Pour plus de détails, voir Jaromír Neumann, 1967, II, N° 3, p. 274–277.

²⁴ Jaromír Neumann, 1967, II, N° 3, p. 300. On y trouve cités d'autres ouvrages du sujet.

²⁵ Josef Zykán, *Der Maler Martin Johann Schmidt* dans la monographie Fritz Dworschak, Ruprecht Feuchtmüller – Karl Garzarolli-Thurnlack

familiarisé non seulement avec les tableaux d'autels de Brandl, mais qu'il ait connu aussi de nombreuses toiles de Jan Kryštof Liška. Tout au moins, les tableaux de Schmidt portent le meilleur témoignage qu'il n'était pas passé indifférent devant eux. Il semble donc que parmi les sources du style de Kremferschmidt, on puisse compter l'œuvre de Liška en tant que facteur important qui — de pair avec l'action de Brandl — exerça son influence sur la faculté qu'avait Kremferschmidt d'assimiler les exemples de la peinture italienne avancée, dont surtout la peinture vénitienne.

Pour ce qui est de certains traits caractéristiques de l'art de Franz Anton Maulbertsch (1724—1796) que l'on dérivait autrefois de l'action du Mantouan Giuseppe Bazzani ainsi que de celle du Génois Alessandro Magnasco,²⁶ on est de nos jours en mesure de les mieux expliquer en tenant compte également des suggestions du baroque «indigène» de l'Europe centrale et, spécialement du baroque de Bohême. En effet, c'est pour une large part dans le processus préparatoire ayant eu lieu dans nos pays qu'il faut chercher les racines de nouveaux moments stylistiques qui ont renforcé dans les œuvres de Maulbertsch, datées des années soixante, les exemples italiens mentionnés. Or, Willmann prit une part active à ce processus dont l'art d'avant-garde de J. Kr. Liška était partie intégrante. Dans la dialectique intérieure de l'art de Maulbertsch qui dès le début oscillait entre le monde hollandais de Rembrandt et l'imagination italienne de Piazzetta, le Hollandais Bramer et l'Italien Bazzani ont représenté plus tard, un couple semblable de contradictions en cours de se compléter réciproquement.²⁷ Ce n'est pas un effet du hasard si l'on compare Willmann et Liška à ces maîtres: c'est par sa bizarrerie rembrandtienne expressive que Willmann a pu captiver Maulbertsch, comme — de son côté — Liška par son lyrisme d'intonation slave, mais teinté d'accents italiens, ainsi que par son exaltation sentimentale et nostalgique. Plusieurs traits qui semblaient être un écho de l'œuvre de Bazzani, proviennent apparemment du milieu transalpin, plus précisément de l'œuvre du peintre pragois, oublié encore récemment, mais apprécié jadis à sa juste valeur. A ce sujet, il est significatif que deux œuvres de Liška gardées dans deux collections mondiales, le tableau peint à l'aube de son talent, «La Vierge Marie se rendant au temple» au Musée Pouchkine de Moscou, et sa toile tardive, la «Lamentation de la mort du Christ» à la Pinacothèque de Munich, aient été classées parmi les travaux tardifs de G. Bazzani.²⁸ Le style de Liška parvenu à sa maturité, est — en fait — une

und Josef Zyk an, *Der Maler Martin Johann Schmidt, genannt Kremser-Schmidt*, Wien 1955, p. 142, 187, note 14, p. 188—189, note 22.

²⁶ Otto Benesch, *Maulbertsch, Zu den Quellen seines malerischen Stils*, Städel-Jahrbuch, 3.—4. Bd., Frankfurt a. Main 1924, p. 107 et suiv.; voir surtout p. 136 et suiv.

²⁷ Otto Benesch, 1924, p. 144 et suiv.

²⁸ En ce qui concerne le tableau *La Vierge Marie se rendant au temple*, voir *Vystavka italjanskoj živopisy XVII i XVIII věkov iz fondov muzeja*. Katalog, Moskva 1961, p. 16, N° de l'inv. 3810, 6^e reproduction dans la section de tableaux sans numérotage. Huile sur toile, 89×119 cm. Acquis en 1960 de la collection d'E. V. Grečininova. Pour la reproduction, voir aussi J. Neumann, 1967, I, N° 2, p. 139, tableau 1. — Le tableau «Lamentation de la mort du Christ», bois, 87,7×72,7 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, N° d'inv. 13.163, était jusqu'ici attri-

sorte de prélude aux tonalités stylistiques représentées en Italie, d'un côté, par l'art de Bazzani et, de l'autre côté, par la peinture génoise du 18^e siècle, notamment celle de Magnasco. Ces affinités, qui ne manquent pas de surprendre à première vue, ainsi que ces parallèles, que l'on croyait seulement fortuits, deviennent clairs dès qu'on les situe dans leur contexte historique. En effet, l'art de Liška se forma à Rome, vers la fin des années soixante-dix, au contact étroit des créations du Génois, naturalisé Romain, que fut Giovanni Battista Gaulli, dit le Baciccio, qui enchaîna sur G. L. Bernini et qui, dès les années soixante-dix, représentait à Rome l'un des courants les plus radicaux du baroque illusionniste.²⁹ A la suite de cette orientation qu'il greffa sur les enseignements de Willmann et qu'il transposa en accord avec son penchant pour l'expression subjective d'une sensibilité délicate, Liška développa dans ses œuvres des tendances qui n'allèrent que plus tard atteindre sur le sol italien leur maturité pour aboutir à une manifestation caractéristique. Que ce processus ait eu lieu dans les centres d'art de l'Italie septentrionale sensibles aux exemples transalpins, n'est assurément pas un effet du hasard. Si l'on tient compte du fait qu'aux environs de 1700 et peu après cette date, le milieu artistique pragois vit se réaliser une anticipation intéressante — bien que partielle et amorcée sur une base relativement étroite — de la conception picturale de l'Italie septentrionale, l'importance européenne de l'art de Liška nous apparaîtra dans une lumière plus claire. La synthèse originale, très personnelle, du baroque italien radical avec l'expressionnisme de Willmann qu'a réalisée Liška dans son œuvre, tout comme les créations à base semblable, du sculpteur M. B. Braun, dont le style représente aussi une synthèse de la tradition expressive des sculpteurs sur bois transalpins avec le baroque radical de provenance berninienne, cette synthèse, dis-je, est devenue un facteur très important qui a imprimé au baroque triomphant de Bohême une orientation européenne progressiste et l'a doté, en même temps, d'une puissance d'évolution pleine de suggestions nouvelles.

Le coup d'œil partiel que nous venons de jeter sur le baroque de Bohême à son apogée ainsi que sur sa formation nous a montré que cet art, loin d'être seulement une branche régionale du baroque allemand ou autrichien, comme on peut le lire encore aujourd'hui dans la littérature mondiale, fut un domaine artistique créateur de caractère spécifique qui s'est développé de façon indépendante et toute particulière, en assimilant de nombreuses suggestions et influences étrangères, mais en même temps, en exerçant, au cours de son plus grand essor créateur, une influence active au-delà des frontières de la Bohême.

bué à M. L. Willmann; voir E. Kloss, 1934, p. 134, 171. N° du cat, 157. L'auteur de la présente étude l'a attribué à J. K. Liška (J. Neumann, 1967, II, N° 3, p. 290-291, tableau 21 à la p. 285). Cette opinion a été tout de suite acceptée par la littérature allemande; voir Bruno Bushart, *Deutsche Malerei des Baroks*, Die Blauen Bücher, Königstein in Taunus 1967, p. 18 et 63 (tableau). Auparavant, en visitant la Pinacothèque de Munich, Nicola Ivanoff, connaisseur italien de l'œuvre de Giuseppe Bazzani, avance l'opinion selon laquelle la «Lamentation» ne serait pas l'œuvre de Willmann, mais serait due à Bazzani. Considérée au point de vue du style du tableau, cette confusion est très caractéristique.

²⁹ Voir, à ce propos, J. Neumann, 1967, II, N° 3, p. 274.

Příspěvek se zabývá místem a významem vrcholného baroku v Čechách ve středoevropském umění a pokouší se nalézt přístup k otázce: jak vznikl jeho osobitý ráz a jaké jsou hlavní jeho zdroje. Řešit tyto problémy není ovšem možné bez kritické revize metodické výzbroje. Proto se autor stručně vyrovnává se staršími jednostrannými i zjednodušenými výklady baroku a navazuje na Francastelovu myšlenku, že umění „ztělesňuje výsledky praktické i teoretické zkušenosti určitého období a navíc je jakýmsi nástínem či modelem, jenž vede k novým pohledům a dává vznik novým hypotézám“. Při objasňování svébytné povahy českého baroku polemizuje autor s pokusy, které uvádějí barok v Čechách do jednostranné závislosti na německé kultuře, a poukazuje na to, že úlohu slohového sjednocování při vytváření tzv. vrcholného baroku v Čechách nestrhlo na sebe umění vídeňské — jakkoliv u nás silně a mnohostranně působilo —, ale slohový názor vyrostlý paralelně s Vídní a Bavorskem z domácích podmínek, který bývá vcelku výstižně charakterizován jako pražský nebo v širším smyslu český barok. Ten „navázal“ na místní gotickou tradici, ale zároveň i položil základy pro české národní umění 19. a 20. století. Při výkladu této obtížné problematiky je ovšem třeba překonávat romantické nacionalistické teorie a zbavovat se strnulých kategorií, v jakých chápal národnostní otázku v umění pozitivismus, a nahradit je dynamičtějším pojetím, jež dovolí bez iluzí a předpojatosti sledovat samu genezi národního charakteru i vzájemné střetávání, ovlivňování i oplodňování jednotlivých etnických složek (zvláště české a německé) v rámci rozmanitých, navzájem k sobě však otevřených uměleckých kultur. Bližší ozřejmění této problematiky umožňuje monografické zhodnocení dvou umělců, kteří stáli — vedle jiných — u počátků vrcholného baroku v Čechách: *M. L. Willmanna* (1630—1706), Němce z Královce, vyškoleného v Holandsku a ovlivněného malbou flámskou, a jeho nevlastního syna *J. Kr. Lišky* (kolem nebo po 1650—1712), který byl patrně slovanského původu a který po seznámení s Itálií v Praze úspěšně bohemizoval umění ve Slezsku usazeného Willmanna. Díky Liškově tvořivé transpozici Willmannova slohu došlo dokonce na pražské půdě brzy po roce 1700 k zajímavé, byť dílčí, anticipaci severoitalského i rakouského malířského vývoje. Liškova osobitá syntéza radikálního italského baroku (Bacciccio) s expresionismem Willmannovým — podobně jako Braunova syntéza záalpské řezbářské tradice s berniniovským barokem — byla důležitým faktorem, který pomáhal vtiskovat vrcholnému baroku v Čechách pokrokovou evropskou orientaci, tvůrčí samostatnost i vývojovou podnětnost, jak naznačují ohlasy v tvorbě Kremerschmidtové i Maulbertschové.

Ve svém výkladu baroka u nás a zvláště jeho vrcholného stadia poukazuje autor zejména na rostoucí vývojovou souvislost a dynamiku českého baroka a také na jeho velkou asimilační a transformační sílu. Zvláštní ráz českého baroka byl — zdá se — silně ovlivněn intenzivním střetáváním různých uměleckých prvků a protikladných sociálních a národních sil. Právě toto střetávání vedlo ke vzniku sjednocující tendence a zároveň obranného reflexu, a živilo proto velmi intenzivní snahu po osobitějším přehodnocení toho, co přicházelo do českého prostředí odjinud. Celé toto dramatické dění, odehrávající se v různých rovinách společenského vývoje, dává především českému baroku jeho charakteristické napětí, výrazovou palčivost a životní vážnost, kterou se liší zřetelně jak od reprezentativního, slavnostně okázalého baroka vídeňského, tak od exaltovaného i hravého baroka jihoněmeckého, jenž nám v této konfrontaci připadá — smíme-li použít nadsázky — až lehkovážně dekorativní. Český barok se ve všech svých vývojových stadiích odlišuje od umění sousedních německých zemí rysem lidové robustnosti, hloubavé přemýšlivosti a také věcné konkrétnosti, který by patrně neměl bez silné autochtonní protestantské tradice, jež je jeho skrytým pozadím.

Tyto sklony a zejména naléhavost, s jakou se prosazovaly od konce 17. století v tvorbě cizích příchozích, bychom sotva pochopili, kdybychom nerespektovali historický proces, který během celého 17. a 18. století s různou intenzitou vytvářel z baroku v Čechách český barok. Termín „český“ má v této souvislosti současně dvojitý význam. Především zemský ve smyslu historických zemí koruny české, ale zároveň v některých případech i nový smysl národní v souvislosti s formováním základních znaků české národní kultury. Tento národní ráz nebo častěji jenom přízvuk není ovšem namnoze totožný s jazykovou příslušností umělců. Při řešení těchto problémů

vadí okolnost, že otázka národní příslušnosti v umění bývá zpravidla posuzována jednostranně podle modelu, který poskytují vyspělé národy. Nerespektuje se v dostatečné míře historický fakt, že geneze moderních národů, vyvíjejících se v rámci národních států, byla zcela jiná než geneze národů, které neměly státní samostatnost, žily uvnitř mnohonárodních států a musily si teprve dodatečně svůj vlastní stát vytvořit (Staatsnationen a Kulturnationen podle terminologie Eugena Lemberga). V tomto ohledu se lišilo podstatně postavení a vznik německého a českého národa a také charakter jejich kultury. Moderní sociologii je dobře známo, že všechny znaky národa nevystupují současně a že jejich postupné formování je tím složitější, s čím většími překážkami se samo utváření národa setkává. Jakkoli byla jazyková otázka při vytváření českého národa důležitá, přece jen se při jeho formování neuplatnily z hlediska historického v 17. a 18. století jako vedoucí ony kulturní formy, které byly spjaty s jazykem, ale naopak ty, které na něm byly nezávislé. V pobělohorské době, kdy čeština byla vytlačena z rozhodujících míst veřejného života, nemůže překvapit, že rysy národní pospolitosti docházely zvýšenou měrou výrazu v oblasti z hlediska jazykového indiferentní, jakou bylo výtvarné umění a hudba. Při zkoumání vztahů výtvarného umění k národnímu společenství může být jazyková příslušnost umělce jen pomocným, nikoli však rozhodujícím kritériem. Nejzávažnější je místní osobitost výtvarného projevu a jeho vnitřní kontinuita s pozdějšími vyspělejšími formami národní kultury.