

749097

COLLECTION NATHAN-UNIVERSITÉ

CRÉÉE PAR HENRI MITTERAND, PROFESSEUR À L'UNIVERSITÉ DE PARIS III

Série "Études linguistiques et littéraires" dirigée par Henri Mitterand

uobk

820

BERNARD CHÉDOZEAU

Agrégé de lettres

80

LE BAROQUE



NATHAN

DL-07111989-27426

111

LE BAROQUE



NATIONAL ARCHIVES

Préface

Pourquoi, lorsque l'image est exacte, l'intensité du plaisir entraîne-t-elle dans son sillage le sentiment de vérité ?
(P.-A. Cahné, *Un Autre Descartes*)

Voilà qu'après les ouvrages d'Yves Bottineau, Philippe Minguet et Didier Soulier on recommence à parler de « baroque » : le terme semble sortir du purgatoire où l'ont exilé depuis une quinzaine d'années les conflits théoriques. Peut-on tenter une mise au point, esquisser le *status quaestionis* d'une des notions les plus controversées de l'esthétique et de la critique contemporaines ?

La notion de « baroque » paraît d'emploi pertinent dans le domaine des arts plastiques ; elle est déjà plus controversée lorsqu'on tente de définir ses significations dans le champ politique et religieux, que ce soit aux XVII^e-XVIII^e siècles ou, plus près de nous, dans les années de l'après-guerre ; mais son emploi en littérature, dans un pays qui s'est longtemps reconnu dans le seul classicisme consécutif au baroque, soulève des oppositions et des conflits d'autant plus douloureux qu'on touche là, semble-t-il, à certains aspects de la définition même de l'identité française. On ne peut parler du baroque sans faire implicitement référence à une vision géo-politique et, on peut le dire, à une anthropologie et à une vision du monde politique, religieuse, philosophique, esthétique, dans laquelle la France ne s'est pas reconnue.

Ce livre essaie donc de faire le point, au moins dans le domaine littéraire français. S'appuyant sur une hypothèse de travail qui distingue entre des œuvres destinées à l'oral et imprimées de façon aléatoire (théâtre, poésie, prédication) et des œuvres de prose intellectuelle destinées directement à l'impression (traités scientifiques, histoire et roman, œuvres de piété), il essaie de cerner la notion de baroque, d'en faire l'historique, d'en dégager l'évolution dans les aspects les plus récents.

Il reprend d'innombrables études, fondamentales ou ponctuelles, sur les divers genres en honneur au cours du XVII^e siècle.

De la rencontre livresque de tant de bons connaisseurs du XVII^e siècle, dont plusieurs sont des amis, l'auteur conserve le meilleur souvenir ; c'est bien souvent la personnalité de chacun qu'il retrouvait dans le texte qu'il lisait. Il les salue et les remercie amicalement, et tout spécialement Philippe Sellier qui a bien voulu relire le livre.

Préface

Préface de l'auteur. L'auteur se propose de donner une vue d'ensemble de l'histoire de la philosophie, en montrant comment elle a évolué à travers les siècles, et comment elle a été influencée par les événements de la vie.

Il est difficile de résumer l'histoire de la philosophie en quelques lignes, car elle est une science vaste et complexe. Cependant, on peut dire que la philosophie a toujours été une recherche de la vérité, et que les philosophes ont toujours cherché à comprendre le monde et l'homme.

La philosophie a été influencée par de nombreux facteurs, tels que les découvertes scientifiques, les événements historiques, et les idées religieuses. Elle a également été influencée par les besoins de l'homme, qui a toujours cherché à comprendre son existence et sa place dans le monde.

On peut dire que la philosophie a toujours été une science vivante, et qu'elle continue d'évoluer à travers les siècles. Elle est une science qui nous aide à mieux comprendre nous-mêmes et le monde qui nous entoure.

Il est donc important de continuer à étudier la philosophie, car elle nous aide à mieux comprendre notre existence et à mieux vivre.

En conclusion, la philosophie est une science qui nous aide à mieux comprendre nous-mêmes et le monde qui nous entoure. Elle est une science vivante, et elle continue d'évoluer à travers les siècles. Il est donc important de continuer à étudier la philosophie, car elle nous aide à mieux comprendre notre existence et à mieux vivre.

Note à l'attention du lecteur

L'attention du lecteur est attirée sur le titre « *Baroque 1* », « *Baroque 2* », etc., qui dans les notes renvoie aux *Actes des « Journées de Montauban »* publiés sous des titres chaque fois différents. Voici les titres complets :

— *Baroque 1 : Actes des Journées internationales d'étude du Baroque [...]*, 1963, Toulouse, 1965 — *Baroque 2 : Le Baroque au théâtre et la théâtralité du Baroque. Actes de la 2^e session des Journées internationales d'étude du Baroque (1966)*, Montauban, 1967 — *Baroque 3 : Baroque. Cahiers du Centre international de Synthèse du Baroque. Analyse spectrale et fonction du poème baroque. Actes de la 3^e session des Journées internationales du Baroque*, Montauban, 1969 — *Baroque 4 : Baroque. Revue internationale publiée par le Centre international de Synthèse du Baroque*, Montauban, 1969 — *Baroque 5 : Baroque. Revue internationale. La fête théâtrale et les sources de l'opéra. Actes de la 4^e session [...] des Journées internationales d'étude du Baroque*, Montauban, 1972 — *Baroque 6 : Baroque. Revue internationale*. Montauban, 1973 — *Baroque 7 : Baroque. Revue internationale. Idées et philosophies au temps du Baroque. Actes de la 5^e session [...]*, Montauban 1974 — *Baroque 8 : Baroque. Revue internationale publiée par le COSIB (sic). Le Baroque en Hongrie*, Montauban, 1976 — *Baroque 9-10 : Baroque. Revue internationale publiée par le CISB (sic). Méthodologie. I. Statut du concept de Baroque. II. Baroque, promotion du Logos. III. Un concept heuristique. Actes des Journées internationales du Baroque*, Montauban, 1974-1976-1978 — *Baroque 11 : Le Concept de Baroque dans la science historique*, Montauban, 1983 — *Baroque 12 : Baroque. Actes de la X^e session internationale d'étude du Baroque. Thème « Le Discours scientifique du Baroque »*, 1987.

En préparation : *Baroque 13. Actes de la 11^e session Montauban 1985 « Les Structures de base de la civilisation baroque »*. *Baroque 14*, Montauban fin septembre 1988 : « *Baroque et modernité* ».

THE HISTORY OF THE UNITED STATES

The history of the United States is a story of growth and change. It begins with the first settlers who came to the shores of North America. These early explorers and settlers found a land of vast natural resources and a people with a rich and diverse culture. Over time, the United States grew from a small collection of colonies into a powerful nation. The American Revolution was a turning point in the country's history, as the colonies declared their independence from Great Britain. This led to the formation of the United States Constitution, which established the framework for the nation's government. The United States has since played a major role in world affairs, and its influence has grown steadily over the years. The country has made significant contributions to science, technology, and the arts. It has also faced many challenges, including wars and economic downturns, but it has always emerged stronger and more united than before.

The United States is a country of many faces, with a rich and diverse heritage. It is a land of opportunity and freedom, where people from all over the world have come to seek a better life. The United States is a country that has shaped the world, and it will continue to do so for many years to come.

CHAPITRE 1

Introduction

A. LE BAROQUE DANS LE TEMPS ET DANS L'ESPACE

Le baroque entendu *stricto sensu* est né à Rome « entre le pontificat de Sixte-Quint (1585-1590) et celui de Paul V (1605-1625) »¹. Peut-être faut-il rattacher cette apparition à l'Académie des beaux-arts, ancienne Académie de Saint-Luc, objet d'un bref de Grégoire XIII (15 octobre 1577) et d'une bulle de Sixte-Quint en 1588, dont les statuts sont définis par F. Zuccari en 1593. Qu'il soit issu des exigences de la Réforme catholique en réaction contre le maniérisme ou qu'il en soit contemporain, sans relation de cause à effet, cet art paraît étroitement lié, après la période austère des années 1560-1600, à une autre conception de la mise en application des décrets du concile de Trente. C'est en Italie qu'il trouve sa terre d'élection. Il se répand peu à peu en Autriche, dans les pays du Danube, en Allemagne où « l'apothéose de la féerie baroque » se situe au XVII^e et surtout au XVIII^e siècles. En Espagne, ce n'est que vers le milieu du XVII^e que l'on passe du strict retable tridentin² à un retable proche de l'arc de triomphe baroque. En Grande-Bretagne, où il reste discret (entre 1660 et 1715), il s'efface devant le succès du palladianisme³. Il semble ignoré dans les pays protestants : Allemagne du Nord, Provinces-Unies surtout. Il rencontre de vives résistances en France. Mais il ne faut pas pour autant définir le monde baroque seulement en opposition à un Nord protestant. En fait, les pays du « croissant baroque » forment une zone géopolitique intermédiaire entre un Nord protestant et un Sud musulman, et ce second point est presque toujours négligé en dépit de son importance probable. La Hongrie et, jusqu'à la fin du XVII^e siècle, l'Autriche sont sous la menace du Grand Turc ; l'Italie et la Sicile sont sans cesse exposées aux coups de main des Barbaresques ; Venise conserve l'héritage de Byzance ; la péninsule ibérique, seule, a su chasser le Maure, qui reste présent à son imaginaire collectif. Sur tous ces pays, la menace musulmane plane encore, et la bataille de Lépante (1571), échec majeur des Ottomans, n'y est pas un vain mot. Contre les protestants,

comme contre les musulmans, on pense encore en termes de croisade : au moment de la Révocation, le pape félicite Louis XIV en l'invitant à mener une croisade « internationale » contre le Turc. On a pu railler cette proposition et son archaïsme, n'y voir qu'une volonté de la cour de Rome de rappeler son pouvoir spirituel et temporel sur les rois, mais c'est aussi un témoignage de la hantise du péril musulman. La France, à l'écart de ce danger, choque l'univers baroque par des alliances jugées contre nature et passées avec les protestants comme avec le Grand Seigneur.

Il est ainsi plus que probable, mais la question reste ouverte, que les valeurs du monde baroque se sont affirmées non seulement en réponse aux revendications des réformés et à leur anthropologie, mais aussi en fonction de la fascination et de la peur de l'empire turc. La conscience d'être pris en tenaille entre l'univers protestant du Nord et le monde musulman du Sud explique-t-elle la fuite de l'Espagnol et du Portugais vers l'Ouest et les Nouveaux Mondes ? Pour la France, où joue seulement le conflit entre catholiques et protestants, la voie baroque sera moins indispensable. A la fin du siècle, l'effondrement de l'Espagne et de l'empire turc modifie entièrement une situation où les problèmes se posent surtout par rapport aux pays du Nord.

Il est bien difficile de savoir quelles valeurs les baroques ont opposées aux valeurs musulmanes — s'ils l'ont fait ; peut-être faudrait-il retenir que, face au monde protestant et musulman, la grande spécificité du monde baroque est d'être un univers de l'image et de la représentation sensible. Mais en ce domaine tout reste à dire.

B. LE DÉTOUR PAR L'HISTOIRE DU BAROQUE EN ART : H. WÖLFFLIN

Aucun Espagnol, Italien ou Autrichien des XVII^e-XVIII^e siècles n'a connu l'art « baroque » ; on parlait plutôt (en France par exemple) de l'art « italien », et ce avec dédain ou mépris⁴. Le terme de « baroque »⁵ est employé par la critique d'art allemande de la seconde moitié du XIX^e siècle ce qui constituera une hypothèque très lourde pesant sur ce terme ; bien que J. Burckhardt et H. Wölfflin ne connaissent que les arts baroques, la littérature restant encore dans l'ombre, les conditions et les modalités de leurs analyses ont profondément marqué les recherches ultérieures, dans le domaine littéraire. Il est donc indispensable de faire ce détour.

Après Jacob Burckhardt⁶ pour qui la Renaissance classique est suivie par un art « baroque » qu'il tient pour un art sauvage, dégénérescence de l'art classique — thèse qui se survivra longtemps, surtout en France

où elle s'accorde avec les réserves de tout genre à l'égard du baroque — Heinrich Wölfflin donne du baroque une série de définitions de plus en plus favorables et compréhensives. C'est à lui qu'on doit les fameuses « catégories » si souvent reprises par la suite. Le lecteur en trouvera ci-après le résumé qu'en donne H. Wölfflin lui-même dans son introduction ; mais tout l'ouvrage mérite d'être lu⁷.

Le développement de l'art peut être ramené provisoirement, sauf erreur, à cinq couples de catégories :

1. *Le passage du « linéaire » au « pictural », c'est-à-dire de la considération de la ligne en tant que conductrice du regard, à la dévalorisation croissante de cette ligne. D'une façon plus générale, on a affaire d'une part à une manière de saisir les corps en leurs caractères palpables — contours et surfaces ; de l'autre, à un mode d'appréhension qui repose sur la seule apparence visuelle et peut renoncer pour cela au dessin « plastique ». Dans le premier cas, l'accent porte sur les limites des objets, dans le second, l'apparition joue hors de limites précises. La vision plastique, s'appuyant sur les contours, isole les objets ; pour un œil qui voit « picturalement », les objets au contraire s'enchaînent. L'intérêt consiste, la première fois, à embrasser des objets corporels distincts, ayant une réalité stable et tangible ; il consiste plutôt, la seconde fois, à rendre la vision dans sa totalité, telle une apparence flottante.*

Plus loin, H. Wölfflin notera que la présentation linéaire « donne les choses telles qu'elles sont », la présentation picturale « telles qu'elles paraissent » ; elle donne « l'image des choses ».

2. *Le passage d'une présentation par plans à une présentation en profondeur. L'art classique dispose les parties en plans parallèles : le baroque, lui, conduit le regard d'avant en arrière. Le développement de la ligne est lié à la distinction des plans dans l'art classique, et la juxtaposition sur un même plan assure la plus grande visibilité. Dans le baroque, la dévalorisation des contours entraîne celle des plans, et l'œil relie alors les choses en passant du premier à l'arrière-plan. Il ne s'agit pas là d'une différence de qualité ; cette innovation n'est pas due au fait que l'on vient d'acquérir le pouvoir de rendre mieux la profondeur ; elle atteste bien plutôt l'existence d'un art fondamentalement différé. De même, le style des « formes planes » (au sens que nous donnons à l'expression) n'est pas celui d'un art primitif, puisqu'il apparaît à un moment où l'artiste possède une science complète du raccourci autant que le sentiment de l'espace.*

3. *Le passage de la forme fermée à la forme ouverte. Sans doute, toute œuvre d'art doit constituer un ensemble fermé, et le fait qu'une œuvre n'est pas limitée en soi est toujours la preuve d'une faiblesse. Mais l'interprétation de cette exigence a différé de façon très sensible au XVI^e et au XVII^e siècles, au point que l'on peut considérer nettement la facture classique, en face des formes en dissolution du baroque, comme l'art des formes fermées. Le relâchement de la règle, la rupture de la sévère loi « tectonique » ne signifient pas seulement qu'on*

est en quête de moyens nouveaux de charmer le spectateur ; ils constituent (quel que soit le nom que l'on donne à ce phénomène) un mode de présentation nouveau et parfaitement conséquent, que nous rangeons pour cela parmi les catégories fondamentales.

4. *Le passage de la pluralité à l'unité.* Dans le système de l'art classique, chaque partie revendiquait toujours une sorte d'indépendance, bien qu'elle fût solidement rattachée à l'ensemble. Rien de comparable néanmoins à l'autonomie anarchique régnant dans l'art primitif : ici, la partie est subordonnée au tout, sans qu'elle renonce pour cela à exister pour soi. C'est une articulation qui s'impose à l'observateur, le passage d'un membre à un autre, opération tout autre que l'appréhension globale que le XVII^e siècle a utilisée et qu'il a exigée. Dans les deux styles, nous sommes bien en présence d'une unité (tandis qu'à l'âge antérieur au classicisme ce concept n'est pas encore compris dans son vrai sens), mais dans un cas, l'unité s'obtient par l'harmonisation de parties qui restent indépendantes, dans l'autre, par la convergence des divers membres en un motif, ou par la subordination des éléments à l'un d'eux, dont la fonction directrice est indiscutable.

Dans le chapitre qu'il consacre à cette quatrième hypothèse, l'auteur emploie des termes plus clairs : il parle « d'unité multiple et d'unité indivisible ». « Le propre du baroque est de ne plus compter avec une pluralité d'éléments qui doivent s'accorder harmonieusement, mais avec une unité absolue où chaque partie a perdu son droit particulier à l'existence. C'est pourquoi il accentue le motif principal. » Ce sera le triomphe des microcosmes enchassés. On verra plus loin l'importance de cette « fusion » qu'il importe tout de suite de ne pas confondre avec « confusion ».

5. *La clarté absolue ou la clarté relative des objets présentés.* Cette opposition touche de près à celle du linéaire et du pictural : d'une part, la présentation des choses telles qu'elles sont et s'offrent à la sensation plastique du toucher, d'autre part, la présentation des choses telles qu'elles apparaissent, considérées dans leur ensemble ou plutôt en leurs qualités non plastiques. Ce qui est remarquable, c'est que l'époque classique a conçu un idéal de clarté absolue que le XV^e siècle n'avait soupçonné que confusément, et que le XVII^e a délibérément abandonné. Je ne veux pas dire que les œuvres deviennent obscures, ce qui impressionne toujours désagréablement, mais la clarté du motif cesse d'être le but de la présentation ; il n'est plus nécessaire de dérouler devant les yeux la forme en son entier, il suffit d'en avoir donné les points d'appui essentiels. La composition, la lumière, la couleur n'ont plus désormais pour fonction première de mettre en évidence la forme ; elles mènent leur vie propre. Sans doute, y a-t-il des cas où l'affaiblissement partiel de cette clarté absolue n'a été utilisé qu'en vue d'un charme à exercer sur le spectateur, mais il n'en demeure pas moins que cette notion d'une « moindre clarté », caractérisant toute espèce de formes de la présentation, se fait jour à un moment de l'histoire des arts où on cherche la réalité dans des apparences d'un tout autre genre. Là encore, il ne saurait être question d'une différence de qualité. Le jour

où le baroque s'éloigne de l'idéal de Dürer et de Raphaël, on est en présence d'une autre conception du monde.

L'ouvrage d'H. Wölfflin reprend chacune de ces « catégories » — qui méritent mal ce nom puisqu'il s'agit plutôt de l'étude d'une évolution, celle qui conduit du classicisme de la Renaissance à l'art baroque italien et allemand — et il les étudie sous les angles architectural, pictural, sculptural⁸.

C'est là, en quelque sorte, un premier noyau d'analyse. Le baroque est datable — XVII^e-XVIII^e siècles. C'est l'art de l'Italie et de l'Autriche. Il est moins thématique que formaliste, et il paraît ignorer le domaine de la littérature et de l'écrit.

On ne peut trop souligner l'importance de ces catégories ; il n'est pas d'ouvrage sur le baroque qui ne se situe par rapport à elles, même en littérature, soit pour les interpréter et les nuancer, soit pour en souligner les limites⁹.

Le baroque dionysiaque

L'intérêt pour le baroque restait encore bien discret en France lorsqu'une autre hypothèse a définitivement attiré l'attention du monde cultivé, tout en suscitant l'interrogation sur ce que pouvait être un baroque littéraire. Refusant de voir dans le baroque une notion historiquement datée, le critique d'art italien, Eugenio d'Ors, dans l'entre-deux-guerres, voit en lui une catégorie éternelle de l'esprit opposée à l'autre catégorie qui s'exprime dans les valeurs du classicisme. Cette analyse a pour premier mérite de reconnaître au baroque une valeur positive permettant de ne plus voir en lui une décadence du classicisme ou, comme le voulait Benedetto Croce, « une des variétés du laid ». E. d'Ors définit le baroque comme le versant dionysiaque de la culture dont le classicisme serait le versant apollinien ; le baroque apparaît en alternance avec les époques éprises d'ordre et de règles. Exprimant l'aspiration à un bonheur et à une plénitude de vie naturaliste et panthéiste, il est libre et plantureux, exubérant et non canalisé. Pour E. d'Ors, il est une forme de « la nostalgie du Paradis perdu ». Les tenants de cette analyse retrouvent alors ce « baroque éternel » sous divers avatars, dans le romantisme, bien sûr (Emile Faguet pense que le baroque est « la première génération romantique »), mais aussi tout au long de l'histoire, comme dans l'opposition entre l'atticisme et l'asianisme¹⁰.

On n'a pas manqué de rapprocher cette hypothèse de l'alternance nietzschéenne de l'apollinien et du dionysiaque, du conflit « éternel » des tendances à l'ordre et des tendances à la libre création novatrice (*La Naissance de la Tragédie*, 1872) ; et qui en niera la richesse ? Mais le caractère trop flou des analyses d'E. d'Ors, leur côté peu opérationnel en ont

entraîné l'abandon ; on leur reprochera surtout d'avoir installé l'étude du baroque dans une problématique d'affrontement avec le classicisme qui faussera longtemps toutes les analyses. Pourtant le réemploi actuel du terme « baroque » pour définir bien des aspects de l'œuvre d'un Borges, par exemple, témoigne de la pertinence de cette question. Ce que d'Ors a définitivement introduit, c'est l'idée du lien entre le baroque et la nature, le corps, les sens mêmes et surtout les « sens de l'âme », la vue et l'ouïe, fonctionnant en un réseau de correspondances semblable à un être vivant. Ce jeu des sens renvoie aux asianismes toujours dénoncés comme sensuels et décadents, mais on verra que, dans le meilleur baroque, il peut être aux premières étapes de la voie spirituelle ; ce n'est que pour les libertins rationalistes, comme le Président de Brosses, que la *Transverbération de sainte Thérèse*, du Bernin, rappelle surtout des souvenirs d'alcôve. La rupture entre corps et âme renvoie plutôt au classicisme.

C. LE DÉTOUR PAR L'HISTOIRE RELIGIEUSE

A côté de ce premier détour par l'histoire de l'art, il faut en faire un second par l'histoire religieuse. A cette époque il y a eu comme une reconnaissance réciproque et émerveillée des tridentins méditerranéens et des baroques, qui, souvent, ne sont qu'un, et ce n'est pas sans raison que, sauf en France pour des causes précises, la religion catholique a revêtu pour trois siècles des vêtements baroques ou d'inspiration baroque¹¹.

Un premier point est constitué par la réaffirmation de la Présence réelle. Cette réaffirmation se fait d'une façon extrêmement nouvelle, révolutionnaire même, dans l'église tridentine : à l'ancienne église médiévale à chœur clos par un jubé essentiellement destiné à la prière des clercs dans les stalles, on substitue une église organisée pour des laïcs. Elle se redéfinit tout entière autour du Saint Sacrement présent dans le tabernacle, élément mobilier nouveau qui élimine peu à peu amboires et suspensions eucharistiques ; autour du tabernacle une ornementation se déploie dans les retables, gloires ou baldaquins, sur les murs, au plafond. En France où les nouvelles églises tridentines construites selon ce schéma sont rares, les anciennes églises à chœur clos sont transformées par les destructions des jubés, des chœurs clos et la modification des sanctuaires. De ce point de vue, s'il est faux de voir dans l'église « jésuite » le modèle de l'église « baroque », elle reste néanmoins le modèle de l'église « tridentine ». Les très nombreuses chapelles des collèges de jésuites sont, en France, le vecteur le plus répandu de cette nouvelle organisation. L'extension de la Compagnie de Jésus dans le monde entier lui a fait jouer un rôle moteur dans le succès de cette nouvelle structure liturgique et

architecturale. Il y a là un premier processus très net d'ouverture des églises aux laïcs à des fins de visualisation et de sensibilisation : la dévotion est renouvelée par le jeu de la vue, de l'ouïe, de l'odorat. Par elle-même, *cette église tridentine n'est pas baroque* ; sa structure intérieure se conservera sans peine dans l'église dite classique ; mais elle va permettre tous les développements et amplifications « baroques », inimaginables dans les anciennes églises gothiques, longues, sombres et à chœur clos.

Le rôle reconnu à *la prédication* est un autre aspect majeur fondant la tridentinisation de toutes les églises ; mais cette prédication *de fide et moribus* — de la foi et des mœurs — se fait en un sens bien précis qui la distingue de la prédication protestante : il s'agit de répondre aux revendications des fidèles laïcs soucieux d'accéder à une meilleure pratique de la foi, mais plutôt pour exciter la dévotion que favoriser l'intellection — c'est tout le problème des sens successifs que prendra au XVII^e siècle la volonté de donner des « explications » aux fidèles. Dans l'interprétation que donnera l'Église catholique — et sur ce point encore il y aura unanimité — les « explications » de la Bible, de « quelque mystère de la messe » ou des Pères, doivent être données par *le clerc* qui informe et enseigne le laïc. Jamais, dans le monde baroque, ne sera reconnu au laïc le droit à la lecture personnelle des textes, comme chez les protestants. Au clerc l'accès aux textes sacrés et à l'enseignement, au laïc la réception de la Parole par la vue et par l'ouïe.

Si elle n'est pas toujours soulignée avec une telle netteté, l'alliance étroite du baroque et du religieux n'en est pas moins sous-jacente à la plupart des analyses. C'est ainsi que C.-G. Dubois, dans son ouvrage sur *le Baroque*¹², retient pour son analyse la gravure de Jacques Callot *La Tentation de Saint Antoine*, et G. Forestier dans *Le Théâtre dans le théâtre*¹³ tire quelques-unes de ses analyses les plus riches de la pièce de J. Rotrou intitulée *le Véritable Saint-Genest*. Lier l'étude du baroque et la connaissance de la religion catholique dans sa version tridentine est à la fois fondé et opérationnel, mais on commence à soupçonner les nombreuses causes, le plus souvent inavouées ou même inconscientes, pour lesquelles la France gallicane et port-royaliste, puis « laïque », s'est toujours refusée à prendre en compte ces valeurs contraires à ce qu'elle estimait être son génie propre.

On retiendra donc trois points où le tridentinisme catholique trouve dans le baroque un mode d'expression adéquat : l'affirmation de la Présence réelle ; la promotion de la prédication et de l'oral ; un statut nouveau du laïc, mieux informé qu'avant la Réforme, spectateur de la messe à laquelle il « assiste », mais tenu fermement à l'écart d'un clerc auquel il est entièrement soumis.

Ces analyses sont valables pour les pays de l'Europe du Sud, où elles permettent de reconnaître une culture et une anthropologie baroques. Mais l'originalité de la France est de prétendre donner du même tridentinisme une autre expression, d'autres modes de mise en œuvre¹⁴.

D. LA SITUATION POLITICO-RELIGIEUSE EN FRANCE

Toute étude du baroque littéraire français doit, outre les éléments précédents valables pour le baroque européen, intégrer les particularités de la situation politique et religieuse du pays au début du XVII^e siècle. Politique, religion et art sont étroitement unis tout au long de l'Ancien Régime mais particulièrement au terme des guerres de religion ; à cette époque, en effet, la faction « dévote », ultramontaine (favorable au pouvoir du Saint-Siège) et hispanophile, peut préférer un souverain étranger mais catholique à un prétendant français mais protestant : on envisage ainsi l'accession au trône de France d'une infante d'Espagne. Dans ces milieux qui se sentent catholiques avant d'être nationalistes, la religion prime le politique et fonde sa légitimité.

Une évolution sensible s'opère au cours du premier tiers du XVII^e siècle ; après bien des tâtonnements et des incertitudes encore sensibles sous la régence de Marie de Médicis, il n'est plus possible d'être catholique avant d'être français. Henri IV, puis Richelieu et, sous d'autres formes plus nuancées, Mazarin, réunissent une majorité de Français pour lesquels la France a deux ennemis, l'Espagne (unie au Portugal de 1580 à 1640) et l'Autriche, et un adversaire ambigu, le Saint-Siège. La France s'oppose aux piliers mêmes de l'art baroque qui naît et se développe magnifiquement dans la Rome du milieu du XVII^e siècle. En même temps que les guerres victorieuses contre l'Espagne et les conflits avec la Maison d'Autriche, elle mène contre le Saint-Siège une lutte capitale pour l'histoire des idées et des mentalités, puisqu'il s'agit de soustraire au pouvoir du pape et de faire accepter comme légitime un domaine qui sera celui du laïc, le domaine du temporel. Aux « prétentions » pontificales réaffirmant sans cesse le pouvoir du pape, infaillible sur le pouvoir temporel du roi, la France oppose les « libertés de l'Eglise gallicane » ; mais, et c'est ce qui fait son originalité parmi les pays de l'Europe du Nord, en dépit de conflits parfois très durs jamais elle n'ira jusqu'au schisme et Rome pourra continuer à exercer, dans un domaine toujours plus surveillé, l'intégralité de son pouvoir religieux. Refuser le baroque et surtout lui opposer, en art comme en littérature, d'autres valeurs et d'autres règles, revient ainsi à mener, sous d'autres formes, la lutte contre l'Espagne jusqu'au milieu du siècle et, de façon plus significative, contre le Saint-Siège. Politique, religion, art et littérature ne sont pas dissociables et aucune de ces activités ne peut se comprendre sans les autres.

Des études récentes montrent que si l'esprit baroque ne s'est guère répandu dans les milieux parisiens parlementaires, qui donnent son orientation à la religion gallicane « classique », il n'en est pas de même dans les milieux populaires et peut-être, plus discrètement, à la Cour autour d'Anne d'Autriche. La « piété baroque » qu'a étudiée, en Provence,

M. Vovelle, réunit plusieurs des caractéristiques de la dévotion ultramontaine : l'adresse au peuple par l'appel à l'image et à la vue, à l'ouïe, plus que par l'appel à l'intellect ; une dévotion très affective et imaginative, jugée facilement « démonstrative » et « expressionniste », dans une aire géographique (la Provence ou, peut-être aussi, le Roussillon) proche de l'Italie et relevant des « pays d'obédience » où l'on constate la présence de cette piété et de cet art populaire et dévotieux, souvent proche de la superstition (comme en Bretagne). Piété et art baroques trouvent ainsi, en France, un milieu d'expression dans les franges moins directement soumises à l'aspiration centraliste¹⁵.

Les courants au sein de l'Église de France

En face de ces tendances favorables à une « puissance étrangère » et au baroque, le reste de l'Église de France se partage. Si tous les clercs acceptent les préceptes doctrinaux tridentins, une majorité d'entre eux reste réfractaire à leur mode d'expression baroque, et c'est là qu'il convient de distinguer entre *tridentinisation* et *baroquisation*. A de rares exceptions près (l'église des religieux théatins, venus d'Italie, par exemple), on ne trouve nulle part en France d'églises baroques comme il s'en construit dès la première moitié du XVII^e siècle dans les autres pays catholiques, et même Saint-Louis des jésuites ou le Val-de-Grâce ne semblent pas s'être prêtés à ce qui apparaît déjà comme un style qui va moins au-delà des règles que de la mesure. C'est partout un art affirmant la Présence réelle, mais d'une façon régulée, par des retables et des gloires, certes, mais sans que ces retables se transforment en arcs de triomphe et en « camarin »¹⁶. De même les partisans de cet art tridentin sont aussi, en France seulement, les partisans d'une lecture régulée des textes sacrés, accessibles aux laïcs selon certaines conditions de « capacité » et de « permission », et ces clercs tentent ainsi de concilier l'Église de la transmission orale de la foi avec les tendances favorables à une transmission qui n'exclurait pas les voies de l'écrit imprimé ; cette attitude modérée, *tridentine non baroque*, s'exprime encore avec discrétion dans le refus de *facto* de l'*Index* romain.

Mais à côté de cette position que l'on peut appeler « catholique-romaine française », qui apparaît déjà comme laxiste aux représentants français de l'ultramontanisme et du baroque, il y a l'apport spécifique des gallicans proches de Port-Royal. Cette tendance beaucoup plus virulente, franchement hostile à tous les aspects des baroques italien et espagnol, a voulu définir une expression nouvelle des prescriptions tridentines ; ces esprits, à l'écoute de leur temps, se sont fait l'écho, dans le catholicisme, de Descartes, du jeu de la raison et de l'intellect dans la religion ainsi que du laïc soucieux de jouer un rôle plus actif et moins affectif dans sa dévotion. A la vision du monde des baroques, les galli-

cans vont opposer une autre vision : à l'imagination et à son rôle dans l'art baroque qui veut provoquer un choc dans le cœur du fidèle, à l'appel à l'affectivité, aux sens, aux passions, ils opposent la dénonciation d'une volonté entièrement viciée par le péché et le recours à un entendement et à un intellect plus fiables, au jeu des pensées dans l'oraison mentale appuyée sur la lecture méditée des textes sacrés. Ils proposent une participation plus intellectuelle du fidèle dans le sacrifice de la messe, dont ils donnent la traduction. A une grâce suffisante dans un monde et dans une nature qui restent bons, ils opposent une grâce efficace et un univers du mal, dans la doctrine des deux concupiscences. Sur le plan politique, ils refusent l'universalisme catholique autour de Rome et de son bras séculier, l'Espagne, et ils défendent un Etat moderne séparant, d'une façon plus thomiste qu'augustinienne, le pouvoir temporel du pouvoir pontifical. Beaucoup d'entre eux, parfaits adversaires du baroque, seront des « dénicheurs de saints », « purifieront » la liturgie dans des perspectives primitivistes refusant les splendeurs baroques, et contribueront à définir, dans le domaine religieux, une dévotion et un art classiques, prouvant qu'on peut être tridentin sans être baroque.

Dans une telle analyse, il y a alors trois courants majeurs dans l'Eglise de France du XVII^e siècle :

- une position attentive aux définitions romaines et espagnoles du tridentinisme, et ce sont *les ultramontains tenants du baroque*, très hostiles à Port-Royal et à ses amis mais minoritaires (ne serait-ce qu'en raison des implications politiques de leurs analyses) ;
- *une position modérée* « catholique-romaine française », qui accepte le concile de Trente sans les « excès » du baroque ;
- *une position et des tendances nouvelles*, qui veulent donner du tridentinisme une formulation nouvelle proche des valeurs « classiques » : ce sera souvent la position de Port-Royal.

La situation du baroque

Pas plus qu'il ne peut y avoir en France, pour des raisons politiques, de franche affirmation de l'ultramontanisme pro-romain et hispanophile, il n'y a d'art baroque dans sa plénitude et sa globalité. Il n'y a pas de conscience nationale s'exprimant dans cet art politiquement inacceptable, mais il s'en rencontre des manifestations éparses révélant, soit la présence de groupes proches de cette culture, soit la fascination qu'exercent alors les civilisations italienne et espagnole, fort bien connues des contemporains. Tout le problème est, pour l'époque, de faire la part, dans ce qui vient de Rome, de ce qui est religieux, et qu'il faut préserver ; de ce qui est politique, et qu'il faut rejeter. L'attitude à l'égard de cet ensemble indivisible qu'est la vision baroque du monde est tributaire

de ce dilemme. Quoi que fassent les partisans d'un baroque français, ils ne pourront faire surgir même au Val-de-Grâce ou à Saint-Louis des jésuites ces ensembles composant un tout indissociable dont on ne peut admirer isolément un élément autonome. Contrairement à cette globalité qui semble constitutive de la culture baroque, les arts préservent leur autonomie et il y a des œuvres baroques dans des cadres qui ne le sont pas pleinement, souvent qui ne le sont pas du tout, et qui ne l'étaient pas au moment de leur création. Ces œuvres sont ponctuelles, isolées ou provisoires, et tard dans le siècle, festives et de divertissement (ballets, monuments funèbres, cérémonies et réceptions). Toutes ces *pièces* (au sens d'éléments isolés dans l'espace et dans le temps) ont pour caractéristique d'exprimer quelque chose qui n'exige pas le passage par l'écrit imprimé pour se transmettre. C'est pourquoi, comme on le verra, en France et ailleurs, c'est au théâtre que triomphe le baroque, car ce théâtre est peu spéculatif, peu intellectuel, il fait appel à l'action, aux sentiments violents, entraîne une participation à une action collective dont l'exemple parfait est l'*auto da fe*, l'acte de foi. En revanche, le théâtre classique peut être lu, et s'il faut sans cesse rappeler qu'il doit être vu sur la scène, l'approche scolaire en est cependant possible, alors qu'une pièce baroque ne peut en aucun cas être seulement lue. Ainsi on trouvera en France des éléments baroques isolés, ce qui est contraire à l'essence d'un art d'enveloppement global effaçant les spécificités de chaque art. Mais il faut reconnaître que c'est cet éclatement qui explique les survivances baroques au sein même de ce qu'on appelle l'art classique.

En résumé la France adopte une attitude rendue complexe par ses aspects politico-religieux :

— Après ce qui semble être une période d'hésitations, il n'y a pas en France d'acceptation de la culture et de l'art de vivre baroques pour des raisons politiques, l'art baroque naissant (1600-1650) étant un art tenu pour italien, catholique, puis espagnol et autrichien, et à ce titre refusé au nom des valeurs d'un nationalisme et peut-être d'un patriotisme naissants.

— La France n'en accepte pas moins la doctrine et les prescriptions religieuses du concile de Trente et elle les met en application ; mais en France tridentinisation n'est pas synonyme de baroquisation et tout le sens des luttes du XVII^e et d'une partie du XVIII^e siècle sera d'essayer de justifier cette distinction, peu à peu confondue avec la revendication nationale.

— La présence de représentants des tendances ultramontaines romaines et hispanophiles (sur ce dernier point, au moins jusque vers 1640-1650) explique la présence, tant dans les domaines artistiques que dans le champ littéraire, de manifestations et d'œuvres inspirées des tendances baroques. Il n'y a pas d'art global baroque à l'italienne mais des éléments baroques soit isolés, soit provisoires, sans la vision unifiante et globale qui en ferait les parties indissociables d'un art totalisant.

— Très vite apparaissent des remises en cause, des refus des principes mêmes du baroque, et des affirmations nouvelles en faveur d'un autre regard sur le monde ; à la fois héritier et ennemi du baroque, ce regard sera celui des classiques.

Il est toujours tentant de donner à de telles analyses une formulation métonymique ; on sacrifiera à la tradition en reprenant la vieille opposition de la coupole et du clocher, la coupole romaine (celle, à n'en pas douter, de la chapelle de la Sorbonne ultramontaine ou du Val-de-Grâce) et les tours surmontées d'un clocher bien français. La coupole a une fonctionnalité symbolique qui renvoie à la représentation de l'impérialisme religieux ou politique étendant à l'univers des valeurs romaines ou espagnoles. A cette époque, la France ne veut que s'affirmer elle-même ; elle n'en est pas encore aux conquêtes lointaines ; elle n'a ni possessions ni colonies à l'exception du Québec. Au lieu de prétendre, comme l'Espagne, à l'empire temporel d'un monde religieux catholique, elle affirmera les valeurs « éternelles » de la raison qui, portées par un seul petit pays, se veulent encore plus universelles que celles de l'Empire sur lequel le soleil ne se couche pas. La coupole baroque et le clocher français opposent alors deux visions du monde¹⁷.

E. L'HISTOIRE DU BAROQUE LITTÉRAIRE EN FRANCE

Problèmes de chronologie

L'histoire de la notion de baroque littéraire en France est grevée par un préalable d'ordre historique qui a provoqué bien des malentendus et qu'il faut d'abord lever, les différences de chronologie entre l'Allemagne et la France. Pour les Allemands, le classicisme de la Renaissance précède le baroque, tandis que pour les Français le classicisme vient après le baroque ; celui-ci sera longtemps pour les uns une période de décadence, pour les autres une époque désordonnée et « irrégulière » à laquelle les classiques apportent de l'ordre. H. Wölfflin intitule ainsi son ouvrage *Renaissance et Baroque*, tandis que V.-L. Tapié intitule le sien *Baroque et Classicisme*. L'inversion des perspectives est évidente.

Lorsque H. Wölfflin parle du « passage du linéaire au pictural », de la substitution d'une « présentation par plans à une présentation en profondeur », de l'évolution « de la forme fermée à la forme ouverte », « de la pluralité à l'unité » et du glissement d'un art « de la clarté absolue »

à un art de « la clarté relative des objets présentés », il analyse le passage du classicisme au baroque : « L'époque classique a conçu un idéal de clarté absolue que le XV^e siècle n'avait soupçonné que confusément et que le XVII^e siècle a délibérément abandonné ». Il n'y a pour lui au XVII^e siècle qu'un éventuel « classique du baroque » et ce n'est qu'à la fin du XVIII^e siècle qu'on revient à « la formule classique ». En revanche, la reprise en France, à des fins littéraires, des catégories de H. Wölfflin s'opère à partir d'une chronologie inverse, et les analyses se font comme si, le classicisme du XVI^e siècle italien et celui du XVII^e siècle reposant sur des principes identiques, l'inversion du sens des catégories et leur opposition terme à terme allaient de soi ; on oppose alors « présentation en profondeur » baroque à présentation « par plans » classique, forme ouverte à forme fermée, et ainsi de suite, mais l'emploi de ces catégories si utiles se révèle souvent malaisé et risque de durcir les analyses.

Cet inconvénient est particulièrement sensible en France car, à la différence de l'aire baroque où le glissement à partir du classique s'est fait sans oppositions, les résistances gallicanes et nationales de la première moitié du XVII^e siècle ont été suivies d'une dénonciation franche, assez nette chez des auteurs comme P. Nicole. Il n'y a pas glissement mais, par-delà le refus ou la non-acceptation, il y a dénonciation d'un art et peut-être d'une vision du monde, d'une civilisation même. Toujours tridentin, le monde culturel français ne se sentira pas baroque, et on ne peut réduire à une opposition exprimée par les catégories de Wölfflin une situation à la fois nette et nuancée.

Une autre observation d'ordre chronologique concerne le décalage entre les dates d'un baroque littéraire et du baroque artistique. Il est acquis que l'« art » baroque naît à Rome vers 1600 et qu'il se développe au cours des XVII^e-XVIII^e siècles ; mais en littérature on tend à discerner des tendances et des auteurs « baroques » dès 1580 (ainsi d'A. d'Aubigné, peut-être de Montaigne) et on limite assez généralement la durée de l'éventuelle littérature baroque en France aux années 1570-1660. Il semble dès lors paradoxal, pour ce qui concerne la France, de vouloir définir un champ littéraire baroque dans un pays qui ne connaît guère le baroque artistique, et en constatant que le baroque européen ne s'épanouit qu'au moment où meurt la littérature française baroque... Ces bizarreries restent choquantes et n'améliorent pas l'image de cette catégorie¹⁸.

En dépit de ces contradictions, le baroque littéraire en France a été étudié jusqu'ici en trois périodes :

— Après les premières découvertes d'H. Bremond dans son *Histoire littéraire du sentiment religieux en France* (1915), c'est chez A. Adam, R. Lebègue, puis J. Rousset et C.-G. Dubois, que des tentatives ont été menées pour révéler une littérature baroque définie selon des questionnaires calqués sur les analyses de l'histoire de l'art et ce jusque dans les années 1965-1970 environ.

— L'ère du soupçon est vite venue, et elle s'étend de 1965 à 1985 environ ; on ruine les analyses précédentes et c'est l'effondrement d'une notion qui paraît insaisissable ; l'évolution de J. Rousset, celle d'H. Lafay, en apportent le témoignage.

— Mais depuis 1980-1985 une très solide reprise s'opère chez quelques critiques comme G. Forestier ou G. Mathieu-Castellani, à propos du théâtre et de la poésie, en des définitions qui renouvellent l'approche du baroque d'une façon qui semble très riche. La philosophie, l'histoire, ou le roman, bénéficient de ces analyses.

Le temps de la découverte

Après la découverte des « humanistes dévots » par l'abbé Bremond, en 1915, c'est grâce à R. Lebègue que le baroque est redécouvert en France ; tout un théâtre de la violence, de la volupté et de l'horreur resurgit ainsi avant et après la guerre de 1939-1945¹⁹. Mais le succès de la notion de baroque est dû à Jean Rousset²⁰. Il faut lire *la Littérature de l'âge baroque*, ne serait-ce qu'en raison de l'influence que cet ouvrage exerça en son temps. J. Rousset s'y inspire d'H. Wölfflin pour reconnaître quatre critères majeurs du baroque : l'instabilité (peinture d'un équilibre incertain), la mobilité (l'action est représentée), la métamorphose (et non la peinture d'un moment clos) et la prépondérance du décor. De très nombreuses études sont nées de ces chapitres où J. Rousset découvre avec émerveillement le ballet de cour, la pastorale dramatique, la tragédie et le « théâtre sur le théâtre », ou encore des thèmes comme le mouvement, la cruauté et la mort, l'inconstance et le doute, sans oublier le jeu des éléments comme l'eau et la flamme — et déjà la prose n'est pas privilégiée dans ces études qu'était une anthologie de la *poésie* française. Une des raisons du succès de l'ouvrage est la liaison qu'il établit entre ces analyses littéraires et les « formes baroques » dans les beaux-arts, les façades, les fontaines, les formes ovales ou circulaires de l'architecture baroque. J. Rousset est de ceux qui font redécouvrir les fontaines romaines ou les jeux d'eau de Tivoli en complément de poèmes nombreux ; son apport se range à côté de *la Modification* de Butor ou, peut-être, du film *Vacances romaines...* De cet ouvrage écrit avec amour, on peut retenir cette phrase : « Il est dans la nature du baroque de subjuguier pour enivrer²¹ ».

Après J. Rousset, et selon des perspectives sensiblement différentes nettement précisées dans le livre, c'est C.-G. Dubois qui publie tardivement, en 1973, *le Baroque* où, sans renvoyer aux catégories de Wölfflin, il définit les « correspondances littéraires » des valeurs baroques²².

« Caractéristiques esthétiques »	« Correspondances littéraires »
<ul style="list-style-type: none"> • Goût du monumental • Volonté d'impressionner (« boursofflure et hyperbole ») • Exhibition de puissance matérielle • Importance des superpositions décoratives : suggestion plus que dénotation, ruptures et anacoluthes ; intérêt pour les décors plus que pour les structures • Goût du singulier et de l'insolite 	<p>Des sujets grandioses, des œuvres massives, des poèmes cosmogoniques ; un style périodique et un vocabulaire grandiloquent, des entassements de mots, des procédés accumulatifs et itératifs, un goût pour les styles extrêmes, pour l'hyperbole.</p> <p>Forcer les effets, avec au théâtre la volonté de puissance et la recherche de la « gloire » ; un art de la surprise, avec le mélange des genres, les ruptures, la <i>coincidentia oppositorum</i>, l'antithèse, l'oxymore, le paradoxe, le concetto.</p> <p>Expression des richesses de l'univers, confusion égalitaire des catégories (ni purification ni épuration) : le bigarré du chaos ; truculence, afféterie, érotisme, mysticisme ; néologismes et fantaisie ; innovation plus que codification.</p> <p>Structures voyantes privilégiées, parallélismes, symétries, périphrase ; souligner les aspects décoratifs : accumulations, redondance, hyperboles : le goût du volume, métonymies, métaphores, périphrases ; spirales et volutes ; asyndètes, anacoluthes, une rhétorique de la rupture et de la surprise.</p> <p>Exaltation du héros, du saint, affirmation d'originalité. Hermétisme et langage inaccessible au profane. Goût de l'allusion, des métaphores, du miroir, du labyrinthe ; avec l'allégorie, écarter le vulgaire et prôner le double sens.</p>

Par la suite, étudiant diverses œuvres baroques où se retrouve le thème de « la tentation », C.-G. Dubois en tire des « constantes structurales » significatives ; l'*antithèse* dans son emploi baroque permet de penser les termes à la fois « antithétiquement, c'est-à-dire exclusivement l'un de l'autre, et simultanément, donc complémentirement l'un de l'autre » : ainsi des antithèses jour/nuit, moi/monde. C.-G. Dubois retrouve cette utilisation de l'antithèse dans l'ensemble de l'âge classique, par exemple chez Pascal. Mais on peut s'interroger sur la conclusion qu'il en tire selon laquelle « la distinction opérée entre baroque et classicisme [...] paraît très arbitraire » : « Opposer la complaisance des baroques pour les schémas conflictuels à l'opposition strictement tactique qui en est faite par les classiques n'est pas juste »²³. Certes, mais il

semble que pourrait être dite baroque la tendance à la *présentation sensible*, visuelle, active, des conflits intérieurs que les classiques feront partager de façon « intérieure » par une analyse psychologique et morale qui évite le détour par le « réel » ; et encore y aura-t-il ces retours, ces « faiblesses » si longtemps reprochés à Racine :

« Brûlé de plus de feux que je n'en allumai, ... »

ou le récit des scènes nocturnes, ou encore le récit de Thérémène : les classiques sont les héritiers en tension d'un baroque qui les fascine, et s'il y a survivance du baroque, c'est dans ces exemples d'un imaginaire exubérant.

C.-G. Dubois étudie aussi l'emploi de l'*hyperbole* et de la disproportion dans le renvoi à la « gloire » et à ses formes « mégalomaniaques » ou « paranoïdes », et aux divers « surmoi » ; et il est vrai que toute une étude pourrait être menée sur l'emploi du terme « gloire » à la fois dans ses significations littéraires souvent analysées, mais aussi dans les valeurs des « gloires » placées derrière les autels tridentins, en illustration du terme liturgique de « gloria ». On pourrait encore ajouter à cet idéal du héros baroque « glorieux » les reprises au XVII^e siècle de l'idéal du saint, qu'il ne faut surtout pas confondre avec l'ermite porteur d'autres valeurs, plus liées au retour à la tradition antique, à un certain naturalisme et au goût de la solitude.

Enfin C.-G. Dubois dit quelques mots de l'*allégorie* et des « figures de la dissimulation », du masque, en s'appuyant sur une étude formaliste et sur des approches inspirées de la psychanalyse ; il s'agit de reconnaître dans le théâtre baroque un mode d'expression des pulsions, dans des séries lexicales du domaine sexuel. La morale est alors une « morale de l'ambiguïté » qui se continuera dans les « êtres doubles » de l'âge classique, Tartuffe ou Don Juan²⁴.

L'ère du soupçon

Mais déjà l'ouvrage de C.-G. Dubois paraît trop tard : le ver est dans le fruit. Les critiques se multiplient contre la notion même de baroque, pour des raisons méthodologiques, certes, qui dénoncent les incertitudes et la pertinence douteuse de la catégorie ou son extension abusive à des domaines où elle n'a que faire ; mais il semble que s'y ajoutent aussi des considérations politiques qui, pour rester du non-dit, n'en sont pas moins fortes ; l'évolution de l'Eglise catholique, de surcroît, ne favorise guère les défenseurs du baroque²⁵.

Selon P. Charpentrat qui, dans *l'Art baroque*, en 1967, étudie les manifestations de cette esthétique, pays par pays et siècle par siècle, sans en trouver d'exemple en France, l'extraordinaire succès du terme « baroque » dans les années de l'après-guerre est injustifié et ambigu pour deux

raisons majeures : la France qui a longtemps ignoré le baroque a découvert et exploité cette notion à la fois contre l'impérialisme désormais désuet des valeurs du classicisme et, selon des visées politiques conscientes ou non, pour restituer une Allemagne « d'avant le péché »²⁶. La découverte, en 1945, de l'Allemagne baroque du Sud a révélé le Saint-Empire dans ses valeurs anti-prussiennes ; ainsi s'affaiblit le mythe d'une Allemagne soumise à la seule influence française du XVIII^e siècle, au bénéfice d'une autre Allemagne avec son identité propre, européenne et catholique. Selon cette analyse, l'existence d'un baroque littéraire français est elle-même récusée²⁷ ; la reprise en France de catégories valables pour un art inexistant a surtout permis de remettre en cause le classicisme. Le baroque « discrédité, par sa seule apparition, le moule dont il constitue le négatif, sur lequel il a été moulé en creux, celui du classique ». Le baroque français ne serait ainsi qu'une machine de guerre contre le classicisme ; reprenant G. Genette dans *Figures*, P. Charpentrat voit surtout dans le baroque une technique d'approche formaliste des textes, un moyen et des méthodes qui privilégient les « rapports latéraux » entre les mots et les choses par rapport aux traditionnelles « correspondances verticales du Verbe directement apparenté *au cœur des choses* ». Le baroque ne pose plus alors la question de l'existence ou de la pertinence de son *corpus*, mais seulement celle de la légitimité d'une telle approche formaliste. L'opposition du baroque et du classique n'est, en rien, un conflit de catégories éternelles comme le voulait E. d'Ors, mais la dénonciation du classicisme normatif et régulateur. *Exit* la littérature baroque française ; subsiste une approche critique formaliste.

On verra ce qu'on peut penser de cette analyse radicale, si le baroque littéraire n'existe pas en France, et si les relations entre baroque et classique sont conflictuelles au point d'entraîner l'exclusion obligatoire de l'un par l'autre.

Le malaise et le retrait des partisans du baroque

Le malaise à l'égard du baroque est ainsi très net en France dans les années 1975-1980, et même plus tôt. Il s'exprime sans fard dans les interventions des « Journées de Montauban »²⁸, chez Henri Lafay, Jacques Vanuxem, Félix Castan et Jean Rousset. L'évolution de ce dernier, qui a certainement joué un des rôles les plus importants dans la découverte des œuvres baroques, est intéressante à suivre. Dès 1968 il a amorcé une retraite prudente et désolée. Dans *l'Intérieur et l'Extérieur* (1968), il tire un bilan fier et désabusé de ses analyses en poésie, en théâtre, en thématique ; « poésie de l'introspection et poésie de l'ostentation », la poésie baroque se reconnaît chez La Ceppède, Hopil, Du Bois Hus même en dépit de l'« artifice », peut-être encore dans les *Amours de Psyché* ; au

théâtre, J. Rousset souligne l'importance de la glorification de l'acteur (*Don Juan* ou *Saint-Genest*), l'« enchantement » qu'apporte le lieu théâtral ; enfin le baroque s'exprime dans les effets de miroir et d'incertitude dont J. Rousset retrouve l'écho dans le « paysage infini » de Senancour (*Oberman*), dans les nocturnes romantiques ou dans le « miroir mental » des symbolistes, en dépit des fonctions différentes que peuvent alors remplir des thèmes communs. La richesse du constat n'empêche pas J. Rousset de faire sa place au doute nostalgique, dans un chapitre intitulé « Adieu au baroque ? » avec un point d'interrogation significatif. Il reconnaît la pertinence des critiques refusant de reconnaître l'existence d'un *homo baroccus* ; le baroque a permis la découverte d'un autre XVII^e siècle, indépendant du classicisme, mais ce n'est qu'un « outil heuristique » forgé de nos jours et non une catégorie du XVII^e siècle. Revenant alors aux sources mêmes de son entreprise, J. Rousset se demande si le passage du plastique au littéraire était pertinent... Les étrangers assistent avec amusement à cette déroute, et en France même B. Pelegrin, qui souligne l'incompréhension de la France à l'égard du baroque, sait aussi rappeler les réserves de la critique étrangère à l'égard du classicisme français²⁹... C'est l'heure de quelques règlements de compte.

Un renouveau ?

Pourtant le baroque en France n'est pas mort. Au cours même des « Journées de Montauban », le professeur F. Courtès avait su en définir quelques contours qui se révèlent fonctionnels. Peu à peu, de manière moins ambitieuse qu'auparavant mais avec beaucoup de précision, des études permettent à nouveau de parler d'un théâtre et d'une poésie baroques, d'un « Eros baroque » (G. Mathieu-Castellani) ; dans le domaine des arts plastiques, Y. Bottineau et tout récemment Ph. Minguet publient de très beaux livres intitulés *le Baroque* et même *France baroque* ; en 1988, G. Deleuze donne *Le Pli. Leibniz et le Baroque*, et D. Souiller *la Littérature baroque en Europe*. Il n'est question, en musique, que des « baroqueux ».

Avec l'ouvrage de Didier Souiller se pose la question fondamentale du rapport des perspectives françaises aux perspectives européennes. L'étude du baroque soulève le problème de la pertinence de la vieille distinction entre « littérature française » et « littérature générale et comparée », communément admise mais soumise à rude épreuve avec le baroque (comme avec le romantisme). La réinsertion actuelle des œuvres françaises au sein d'une littérature plus vaste s'impose pour l'étude du héros, pour la poésie, pour le théâtre. C'est le problème ou d'un « interculturel », ou d'une « culture européenne », qui se pose à travers l'approche du baroque.

F. QUAND PEUT-ON PARLER DE BAROQUE ?

Au terme de ces décennies d'étude du baroque, des observations convergentes permettent de formuler quelques hypothèses qui sont à la base de ce livre. La plus importante part d'un constat. L'accord est général pour appeler « baroques » des textes de théâtre, d'éloquence religieuse, des poèmes épiques ou héroïques ou des poésies lyriques, c'est-à-dire des œuvres qui ont été conçues pour être dites, récitées, chantées ou déclamées, et qui n'ont été imprimées par la suite que pour un certain nombre d'entre elles. Inversement, les textes qu'on hésite à dire baroques ou auxquels on refuse ce qualificatif (en particulier les romans) sont des écrits conçus aux fins de l'impression, et particulièrement aux fins de l'impression en prose de langue vernaculaire. A ces textes s'imposent les valeurs qu'exploitent l'imprimé et la prose dans les textes scientifiques et techniques ; comme par contamination peut-être, les genres qu'on peut dire « à cheval », comme le roman, l'histoire, en un sens la philosophie, semblent « fascinés » par la prose intellectuelle alors qu'ils sont grevés d'un héritage ancien très différent. La prose intellectuelle de l'imprimé en langue vernaculaire n'est pas l'héritière de l'écrit manuscrit. Etroitement liée à deux facteurs majeurs du temps, le développement du livre imprimé et la multiplication du nombre des lecteurs et des lectrices, cette prose implique une nouvelle relation entre l'écrivain et le lecteur anonyme, le destinataire ne voyant ni n'entendant celui qui s'adresse à lui en une linéarité intellectuelle, abstraite, analytique et individuelle.

Le terme de « baroque » serait ainsi fondamentalement et d'abord le qualificatif de l'expression orale imprimée superfétatoirement (théâtre, poésie, sermons) ; ensuite, ce serait le qualificatif donné à des textes voulant infléchir les valeurs de la prose imprimée pour y retrouver des moyens semblables à ceux qui, dans la transmission orale, permettent d'agir sur l'auditeur, tous procédés du détour et de l'analogie. D'une façon générale, et non sans paradoxe pour une culture qui a tant publié, c'est peut-être, en face de l'univers qui se complait dans la prose imprimée, un refus de fond de reconnaître la pertinence des valeurs qu'impliquent les structures de l'imprimé et la volonté de perpétuer les valeurs portées par le monde oral d'avant l'imprimé.

C'est cette hypothèse qui organise l'ouvrage. On y considère d'abord les formes orales : poésie, théâtre, prédication ; puis les genres intermédiaires comme les sciences, la philosophie, le roman, l'histoire, la littérature religieuse. On y verra peut-être que les lectures du baroque ne sont pas moins cohérentes et exigeantes que celles des œuvres classiques, mais qu'elles sont au service de valeurs que l'époque suivante dénoncera comme illusoirs, dangereuses ou démoniaques : l'image, les sens, l'affectivité, l'imagination et une certaine conception de la religion.

Dès lors celui qui refuse de privilégier les valeurs de la transmission orale, la relation de maître à disciple plutôt que celle d'enseignant à enseigné ; celui qui ne peut accepter un art, une culture, une civilisation soumis à la croyance plus qu'à la logique et à l'intellect ; celui que choque un monde du sacré et du mystère plutôt réservé au clerc en face d'un laïc simple « assistant », celui-là aura de la peine à comprendre le baroque.

Notes du chapitre 1

1. Voir G. Bazin, *Destins du Baroque*, Paris, Hachette, 1970.
2. Les termes « tridentin », « tridentinisme », renvoient à la mise en œuvre des prescriptions et des décrets du concile de Trente, contesté en France dans ses aspects touchant au droit des rois et au temporel, mais unanimement accepté dans le monde catholique pour la doctrine et les dogmes.
3. Palladianisme : terme désignant l'art de l'architecte italien du XVI^e siècle Palladio, repris au XVIII^e en Grande-Bretagne.
4. Il suffit pour s'en rendre compte de consulter le guide touristique allemand Baedeker de Rome dans les éditions des années 1900 ; le rédacteur est partagé entre la reconnaissance de la qualité des grandes églises comme Le Gesù, ou les réserves parfois très fortes devant d'autres bâtiments jugés « de mauvais goût ».
5. Sur le sens du terme « baroque », V.-L. Tapié, *Le Baroque*, Paris, PUF, 1961, p. 5. Sur l'histoire du baroque, il existe de nombreuses études ; on peut voir Ph. Minguet, *Esthétique du rococo*, Paris, Vrin, 1966, ch. 1 et 2.
6. J. Burckhardt, *Le Cicerone*, trad. franç., Firmin Didot, 1885-1892, 2 vol.
7. H. Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'Histoire de l'Art*, Brionne, Gérard Monfort, 1984, p. 15-17.
8. C.-G. Dubois donne une excellente analyse de ces pages dans *Le Baroque*, Paris, Hachette, 1973, p. 25-34, mais il infléchit le sens de l'entreprise de Wölfflin en y voyant la « confrontation de contraires définissant chacun un élément de l'esthétique classique ou baroque » (p. 26), évacuant ainsi le glissement évolutif qu'analyse Wölfflin et négligeant l'ordre chronologique classique-baroque ; en revanche, C.-G. Dubois dégage les « analogies que l'on peut en tirer sur le plan littéraire » - voir plus loin.
9. Voir P. Charpentrat, « Relecture de Wölfflin », in *Baroque 4*, 1969, p. 37-41 ; à partir de l'étude de *Renaissance et Baroque* de 1888 et des *Principes* de 1915, P. Charpentrat souligne que Wölfflin a moins voulu « édicter un catalogue » que « faire parler les contrastes », en une méthode sensible à l'écoulement de l'histoire plus qu'à une volonté de catégorisation systématique.
10. Atticisme : style marqué par la pureté, la concision et la régularité. Asianisme : style enflé, « boursofflé », jugé décadent, soucieux des effets de langue. Atticisme et asianisme ne s'emploient le plus souvent qu'en référence de l'un à l'autre. Pour plus de précisions voir M. Fumaroli, *L'Age de l'éloquence*, Genève, Droz ; Paris, Champion, 1980.
11. Cette liaison de l'art baroque et du tridentinisme catholique a été soulignée très tôt par le Hongrois V. Cerny dans « Le baroque dans la littérature française » in *Critique*, 109 et 110, p. 517-533 et p. 617-635, 1956. Mais l'auteur ne pouvait distinguer entre les divers courants issus du tridentinisme commun, entre une Eglise plutôt de l'oral face à l'apparition de l'Eglise favorable à l'imprimé, entre un laïc soumis au clerc et un laïc revendiquant pour lui l'immense champ de la connaissance et de la prose intellectuelle imprimée, entre un auditeur de prédication et un lecteur d'écrits faits uniquement pour être lus. De plus les jeux politiques du baroque sont très différents en Hongrie, où ils favorisent le nationalisme, et en France où ils s'y opposent.
12. C.-G. Dubois, *Le Baroque, Profondeur de l'apparence*, Paris, Hachette, 1973, p. 99-110. L'univers de la tentation de l'ermitage est peuplé d'adversaires et de monstres hostiles comme l'église tridentine et plus encore l'église baroque sont peuplées de saints et d'anges entourant le Dieu présent-caché au tabernacle ; la construction imaginaire du monde est identique : au-delà du réel visible il est un autre réel, invisible mais vivant, valorisé ou négativement ou positivement par les forces du mal ou du bien.

Bernard CHÉDOZEAU

Agrégé de Lettres, docteur d'État. A enseigné notamment aux universités de Montpellier et Valenciennes. Il est actuellement inspecteur pédagogique régional dans les Académies de Strasbourg, Dijon et Paris. Il a publié divers ouvrages et de nombreux articles sur l'histoire des idées religieuses.

Le baroque

Cet ouvrage propose une récapitulation et une analyse du baroque. L'auteur en rappelle l'histoire controversée pour des raisons politiques et religieuses et en étudie les manifestations littéraires et les approches très différentes qui en ont été données dans les différentes études des soixante dernières années. Il propose également des hypothèses nouvelles expliquant son échec en France au moment du passage d'une civilisation de l'oral et de la croyance à une civilisation de l'imprimé et, plus précisément, lorsque se développe la prose imprimée en français. Les baroques français n'auront pas su ou n'auront pas voulu assimiler les contraintes très nouvelles, peut-être incompatibles avec leurs valeurs, qu'impliquait cette évolution. Cet ouvrage offre non seulement une synthèse, mais aussi une vision novatrice de l'évolution de cette époque et de sa littérature.



9 782091 908038

NATHAN
Littérature
française
UNIVERSITÉ

V. Bartoli-Anglard
Le surréalisme

J. Picoche
Histoire de la langue française
(avec C. Marchello-Nizia)

Précis de lexicologie française
Précis de morphologie historique du français
Structures sémantiques du lexique français

A. Berthelot
Histoire de la littérature française du Moyen Age

J. Rohou
Histoire de la littérature française du XVII^e siècle

J.-M. Adam
Le texte narratif
Le texte descriptif (avec A. Petitjean)

M. Patillon
Précis d'analyse littéraire :
– les structures de la fiction
– décrire la poésie

H. Vairiel
La présentation matérielle d'un manuscrit dactylographié

B. Beugnot - J.M. Moureaux
Manuel bibliographique des études littéraires

M. Duchet
Socio-critique

B. Valette
Esthétique du roman moderne

J.-L. Dejean
Le théâtre français depuis 1945

J. Moreau
La contraction et la synthèse de textes

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE



3 7502 00050646 1

NATHAN

Participant d'une démarche de transmission de fictions ou de savoirs rendus difficiles d'accès par le temps, cette édition numérique redonne vie à une œuvre existant jusqu'alors uniquement sur un support imprimé, conformément à la loi n° 2012-287 du 1^{er} mars 2012 relative à l'exploitation des Livres Indisponibles du XX^e siècle.

Cette édition numérique a été réalisée à partir d'un support physique parfois ancien conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal. Elle peut donc reproduire, au-delà du texte lui-même, des éléments propres à l'exemplaire qui a servi à la numérisation.

Cette édition numérique a été fabriquée par la société FeniXX au format PDF.

La couverture reproduit celle du livre original conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal.

*

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en vertu d'une licence confiée par la Sofia – Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit – dans le cadre de la loi n° 2012-287 du 1^{er} mars 2012.

Avec le soutien du

