

# Baroque au delà des Pyrénées, classique en deçà, et réciproquement\*

CLAUDE-GILBERT DUBOIS  
Université Michel de Montaigne-Bordeaux-3

En me livrant, dans ce titre, à une variation sur une formule célèbre de Pascal («Vérité au deçà des Pyrénées, erreur au delà», *Pensées*, éd. Lafuma, 108), je n'entends pas proposer une étude comparée des arts et littératures française et espagnole, au cours de cette période appelée «baroque» ou «classique», selon les choix terminologiques de chacun. Je veux seulement mettre en valeur la quintessence de la formulation pascalienne, à savoir que chaque pays, chaque culture, dans chaque langue, a son appréhension propre de la qualification la mieux appropriée, que chacun, pour son compte propre, considère comme une vérité. Mais il n'y a pas de vérité absolue; il existe seulement une appellation, qui n'a l'apparence de la vérité que par convention collective et par l'arbitraire des choix nationaux.

Je parlerai donc, d'une manière générale, du contenu conceptuel des notions de baroque et de classique, en marquant leur fragilité, leurs vicissitudes et leurs interférences. Si je suis amené à rappeler quelques idées déjà connues et exprimées, vous voudrez bien m'en excuser. Je me protégerai une fois de plus derrière Pascal, qui dit à peu près: Qu'on ne dise pas que je n'ai rien dit de nouveau, l'ordre dans lequel je le dis n'est pas celui de mes prédécesseurs; quand on joue à la paume, c'est la même balle que l'on joue, mais les coups diffèrent (*Pensées*, éd. cit., 4).

Le concept de «baroque» a subi une évolution qui l'a conduit, après une période d'inexistence, du chaos au cosmos: parti de la catégorie, si l'on peut dire, du non-classable, sa porte d'entrée, il a trouvé place dans un mode de classification dont la porte de sortie est un classicisme. Mais déjà on peut poser la question de savoir si une forme de classicisme n'est pas présente dès la porte d'entrée. Entrer dans le baroque

\* La communication présentée au colloque de Trujillo en 1998 est un résumé succinct de celui-ci, qui reprend par ailleurs le contenu d'un article destiné à paraître en 1999 dans un numéro spécial de la revue *Littératures Classiques*, sous la direction de Didier Souiller. Les indications numériques placées dans le texte et précédées de B. renvoient à la bibliographie qui suit, avec indication du numéro de classement de l'ouvrage dans celle-ci.

après la post-modernité renaissante, si diverse et soucieuse de diversité, si interrogative et jalouse de ses doutes, n'est-ce pas une manière de se mettre en quête d'assurances, et de chercher, par moyens détournés, des certitudes et une réunification du savoir?

L'étymologie reconnue du mot est le portugais *barroco*, terme de joaillerie désignant une perle aux formes irrégulières. Pendant deux siècles, en France, l'adjectif a étendu son sens, mais maintenu son caractère d'infraction aux règles —irrégulier, déréglé—, aux formes —informel, déformé, difforme—, aux normes —énorme, anormal— et aux usages —insolite, inattendu, bizarre—. Le baroque était tout ce qui n'entraînait pas dans un code esthétique défini ou en corrompait les règles.

Il n'en a pas été de même dans d'autres pays: le baroque a défini, en termes positifs, un style, dont les caractéristiques ont été identifiées et mises en ordre à la fin du XIXe siècle, notamment en Allemagne. Le problème est que la définition produite s'est édifiée par opposition à un classicisme dont on suggérait, sans la nommer, l'origine française. Les questions idéologiques et politiques du temps interfèrent avec la recherche d'une identification par contraste, qui reflète des antagonismes nationaux.

Il convient aujourd'hui, sous un regard européen plus serein, de remettre en cause cette opposition. Les pays d'enfance du baroque —notamment les péninsules italienne et ibérique— ont, dans un discours qui reste à plusieurs voix, leur tour prioritaire de parole, car le baroque —qui n'avait pas de nom ou pas ce nom— participe fondamentalement à leur identité, utilisé qu'il est comme référence classique de *culture*. Il n'est plus possible de maintenir cette opposition dans l'exclusivité des termes. On ne saurait par contre récuser la distinction entre deux formes de *style* —le baroque et le classique—, dont les apparences formelles s'opposent réellement dans une classification conceptuelle abstraite, mais dont l'enracinement dans l'histoire et sur le terrain des nations est commun.

Du débat d'idées qui s'est instauré depuis lors jusqu'à nos jours, les options retenues déterminent trois conceptions de fait, qui interviennent à leur tour pour une circonscription concrète, historique et géographique, du baroque.

## I. LA CONSTANTE BAROQUE ET LES QUESTIONS D'ESTHÉTIQUE GÉNÉRALE

Une conception maximale consiste à partir d'un «classicisme» idéalement défini à partir de textes théoriques et d'œuvres sélectionnées adéquatement, de manière à donner une relative cohérence au concept abstrait ainsi élaboré. Il existe, il est vrai, un autre usage du terme. On appelle classique toute œuvre de référence entrant dans la formation d'une culture, sans préjuger de sa forme esthétique (comme l'œuvre shakespearienne pour la littérature anglaise, celle de Descartes pour la pensée française, ou le *Don Quichotte* pour l'Espagne). Ce sens est conforme à

l'étymologie du mot, qui désigne, dans la latinité, les citoyens «de la première classe», servant de modèles aux autres. Nous nous efforcerons d'éviter, dans notre propos, toute interférence parasitaire entre les deux sens, tout en constatant que les usagers ne l'ont pas toujours fait, notamment en France, où le classicisme est devenu, par la voie de l'enseignement, une référence culturelle identitaire affectée d'une valeur supérieure. Lorsque ce sens s'est confondu avec l'autre, il s'en est suivi une ambiguïté génératrice de malentendus —c'est le cas pour la France—. L'usage du mot «classique», dans cette acception, vaut comme élément modélisateur d'une culture et d'une identité, et se caractérise par sa valeur de référence et d'attraction. Au sens étroitement formel du terme, on appelle «classique» une oeuvre qui répond à un idéal fondé sur l'unification des éléments qui la composent selon des règles telles qu'il devient impossible d'en changer un élément sans perturber l'ensemble. La doctrine, fortifiée au XVIII<sup>e</sup> siècle en véritable mythe de «clarté», et au XIX<sup>e</sup> siècle, par la dévotion à la rationalité scientiste, a inspiré la plupart des manuels en usage dans les classes. La valeur accordée à la démarche «classique» lui donne une sorte d'universalité et de supériorité sur toutes les autres formes d'art et de pensée: l'histoire des formes et des idées apparaît ainsi, sous représentation métaphorique, comme une succession de «sommets» et de creux (les sommets sont lumineux, et les creux sont des zones d'ombre), ou encore comme une série d'âges d'«or» séparés par la chape de plomb des moments de grisaille. On voit déjà s'esquisser une difficulté: c'est que chaque nation va se forger son siècle d'«or» comme référence classique (au premier sens du terme), sans qu'il y ait interférence obligée avec le second. Le «siècle d'or» de l'Espagne, non répertorié comme tel par Voltaire, dans son *Siècle de Louis XI*, correspond à une esthétique qui sera classée en France comme une forme de baroque, lorsque ce mot sera doté d'un sens.

A partir du moment où le classicisme est érigé en valeur universelle (comme conforme aux lois de la raison et à l'ordre d'une nature aménagée en *naturel*), ayant forme de perfection, tout ce qui n'entre pas dans ce cadre est perçu comme une imperfection qui sera identifiée par ses manques ou ses écarts, ses anormalités, ses irrégularités et ses dérèglements. A la conception apollinienne de la perfection emblématisée par l'or ou la lumière ne peut s'opposer qu'un imaginaire négatif de la ténèbre, de l'opacité, de l'obscurité, et du retour au chaos, de l'informel, du difforme, comme autant de ratés de la création artistique. C'est dans ces résidus culturels qu'on installe le baroque.

Le rôle d'Heinrich Wölfflin (B.27), qui inscrit son oeuvre dans la postérité du romantisme allemand, a été de donner à cette «nuit» une valeur positive et une consistance à cet art antithétique du classicisme, pour les mettre face à face, en partenariat égal. C'est en somme, dans son domaine spécifique d'étude, la reconnaissance d'un dionysiaque comme pendant, et non comme sous-produit, d'un apollinisme classique. On connaît la série d'antithèses: le classicisme (Wölfflin songe en premier lieu au classicisme renaissant, mais sans exclure d'autres formes de manifestation), dans les arts de représentation, cultive la séparation de l'espace en

plans et en figures, alors que le baroque travaille dans la continuité et le fondu (perception analytique ou synthétique de l'espace). Le classique obéit à un axiome préalable modélisateur d'unité (qui oriente le choix des sujets, l'ordonnance et la composition), alors que le baroque propose une multiplicité des points de vue dont le principe de cohérence ne surgit qu'après coup (unité simple et unité multiple). L'opposition plastique de l'ombre et de la lumière se répercute dans la production du sens, en termes de clarté ou d'obscurité. La fermeture et l'ouverture, comme configurations d'espace, traduisent aussi un rapport au temps (cycle fermé ou progression ouverte de l'oeuvre): la notion d'«infini» cosmique va pouvoir jouer un rôle dans l'élaboration d'un rapport «baroque» de l'homme à l'univers. Les catégories wölffliniennes, lues verticalement, permettent de distinguer baroque et classicisme, tout en maintenant entre elles un principe d'égalité. L'histoire des arts s'établit dès lors, non sur une alternative sinueuse, où se succèdent des siècles d'or et des trous d'ombre, mais sur une alternance qui fait intervenir la notion de régime —diurne et nocturne— ou une métaphorisation sexuelle —masculin et féminin— ou symbolique —apollinien et dionysiaque— sans prévalence de l'une sur l'autre.

Eugenio d'Ors (B.8), dans son étude de philosophie métaphorisée de l'art qu'est *Lo Barroco*, exploite l'hypothèse wölfflinienne, en y ajoutant les données personnelles de ce qu'on peut appeler, avant la lettre, une «phénoménologie de la lecture» accompagnée de références structurales. Le livre retrace l'«aventure d'un homme qui s'éprend d'une catégorie» intellectuelle, et arrive, en suivant la pente intellectualisée de sa rêverie, à une sorte de béatitude de la rationalisation lyrique. Appliquant à l'analyse des oeuvres d'art des concepts empruntés aux sciences naturelles, l'auteur appelle «éon le genre commun à des séries variées d'événements historiques». Le «genre» baroque transcende les péripéties événementielles en liant des phénomènes historiques distants par des traits communs. A l'intérieur du genre, on peut reconnaître des «espèces», comme le *barocchus vulgaris* des arts bruts, carnavalesques ou primitifs, le *barocchus officinalis* des productions de chambre ou de laboratoire sophistiquées (qui vont de la préciosité à l'hermétisme d'un *cultismo* ou d'un *conceptismo* exacerbés). On peut encore identifier les espèces selon leur date —alexandrinisme, art néronien, gothique flamboyant, romantisme— ou leur lieu de manifestation —baroque flamand, napolitain, bavarois—. En dessous des espèces, des «cas», ramenés à une source singulière, mais produisant une multiplicité de doublures et d'avatars —caravagisme, gongorisme, churriguerrisme, décadentisme—. L'éon baroque se manifeste en tous lieux et en tous temps, au sein d'une structure d'ensemble qui semble emprunter sa forme et sa fonction à la première topique freudienne sur le fonctionnement du psychisme: le baroque est le langage enfoui de l'inconscient qui cherche une issue pour déboucher à la conscience: la «barbarie est la garantie de ma civilisation. Notre barbarie profonde est la garantie de notre civilisation commune. De chacune de ces réalités dérive un style. Un style se superpose à l'autre. Le style de la civilisation se nomme classicisme. Au style de la barbarie, persistant, permanent sous la culture, ne donnerons-nous pas le nom de baroque?». A la limite, le complexe

*classique / baroque* est aussi irréductible et permanent que celui d' *identité / altérité*, l'un ne se définissant que par l'autre dans un rapport aussi insécable que les deux pôles — *signifiant / signifié* — d'un signe linguistique.

Il faut reconnaître que, dès l'Antiquité, la distinction établie entre l'*atticisme* et l'*asianisme* assure une double spécification riche de développements ultérieurs (B.13): l'une est géographique, et va d'Est en Ouest, et l'autre est esthétique, et va de la ligne directe au contournement ou à la surcharge. L'opposition se fonde également sur l'usage de rhétoriques différentes: l'une va vers la sobriété, la mise en relief de l'articulation démonstrative, l'usage d'un langage direct (équivalent linguistique de la ligne droite en architecture), et l'autre vers la luxuriance, l'usage de figures ornementales (développement du travail de la forme) ou affectives (ayant fonction de force dans la forme discursive). L'indication de direction, sous-entendue dans le terme d'«asianisme» étend son emploi pour asianiser tout ce qui vient de l'Orient: c'est le stéréotype de l'Orient fleuri; il y a une forme d'orientalisme dans la Grèce antique, qui sera gros des attributs ultérieurs de l'orientalisme forgé par l'Occident: turqueries, arabesques, lettres persanes, chinoiseries, toutes ces inventions occidentales rangent ces formes dans des espèces diverses de la baroquisation. L'Orient, c'est aussi l'hyperbolisation des représentations, une forme d'énormité, à travers la perception qu'ont les Grecs des systèmes politiques centralisés d'Asie: une image qui se perpétuera à travers la mégalomanie des représentations pharaoniques ou babyloniennes de l'âge baroque. L'atticisme, comme le classicisme, c'est la perfection fragile d'un «Midi le juste», de ses compositions de feux et de lumière. A cette heure de Midi s'oppose tous les confins du jour: l'Orient sans doute, et son asianisme invétéré, mais aussi tous les couchants, les moments de déclin, de décadence, d'automne des civilisations, pour reprendre des images de Spengler ou de Huizinga. Le baroque hérite du symbolisme de ces deux crépuscules: celui des soleils levants (le primitif, le naïf, le sauvage, le barbare) et des soleils couchants (le saturé de civilisation, le décadent, le sophistiqué), face à un classicisme rayonnant, installé au centre d'un système solaire symbolique, fait de clarté et de rationalité mesurée.

Un principe semblable, valant pour une autre époque, concerne les notions de *classicisme* et de *maniérisme*, telles que les utilise Ernst Robert Curtius (B.6), dans son étude monumentale sur la rhétorique médiévale. Le maniérisme est défini par un déplacement d'intérêt du sens à la forme, un transfert de finalité du message de son contenu à l'exploitation du code utilisé. La maniérisation est un procédé de redondance et d'hyperbolisation formelle qui fait du code lui-même le matériau de l'expression, débouchant sur les subtilités de cette algèbre rhétorique utilisée par la scolastique comme instrument de connaissance. Les formes du savoir s'identifient aux formes du discours. On peut constater une oscillation semblable dans les arts de construction et de figuration: au style roman classique, succède un roman luxuriant contré par la réforme cistercienne; le gothique rayonnant fondé sur l'utilisation fonctionnelle des figures fondamentales de l'arc et de la rose s'infléchissent et se distordent en jeux de contre-courbes et de flammes, dans ce maniérisme post-gothique appelé l'ordre flamboyant.

Cette maniérisme, qui procède par déplacement, distorsion et hyperbolisation des formes-modèles, peut-elle être appelée une baroquisation? En ce qui nous concerne, nous y découvrons une différence essentielle: c'est que le maniérisme procède du traitement particulier, et toujours postérieur, de formes-modèles préalables que l'on peut considérer comme classiques, tandis que le baroque, dans l'identification historique qui lui est donnée, dérive d'un maniérisme dont il prend la suite et le contre-pied. On découvre là une des failles de la conception maximaliste du baroque, dans son désir d'universalisation du concept aboutissant à son déracinement historique. Lorsqu'il s'agit d'une notion d'esthétique générale, il vaudrait mieux parler de *baroquisme*, et laisser à *baroque* sa détermination historique. De ces spéculations générales, on peut retenir l'idée que la conceptualisation du baroque ne peut s'établir que par référence à un classicisme; on peut également prendre en considération le rythme oscillatoire dans l'évolution des goûts: selon que le pendule tend à se fixer en un point central de parcours, ou que l'intérêt est porté sur l'un ou l'autre des termes de sa course, on pourra parler de tendance classicisante ou baroquisante. Mais la généralité des définitions tend à amalgamer dans une forme unique des mouvements aussi différents que le flamboyant post-gothique, le frénétique romantique et post-romantique, l'expressionnisme et le surréalisme, le décadentisme et l'ésotérisme hermétique, indépendamment de leur moment d'émergence et de leur environnement idéologique. C'est pourquoi il nous paraît essentiel de réserver le terme de «baroque» à un phénomène historiquement circonscrit.

## II. LA DÉFINITION D'UN BAROQUE HISTORIQUE ET LES PROBLÈMES DE PÉRIODISATION

Pendant des décennies, la périodisation de l'histoire occidentale s'est effectuée suivant cette répartition à la belle longévitité: Antiquité —Moyen âge— Temps modernes - Epoque contemporaine. La période appelée «temps modernes» était elle-même très précisément délimitée entre les deux dates de 1453 (prise de Constantinople, qui en mettant un terme à l'ère médiévale, excluait désormais l'Orient européen de l'histoire moderne de l'Occident) et 1789 (date de la Révolution française, qui met fin au système d'Ancien Régime et fournit pour l'Europe une conception nouvelle de la souveraineté). A l'intérieur de cette période, l'histoire de France offrait trois hauts moments de civilisation appelés: la Renaissance —le Classicisme— les Lumières, avec trois types humains qui leur étaient rattachés: l'«humaniste» —l'«honnête homme»— le «Philosophe». Les périodes de jonction entre ces sommets ne trouvaient pas d'identité propre. On y trouvait des épigones de la période précédente, des précurseurs de la période suivante, et quelques individualités indépendantes. Ces notions, conformes à la conception générale des «âges d'or» de la culture ont dû être revues en fonction de l'émergence de nouvelles catégories à détermination positive: celles de maniérisme, de baroque, de rococo. Il convient également de trouver une place dans ce nouveau système de classification à des mouvements culturels et littéraires, comme le burlesque, la préciosité du XVIIe

siècle, le sentimentalisme du XVIII<sup>e</sup> siècle, le néo-classicisme, le *sturm und drang*, ou idéologiques comme le libertinage, le molinisme, le jansénisme, le puritanisme, le quiétisme, le rationalisme, la philosophie de la nature, le piétisme.

La Renaissance française, qui émerge dans le sillage de la Renaissance italienne, et le maniérisme français, qui associe les retombées du gothique flamboyant et l'influence concomitante du maniérisme italien, ne peuvent en aucune manière être partie intégrée de l'âge baroque. Ce n'est que par extension de l'emploi du terme dans le sens général que nous venons d'analyser, qu'il peut être question d'un baroque (mais en tout cas pas du baroque) de Rabelais ou de Ronsard, ou pour d'autres oeuvres européennes, de Camoëns, des romans de chevalerie en prose comme l'*Amadis de Gaule*, ou de *la Célestine*. Il convient dès lors de définir très exactement, tant du point de vue du contenu que de la délimitation historique, ce que l'on entend par l'«âge baroque».

Le baroque prend naissance dans le sillage des Réformes et de leurs conséquences: sous un angle européen, on peut en voir la naissance comme un effet de la deuxième vague, calviniste, des Réformes et par contre coup, du Concile de Trente; en France, on préfère dater en fonction du rétablissement d'une politique nationale unitaire, après les troubles et les ruptures suscités dans le pays par les guerres civiles. On peut donc considérer que le baroque, loin de ce qui a été dit pendant longtemps, est associé à une reprise en main des consciences individuelles et de l'ordre public, culturel, social et politique. C'est le maniérisme, non le baroque, qui, témoin des divisions et des incertitudes, s'y installe pour une construction idéologique et esthétique (B.11b, 15, 24). Le baroque, qui en est le contemporain, se situe déjà au-delà, dans une volonté de remise en ordre et de reconquête. Alors que le maniérisme, dans un processus continu de division et d'émiettement du corps social et dans la submersion de l'intellect sous l'effet des contradictions et des incertitudes, se replie dans une originalité égotiste, en cultivant la retraite, la différence et l'écart, pour exalter mélancoliquement son individualité, ou rendre un culte à l'art et aux manières, le baroque, soumis à des épreuves analogues, exprime, par affirmation volontariste, son désir d'en sortir, par des objectifs de reconquête intellectuelle et politique, à application collective et à finalité unitaire. On ne peut donc considérer que les motifs de l'illusion, du mensonge, de l'inconstance, de la fantasmagorie —qui sont d'essence maniériste— constituent le motif central du baroque: ils en sont le tremplin pour atteindre un objectif autre.

La critique historique et artistique s'accorde pour dater de manière à peu près unanime la naissance de l'âge baroque: vers 1560 en Italie, un peu plus tard dans la péninsule ibérique, vers 1580 en France, avec toutes sortes de variations chez les uns ou les autres qui ne sont que subjectives ou ponctuelles. Il est plus difficile de s'entendre pour en dater la fin. La conception française a consisté à l'arrêter vers 1660 (B.14, 23), date symbolique où Louis XIV prend personnellement en mains le pouvoir. Dans ce cas, un certain nombre de caractéristiques de cette période connaissent une forme de rejet, tandis que d'autres, également manifestées au cours

de la même période (qui, de ce fait, est parfois considérée comme un «préclassicisme»), trouvent leur apothéose dans un «classicisme» louisquatorzien triomphant. Cette conception restreinte n'a qu'une application nationale et présente des difficultés évidentes si on veut l'étendre à l'ensemble de l'Europe. Le grand baroque allemand date du début du XVIII<sup>e</sup> siècle; il en est de même pour le churriguerrisme qui s'exporte hors de l'Espagne, et pour le rococo qui en Allemagne est considéré comme synonyme de baroque (*Barockzeit* et *Rokokozeit* correspondent à la même époque). Il convient donc d'englober dans la même période de civilisation ces manifestations décalées dans le temps (B.11d).

Si l'on étend les limites de l'âge baroque à une période qui irait de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, quels dénominateurs communs serviront à lui assurer une permanence et à lui constituer une identité, au delà des variations circonstanciées et des modifications du goût? Notre opinion est qu'il convient de recourir à des modèles politico-sociaux, qui recouvrent de fait les modèles esthétiques ou littéraires à portée restreinte et à modalités variables, pour définir ce qu'on peut appeler un moment de civilisation ou une structure historique (B.19) (et pas seulement une sensibilité artistique). Les deux portes d'entrée de cette période sont constituées par des textes législatifs ou des traités de réflexion sur l'organisation des sociétés: nous pouvons par exemple songer aux principes de fonctionnement des compagnies ou congrégations religieuses du XVI<sup>e</sup> siècle (ou tout aussi bien les sectes et les micro-organismes issus des Réformes) et, pour la société civile, aux traités qui concernent la justification du principe monarchique, dans son caractère absolutiste et de droit divin. L'influence de ce modèle organisateur se fait sentir pendant deux siècles sur l'Europe, sauf en quelques lieux géographiques ou dans des groupes intellectuels, où des craquements se font symptomatiquement entendre pour déboucher sur ces deux portes symboliques de sortie que sont la *Déclaration d'Indépendance* américaine, dont l'influence sort des frontières du Nouveau Monde, et la *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen*, d'origine française, mais dont la proclamation veut avoir une portée universelle. L'image de la cité n'est plus copie conforme de celle du souverain: la souveraineté est placée dans le citoyen qui exerce légitimement son droit. C'est la fin de l'âge baroque, même s'il est vrai que les périodes historiques ne s'éteignent pas d'un seul coup, et que des vestiges, des récurrences ou des résurgences se font sentir, sous d'autres noms, sous d'autres formes, dans les siècles postérieurs.

La fin du XVI<sup>e</sup> siècle voit se former, dans le monde catholique, des compagnies et congrégations religieuses. Elle voit s'affermir également l'organisation de communautés nées de la Réforme (comme à Genève, à Bâle, dans les états allemands à dominance luthérienne). On peut prendre pour modèle, en raison du rôle joué par les Jésuites dans l'âge baroque, l'ensemble des règles définies par le fondateur de l'ordre, et dégager les principes qui les déterminent. On constate l'importance du principe d'*unité*: de l'unité découle l'*unicité*: un seul ordre, un seul chef, une seule référence hiérarchique suprême (le Pape); en découle également l'*uniformité*: même



habit, même vocabulaire, mêmes règles de la parole en public, même gestuelle, mêmes principes d'éducation et de formation; l'impératif d'unité de la formation entraîne le caractère absolu de l'*obéissance*, et par conséquent l'institution d'un ordre *hiérarchique* par lequel cheminent les ordres et commandements; enfin, terme ultime du principe unitaire: la recherche de la *totalité* qui entraîne une volonté de reconquête des territoires perdus et de missions dans les territoires non acquis au catholicisme. Il s'agit là de principes qui vont en sens inverse de l'éparpillement, de la diversité, et en définitive de l'aspiration libératrice du maniérisme. Néanmoins, ces principes contraires servent de base ou de point de départ à la reconversion et à la reconquête unitaire et totalitaire. Le deuxième principe est celui de la *dualité*, qui structure un certain nombre d'oppositions: un spiritualisme ardent, qui va jusqu'au mysticisme, sous réserve d'un contrôle hiérarchique (le cas le plus exemplaire est celui de sainte Thérèse d'Avila, forte personnalité individuelle et simultanément organisatrice et meneuse de sa collectivité, auteur d'une autobiographie —c'est là la part de l'individualisme— placée volontairement sous contrôle de la hiérarchie —c'est là la part de l'intégration dans la collectivité—) et en même temps un sensualisme qui valorise la fonction de l'image ou de la représentation (c'est une recommandation d'Ignace de Loyola que de se représenter visuellement et charnellement les concepts religieux) et justifie ce qui sera appelé, par opposition au maniérisme, le «matérialisme» baroque. Les mêmes oppositions se retrouvent dans le domaine de l'éthique: il y a des principes, qui ressortent des textes canoniques et des commandements ecclésiastiques, mais il y a aussi des *cas*, pour lesquels ces principes se trouvent en opposition apparente avec les règles générales. Ainsi s'explique l'institution d'une *casuistique* ou méthode d'analyse et d'harmonisation des cas aux principes. On peut assimiler cette dialectique qui cherche à dépasser les apories de la dualité, entre le général et le particulier, entre les termes extrêmes d'une série, à un principe de *continuité*, sous-jacent à une discontinuité qui, dans l'éthique proposée, n'est qu'apparente. On verra, à propos de ce dernier point, qu'il existe une autre position, qui consiste à accentuer les ruptures et à séparer catégoriquement les «ordres» de valeur: la conception jésuite aboutit à un idéal héroïque; la conception tragique renforce au contraire la dualité et les effets de rupture.

Les mêmes dispositions se retrouvent dans les ouvrages théoriques de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et du début du XVII<sup>e</sup> qui traitent de la nature de l'état. La monarchie, ou gouvernement d'un seul, est affirmée comme le régime le plus conforme à la fois à l'ordonnance de la nature et aux ordres divins. Ce principe unitaire se répercute non seulement sur la personne du roi, mais sur une uniformisation législative et idéologique: un roi, une loi, une foi. Entre le roi et ses sujets les rapports sont régis par le principe d'obéissance fondée sur une hiérarchie administrative et sociale. La dualité intervient dans la distinction entre les deux pouvoirs, temporel et spirituel, qui demeure réaffirmée: mais le pouvoir temporel tend à s'autonomiser par référence à un droit divin qui détermine son caractère absolu. Les théories de l'état qui se passent du droit divin aboutissent, comme c'est le cas pour Hobbes, par un cheminement différent, à des résultats identiques pour la justification de l'absolutisme étatique.

C'est par là que le «despotisme éclairé», propre au XVIII<sup>e</sup> siècle, surimposant une rationalité au pur jeu mécanique de passation des pouvoirs, se situe dans le sillage de l'absolutisme précédent, en y ajoutant le principe d'efficacité. Ces conceptions vont dominer pendant les deux siècles de l'âge baroque sur l'ensemble de l'Europe, et s'exporter dans les territoires colonisés.

Des variations dans les formes du baroque peuvent être apportées selon que se trouve placé au premier plan l'un de ses trois principes structurants: unité, dualité (rupture ou schize), continuité.

1. Le baroque *classicisant* insiste sur le principe d'*unité*. Il affirme la suprématie des structures sur les adjonctions, et de l'ordre sur les digressions. Il procède par principes généralisants en universalisant les règles imputées à une raison dotée elle-même d'universalité. Il triomphe dans une apothéose du pouvoir dont la gloire est le signe visible. Il privilégie un symbolisme de la lumière (appliqué aux opérations de l'esprit ou à une représentation solaire du pouvoir).

2. Le baroque *tragique* accentue les effets de la *dualité* et de la rupture. Il oppose la terre et le ciel, l'âme et le monde, la passion et la raison, la paraître et l'être, la sensualité et la spiritualité. Il développe le sens de la transcendance (jansénisme) et de la séparation (les «ordres» pascaliens). Il fonde son esthétique sur les contradictions internes qui entraînent des conflits (le tragique racinien). Le héros baroque est dans ce cas un être partagé, dans une dualité fondamentale, comme Alceste ou Phèdre, une duplicité entretenue, comme Iago ou Tartuffe; dans le cas de Don Juan, la dualité se manifeste par un couple de personnages: Don Juan et son valet, Don Juan et ses victimes, Don Juan et le convive de pierre, autant de représentations du complexe: le désir / la loi.

3. Une troisième forme de baroque développe le sens de la *continuité* et de l'accommodement: il s'agit dans ce cas d'un emploi élaboré de la séduction (dans les arts de représentation, dans les arts de la parole, dans l'art de vivre en société): c'est ce qu'on pourrait appeler le baroque Céliène, celui également des salons rococo, dont l'activité la plus prisée est l'«esprit»; c'est également la psychologie de l'ascension continue qui définit l'héroïsme; le héros baroque (manière cornélienne, mais aussi, dans l'ordre de la connaissance, cartésienne) suit un parcours qui le fait aller de ce qu'il est à une image idéale de ce qu'il veut être, sorte de processus d'individuation qui résulte d'une sublimation de la volonté appliquée à sa propre image: c'est une métaphysique de la «gloire», qui se réalise en démonstrations et en parades ostentatoires (le symbolisme du Paon baroque).

Ces modalités se manifestent simultanément ou successivement au cours des deux siècles qu'elles recouvrent. Une première période, qui correspond à la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, voit une apothéose diversifiée des trois formes essentielles du baroque, dans la plupart des pays européens: héroïsme (notamment dans la dramaturgie et le roman pastoral) et mondanités (salons précieux), ruptures et tragique (la théologie janséniste, l'illusionnisme de l'imaginaire dans le roman d'aventures), unification

(méthode cartésienne, théories du pouvoir, reconquêtes religieuses). Une deuxième période (seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle) voit l'apothéose d'un baroque à tendance classique, dont le lieu privilégié d'expression est la France: priorité du principe unitaire (modification des règles dramatiques et narratologiques dans ce sens; triomphe de la monarchie absolue; triomphe d'une rationalité à prétentions universelles) et de la démonstration ostensible de la gloire. Une troisième période amorce la remontée d'un baroque de la séduction: c'est l'époque dite du rococo, avec un goût prononcé pour le merveilleux (contes), le triomphe du baroque musical, la culture simultanée de la socialité et de l'intimité à travers les activités mondaines et les arts d'architecture d'intérieur (retables churriguerriens, style Régence et style Louis XV, Chippendale). Enfin une quatrième période exprime une effervescence nouvelle de toutes les tendances du baroque: néo-classicisme hyperbolisant les effets d'angles et de lignes droites; jeux multiples de contradictions entre raison et sentiments, jusqu'à une apologie de la passion et des tumultes de l'âme, un néo-baroque flamboyant qu'on appellera parfois et jusqu'à une époque récente «préromantisme» (B.11d).

Néanmoins, la dominance du baroque n'est pas absolue: au cours de la même période émergent des types de pensée et de gouvernement qui retrouvent le sens de la liberté, de la relativité, et de la multiplicité. Le principe absolutiste se heurte à des tendances qui placent la souveraineté à la base ou au centre (dans les pouvoirs intermédiaires). Le principe de relativité établit son influence sur les sciences. Les lieux d'implantation de ces contre-épreuves du baroque sont de petites républiques ou communautés oligarchiques, dont la force principale est liée aux échanges commerciaux, et parmi les nations plus importantes, la Hollande (qui utilise un système politique de représentation et de fédération) et l'Angleterre (où après des soubresauts liés aux tendances absolutistes des Stuarts, s'installe un régime parlementaire qui sert de pôle d'attraction aux intellectuels des autres pays). En France, où la monarchie absolue et de droit divin a connu une implantation et une durée remarquablement solides, les forces d'opposition ont un caractère surtout intellectuel: c'est le «libertinage» du XVII<sup>e</sup> siècle, la modération d'une certaine forme de classicisme, issue plutôt de la bourgeoisie et des cadres moyens que des milieux de la Cour, qui renouvelle le sens de la relativité propre à l'humanisme, et la pensée des Lumières qui cultive les notions de liberté et de contrat social. Ces manifestations ont, au cours de la période baroque de la civilisation européenne, valeur symptomatique, et ne prendront véritablement effet que plus tardivement: la guerre d'indépendance des Etats Unis d'Amérique, et la première phase de la Révolution française en marquent l'entrée en force dans l'histoire. On peut dès lors considérer, malgré les soubresauts et les retours en arrière ultérieurs, que l'ère du baroque prend fin.

### III. LE BAROQUE RESTREINT (1580-1660): DU MANIÉRISME AU CLASSICISME

Certaines conceptions du baroque, qui retiennent essentiellement ses manifestations d'ordre esthétique et littéraire, et procèdent d'une histoire nationale plus

que d'une prise en considération de l'ensemble de l'Europe restreignent l'âge baroque à la première vague du baroque européen. Le mouvement prend naissance en Italie: symboliquement la date d'achèvement de l'Eglise du Gesù à Rome est considérée comme symbole de son émergence. Il atteint sa pleine expansion dans les années 1610-30, au cours desquelles se manifestent les grandes créations littéraires et artistiques du théâtre élisabéthain (Shakespeare meurt en 1616), espagnol (Tirso de Molina, Lope de Vega, Calderon de la Barca), français (Corneille, Rotrou), de la poésie lyrique (les métaphysiques anglais, les «baroques» français résistant aux tendances de conformation au pouvoir, elles aussi baroques, propres à l'«école malherbienne», Gongora, Marino et les poètes précieux) ou épique (Le Tasse, d'Aubigné, Milton). Le troisième volet littéraire du baroque réside dans la floraison romanesque, sous ses formes diverses, picaresque, pastorale, précieuse, et trouvant son interprétation symphonique dans le chef-d'oeuvre de Cervantès, *Don Quichotte*. Le baroque artistique est essentiellement d'importation italienne: Caravage, en peinture, et les Carrache, en sont les points essentiels de référence, qui alimentent à des titres divers Rubens et l'école flamande, les espagnols jusqu'à Velasquez, et les Hollandais (lesquels inaugurent une voie plus personnelle) jusqu'à Rembrandt. Bernini, dans ses réalisations sculpturales et architecturales, est le maître incontesté d'un art par rapport auquel les autres artistes se situent soit en sympathie soit en réaction.

Pour comprendre le mode de filiation différenciée des styles dans la période qui recouvre les années 1580-1660, il convient de partir d'un modèle de référence, que l'on peut appeler le classicisme renaissant. Classicisme dans les deux sens du terme: d'abord parce qu'il s'agit de modèles culturels, dans la postérité desquels se placent délibérément les maniéristes italiens (B.11c). Ceux-ci effectuent leurs variations esthétisantes à l'ombre des chefs-d'oeuvre renaissants, qui vont de Pétrarque à Raphaël et Michel-Ange. Classicisme également parce que l'art renaissant est obnubilé par la recherche de la perfection formelle. Mais le cheminement qui conduit à l'unité de l'oeuvre s'établit comme le résultat d'un agencement organisé de rapports: c'est sur l'harmonie des parties constituantes que se fonde l'organicité de l'oeuvre. Le principe d'harmonie résulte d'un travail de recherche sur la «proportionnalité». L'harmonie culturelle est en résonance d'autre part avec une harmonie naturelle, qui se fonde sur une certaine image du monde, dont la base est anthropologique: c'est à partir du patron humain reconstitué selon des bases mathématiques de proportionnalité que s'établit l'*harmonia mundi*. L'unité de l'oeuvre renaissante repose sur la reconstitution miniaturisée des analogies qui déterminent la vie et le fonctionnement de l'univers.

Le maniérisme post-renaissant (B.11c, 22, 24), dont les frontières chronologiques et les principes d'identification sont aujourd'hui assez clairement circonscrits, occupe pratiquement tout le XVI<sup>e</sup> siècle. Postérieur à la Renaissance en Italie, il se manifeste simultanément à l'influence renaissante venue d'Italie dans les pays d'importation de la culture italienne, comme c'est le cas pour la France et pour l'Angleterre. Les maniéristes revendiquent leur filiation aux modèles classiques. Chaque auteur se présente comme un suiveur dont la tâche est un effort pour

atteindre à la perfection de ses prédécesseurs, sans pouvoir y parvenir par le fait même qu'il est un épigone. Ainsi s'établit le premier sens de *maniera*: «à la manière de...». C'est aussi le noeud du complexe maniériste, résultant d'un sentiment d'infériorité et d'un désir de rivalité (une sorte de situation oedipienne appliquée à la culture). L'introduction de la *maniera* dans le mode d'imitation autorise des écarts par déplacement, par hyperbolisation ou par condensation des effets. Le résultat est que l'accent, dans la comparaison au modèle, est mis sur les différences plus que sur les affinités (qui restent réelles et consciemment cultivées). La matière utilisée (la thématique) passe au second plan par rapport à la manière de l'utiliser, et notamment par l'usage de techniques soit nouvelles soit peu éprouvées jusque-là. La *maniera* se confond alors avec une volonté d'exprimer son originalité par différenciation, mais en continuité théorique avec le modèle, jusqu'à ce que la dérive amorcée renvoie à l'arrière-plan le rivage aux anciens parapets. Cette navigation de bateau ivre, avec ses péninsules démarrées, aboutit à une remise en cause de la matière elle-même. Les trois principales références de l'oeuvre classique (le centre, la limite, l'harmonie interne) subissent un traitement de décentration, d'ouverture jusqu'à l'illimitation, et l'intrusion de motifs contraires ou insolites dans l'harmonie générale. A l'unité centrée et organisée de l'oeuvre se substitue une fascination soit du multiple soit du vide ou de l'espace nu, à l'harmonie mélodique, rhétorique ou géométrique une recherche de dissonances, d'antithèses et d'oxymores, à la limitation d'un univers esthétique cosmisé une frénésie de l'illimité. L'art n'a plus pour objectif de provoquer la sérénité que procure le spectacle d'une oeuvre parfaite, mais une inquiétude généralisée par les interrogations que pose cette manière de faire.

Le maniérisme ne s'applique pas seulement à l'esthétique, mais définit une mentalité, toute d'interrogations (pouvant déboucher sur le pyrrhonisme d'un *nihil scitur*, à la façon de Francisco Sanches, ou mieux encore d'un «que sais-je?» à la manière de Montaigne, et d'essais audacieux pour recréer une autre conception de l'univers (à la manière de Giordano Bruno) prenant en compte le multiple et l'in-fini, ou dans l'ordre temporel l'inconstance et la métamorphose (*perpetuum mobile* (B.16) et «branloire perenne»). L'attirance exercée par le chaos et le retour à l'état premier (révélé par la multiplicité des commentaires de la *Genèse* et l'intérêt porté aux cosmogonies antiques), par le vide dont on s'efforce d'emplir les trous par diverses matières subtiles, émanations corpusculaires ou apparitions fantasmagoriques, donne à cet univers l'aspect d'un labyrinthe, d'une forêt obscure, d'un paysage de prodiges et de merveilles qui sont autant de confuses paroles à valeur symbolique (B.15).

Il n'empêche que la filiation à l'humanisme renaissant demeure, mais affiche une autre forme de combativité. Moins irénique et triomphant, plus défensif et conscient de sa fragilité, il s'exprime par la recherche de refuges: soit dans l'art, dont le simple témoignage du désordre ambiant est un dépassement du désordre, soit dans la reconstitution d'une personnalité adaptée aux épreuves des «nouvelletés». En ce sens, les *Essais* de Montaigne, dont l'influence allait être constante au cours des deux siècles de l'âge baroque, et notamment dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, ne

peut en aucune manière être qualifiée de monument baroque: c'est un des chefs-d'oeuvre du maniérisme, par son sens de l'instabilité, de la multiplicité, de la diversité, des inversions et de la relativité, par sa rhétorique labyrinthique, ses sauts, ses digressions calculées, ses retours. La recherche reconstructive de la personnalité, à travers les actes de conscience et d'écriture, s'opère par tâtonnements, accumulations de compromis et d'équilibres instables dont les instants de sérénité renvoient à la réinvention, sur champ de ruines et d'hésitations, de l'harmonie renaissante, et non au principe unitaire volontariste du baroque. La réception des *Essais* au cours de l'âge baroque, comme bréviaire des dissidents, puis sa mise à l'index, montrent que Montaigne participe plutôt au combat pour la liberté, une conception plurielle de l'activité de pensée et pour la dignité humaine qui constituent un indicateur des portes de sortie du baroque. Par contre les personnages littéraires ou mythiques, comme le Tamerlan ou le Faust de Marlowe, le Coriolan de Shakespeare, qui illustrent une application hyperbolique de la volonté à un objectif de puissance ou de savoir, avec un constat terminal d'échec, appartiennent à l'univers du baroque et annoncent la troisième incarnation du héros, Don Juan (B.25): l'homme de l'absolu désir aux prises avec la loi, conquérant insatiable d'une gloire en définitive illusoire.

Le baroque prend naissance de l'univers maniériste, dont il intègre et assume l'héritage. Pendant longtemps, on s'en est tenu là, et le baroque a été associé au sentiment profond de l'inconstance et de l'inconsistance des sentiments, des idées et du monde, auquel il était répondu par une adaptabilité tout aussi forte au changement (c'est le thème de Protée ou de la métamorphose), ou par un substitut dans l'univers des apparences exploitées sous forme spectaculaire et théâtrale (c'est le thème du Paon). Cette circonscription permettait d'expliquer l'importance des thèmes du nuage, du miroir, et le rôle joué par le théâtre comme métaphore de l'illusion, tout autant que comme l'expression narcissique d'une «gloire» qui est le spectacle de sublimation que le *moi* se donne à lui-même. C'est là en effet ce qu'on pourrait appeler la part d'intériorisation de l'héritage maniériste. Mais ce n'est aussi qu'un point de départ: partant de là, d'une manière souvent plus stratégique que sincère, le baroque redonne à l'univers une réalité par sa volonté de représentation unitaire.

La recherche de la vérité perdue passe aussi par une fascination de l'unité perdue, et par conséquent une volonté de réunification qui l'emporte souvent sur la pure curiosité de savoir: ce besoin d'unité se reporte sur Dieu, l'unique par excellence; c'est alors le processus de reconquête des consciences par la voie religieuse, car ce demi-siècle abonde en tentatives de reconversion, en témoignages de sainteté, en surenchère de spiritualité. Ce ferment de réunification entraîne des tentatives malheureuses qui vont même embraser l'Europe pendant trente ans (B.26), mettant en évidence l'autre principe du baroque, après le désir de réunification héroïque, celui de la dualité conflictuelle et de la tragédie. Le besoin unitaire se reporte sur l'activité intellectuelle; c'est alors la mise en place d'une méthode pour le bon usage de la raison (Descartes), un bond en avant assez remarqué dans le domaine des sciences physique et cosmologique (Galilée, Képler), et de la technologie qui y est associée

(notamment dans l'optique et la mesure des pressions). Là encore le besoin de cohésion fait passer la rationalité, parce que la raison est une et le bon sens la chose du monde la mieux partagée, comme critère fondamental de détection du réel: quelques désillusions s'ensuivent, exploitées (notamment par Pascal) pour rappeler le schizme fondamental de l'esprit entre un «je sais» qui n'exprime qu'une volonté de savoir, et un «je suis» qui n'exprime qu'une nostalgie d'être. Le troisième secteur où se manifeste la fascination de l'unité est dans l'ordre des choses concrètes et du pouvoir: l'ère baroque s'ouvre sur la pleine gloire de trois monarques vieillissants qui représentent tous les trois une fascination de l'unité dans l'ordre politique, Philippe II d'Espagne, Elisabeth Ière d'Angleterre, Henri IV de France. Elle s'achève sur la pleine gloire d'un seul monarque, en début de carrière, qui semble avoir concentré sur sa personne tout le travail préparatoire de ses prédécesseurs et surpassé toute la «gloire» de ses rivaux. L'obsession unitaire semble réaliser dans le domaine politique l'illustration de l'ordre copernicien du monde: un système solaire à astre unique et centré, et à système rayonnant (comme le préconisait Campanella dans sa *Cité du Soleil*). L'unité est donc le maître-mot d'une époque qui en fait la tecture uniforme des trois piliers de la vie sociale: la religion, la science, la politique.

Ce besoin unitaire volontariste s'opère, dans une perspective héroïque, dans une atmosphère optimiste conduisant à un triomphe (c'est l'orientation donnée au drame héroïque). Il n'empêche que les obstacles demeurent, et que tous les conflits ne s'achèvent pas comme autant d'épreuves surmontées par le héros. Dans ces cas, on voit réapparaître le schizme ou la brisure qui fait basculer le drame dans le tragique (B.19). Le principe de la dualité s'exacerbe dans un sentiment tragique de la vie, dont la vision pascalienne du monde (pour stratégique qu'elle soit) est un cas exemplaire. Mais on pourrait tout aussi bien évoquer, hors de toute tragédie, le dualisme fondamental établi par Descartes entre les deux substances, pensée et étendue, la duplicité ou l'ambiguïté qui caractérise la conduite des héros de scène, comme les traîtres (qui sont aussi des rois ou des ministres) du théâtre shakespearien, la dénégation réaliste faite par les valets de comédie aux divagations imaginaires ou monomaniaques de leurs maîtres (comme dans *Don Quichotte* ou dans les comédies de Molière). Enfin la conception chrétienne de l'*homo duplex* maintient, plus que jamais, dans le théâtre ou dans la peinture religieuse, le double espace correspondant à la destinée terrestre et à la destinée céleste.

Ce qu'on appelle improprement le «classicisme» louisquatorzien ne mérite ce nom que par référence à un modèle utilisé pour la formation d'une conscience et d'une culture nationales (c'est le premier sens que nous avons dégagé dans l'analyse de ce mot). Si l'on envisage l'ensemble des productions, des faits et des comportements qui caractérisent le «siècle de Louis XIV», on se trouve en face d'une situation complexe qui ne peut être contenue dans une formule unique. On peut dire que cette période constitue une apothéose du baroque qui l'a précédée, et qu'en même temps elle suscite un certain nombre de réactions qui seules mériteraient le nom de «classiques».

On assiste en effet d'un côté à la mise en place d'un baroque d'Eglise et d'un baroque d'Etat, mettant en avant la puissance et la gloire de leurs propres symboles, qui prennent un caractère monopolisant: les honneurs, la pompe, le prestige sont dévolus non à des individus, à des héros ou à des groupes frondeurs, mais aux représentants de l'autorité. Cette apothéose triomphale du baroque en constitue l'apogée et place au pinacle l'image du Paon, perdant son sens de vanité, pour devenir la splendeur d'une puissance réelle. Le prestige est d'ailleurs cultivé par l'Etat et par l'Eglise comme auxiliaire de gouvernement, et dans le plus pur style baroque, comme moyen d'impressionner, non pour le pur plaisir d'une démonstration publique, mais comme moyen d'assujettissement par action sur l'imaginaire. Protée, comme symbole de métamorphose, voit son rôle restreint aux spectacles: les grandes fêtes aquatiques et pyrotechniques qui ont lieu à Versailles représentent la gloire de l'éphémère et mettent en scène, par ces éléments mobiles que sont le feu et l'eau, toutes les possibilités d'éblouissement. Les ballets et les pièces à machines cultivent les mascarades, les substitutions et les apparitions merveilleuses, toutes ces facettes de l'illusoire qui, par l'entremise de la technique, apparaissent comme une manière de faire rendre à la nature, par l'artifice et le savoir technique, toutes ses capacités mises au service du dispensateur de ces fêtes. L'éloquence religieuse, l'architecture et la musique d'Eglise convergent vers l'expression d'un triomphe qu'il convient de montrer en public. Le sens unitaire en ressort renforcé: tous les regards convergent vers le Roi-Soleil, et tous les discours vers son éloge. Le mouvement philosophique international va dans le même sens: Spinoza réduit à une seule substance sous deux aspects la distinction cartésienne entre l'esprit et l'étendue dans la célèbre formulation *sive deus sive natura*; Leibniz invente le concept de *monade* dans les applications métaphysiques des principes de la mathématique. La fameuse règle des trois «unités», un pur artifice de facture, régit toute mise en scène qui se veut fondée en nature et en raison. L'Eglise et l'Etat, triomphants, ayant recouvré leur unité (la mise à l'ombre de Fouchet et la révocation de l'Edit de Nantes en apparaissent comme des actes de recouvrement significatifs), peuvent se livrer aux fêtes dispendieuses d'un baroque bien en Cour, étendu à tous les rouages de l'ordre institué, en leur propre honneur.

D'une manière parallèle ou simultanée, en dehors de la Cour de Versailles et des nouvelles cathédrales baroques, s'exprime aussi, face aux grandes eaux, aux brillants feux d'artifice et aux dépenses d'un baroque qui a conquis le pouvoir, une attitude d'épargne et de modération. L'origine en est bourgeoise, vient des classes moyennes (celles qui ont contribué à l'installation de la monarchie et auxquelles il sera fait appel par le Roi lui-même pour son gouvernement) qui, même au pouvoir, gardent un esprit d'économie. A l'extérieur, c'est la Hollande et dans une certaine mesure l'Angleterre, qui donnent le ton: l'argent y est roi, mais ne s'affiche pas sur la place publique. Un art se crée qui prend pour sujet la vie privée des familles, les intérieurs, des paysages naturels ou urbains sans appareil, très loin des grandes machines à l'italienne ou à la française, remises au goût du jour par l'Ecole de Rubens. Cet art



trouve son point culminant chez Rembrandt dont toute la richesse est de l'ordre de l'intériorité, et dont l'appareil chromatique évolue vers un jeu de lumière et d'ombre, une réduction au blanc et noir, à forte signification spirituelle. En Angleterre, les divers courants puritains qui ont agité le royaume au cours du XVII<sup>e</sup> siècle se présentent, entre autres, comme autant de croisades contre l'apparat, l'appareil et les apparences que cultivent en complices les Papistes et la Haute Eglise anglicane, ces deux images de l'Antichrist. Après 1688, l'Angleterre fournit un modèle de gouvernement, fondé sur un équilibre des pouvoirs et un respect relatif des libertés individuelles, qui va faire l'envie de tous ceux qui dénoncent les insuffisances et les excès de l'ordre baroque institué dans la plupart des pays continentaux. En France, ce retour à la modération, qui inspire l'oeuvre de La Fontaine et de Boileau, qui infléchit l'art architectural de François Mansart vers les beautés plus humaines de son petit-neveu, Jules Hardouin-Mansart, et conduit de Versailles à Trianon, constitue sans doute la part de classicisme du siècle baroque de Louis XIV. Mais ce classicisme-là ne connaît pas sa plus forte expression au temps du roi-soleil. Le plus pur moment classique de l'ère baroque en France est plutôt l'époque où le sens de la relativité l'emporte sur les démonstrations triomphales de la puissance et de la gloire d'Etat, l'époque de *Micromégas*, de *l'Esprit des lois*, du *Contrat social*, de Fragonard et de Gabriel, quand l'éclat des Lumières prend la place du rayonnement éblouissant de la grandeur solaire.

\* \* \*

Au terme de ce parcours rapide et général sur la notion de baroque, il nous apparaît que les méthodes d'investigation sont subordonnées à la nature des définitions. Quelle que soit d'autre part la définition retenue, celle-ci ne peut être considérée comme une «monade» indépendante: le baroque est plutôt un pôle dans un champ de forces dont l'autre pôle est le classicisme, qui lui tient lieu de contraire et de norme de référence. Si l'on retient la formulation la plus étendue de ce binôme, applicable à l'ensemble de l'histoire des arts, dans une perspective wölfflinienne ou dorsienne, le baroque et le classicisme sont deux régimes (diurne / nocturne, apollinien / dionysiaque, rationnel / affectif ou imaginaire) de la production de l'oeuvre, généralement mêlées dans le produit qui en résulte: il vaut mieux utiliser dans ce cas des termes plus théoriques et mieux appropriés à ce que l'on veut désigner. Si on donne au baroque une définition d'ordre historique recouvrant les deux siècles de l'histoire européenne appelés par ailleurs «classiques» ou «modernes» (et on voit déjà s'accumuler les contradictions et les inconséquences), le baroque dans ce cas recouvre l'ensemble des productions, et on peut seulement noter une oscillation vers une baroquisation ou une classicisation qui marque des tendances à l'hyperbolisation ou à la modération, suivant une règle de dosage plutôt que d'exclusivité. Il convient dans ce cas de revoir la notion française de «classicisme», dont la meilleure expression n'est peut-être pas où elle est généralement placée (au temps de Louis XIV). Ce classicisme-là apparaît surtout comme une forme française, étatisée,

régulée, centralisée, du baroque européen. Si enfin on restreint le baroque à sa première phase de manifestation, il convient de l'enraciner dans une histoire des formes: le baroque prend origine dans le maniérisme européen, qui cultive la multiplicité, l'inconstance, l'inquiétude, le questionnement, mais il s'en dégage pour utiliser les valeurs maniéristes comme un tremplin destiné à promouvoir une forme générale de civilisation qui oscille entre les deux pôles de l'unité et de la dualité, et aboutit soit, dans la continuité, à un dénouement dans le triomphe, les palmes de la victoire et l'éclat héroïque des trompettes de la gloire, soit, dans la rupture, au dénouement de la tragédie, arc de plus en plus tendu par les mains expertes des possesseurs de la puissance (les dieux ou les maîtres) qui en usent, par une brusque détente, pour asseoir encore mieux leur divinité ou leur maîtrise.

#### BIBLIOGRAPHIE

- L'Age du baroque*, numéro spécial du *Magazine Littéraire*, 1992, n° 300.
- ANGOUVENT (M.L.), *L'Esprit baroque*, Paris, P.U.F., 1994, coll. «Que Sais-Je?» n° 3000.
- BAZIN (G.), *Classique, baroque et rococo*, Paris, Larousse, 1965.
- BENICHOU (P.), *Morales du Grand Siècle*, Paris, Gallimard, 1948.
- CHAUNU (P.), *La Civilisation de l'Europe classique*, Paris, Arthaud, 1966.
- CHEDOZEAU (B.), *Le Baroque*, Paris, Nathan, 1989 .
- CURTIUS (E.R.), *La Littérature européenne et le Moyen Age latin* (1947); t.f., Paris, P.U.F., 1956; rééd., Paris, Presses-Pocket, 1991.
- DELAPERRIERE (s.l.d. d'O.), *Le Baroque en Pologne et en Europe*, Paris, INALCO, 1990.
- D'ORS (E.), *Lo Barroco*, t.f. *Du Baroque*, Paris, Gallimard, 1935; n.éd. Paris, Gallimard, 1968, coll. Idées/Arts.
- Du Baroque au classicisme*, numéro spécial de *XVIIe siècle*, 1953, n° 20.
- Le Baroque littéraire: théories et pratiques*, Paris, Centre Culturel Portugais (Fondation C.Gulbenkian), 1990.
- DUBOIS (C.G.),
- a) *Le Baroque, profondeurs de l'apparence*, Paris, Larousse, 1972; n.éd. Bordeaux, P.U.B., 1993.
  - b) Articles «Baroque» dans *la Grande Encyclopédie*, Paris, Larousse, 1972, et «Baroque: littérature» dans *Encyclopaedia Universalis*, 1997.
  - c) *Le Maniérisme*, Paris, P.U.F., 1997.
  - d) *Le Baroque en Europe et en France*, Paris, P.U.F., 1995.
- FERNANDEZ (D.), *La Perle et le Croissant*, Paris, Plon, 1995.
- FUMAROLI (M.), *L'Age de l'Eloquence. Rhétorique et res litteraria de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, Paris, Champion, 1980.
- GIBERT (B.), *Le Baroque littéraire français*, Paris, A. Colin, 1997.

- HOCKE (G.R.), *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europaischer Kunst*, Hamburg, Rowohlt, 1963; t.f., *Labyrinthe de l'art fantastique: le maniérisme dans l'art européen*, Paris, Gonthier, 1967.
- JEANNERET (M.), *Perpetuum Mobile*, Paris, Macula, 1997.
- MAILLARD (J.F.), *Essai sur l'esprit du héros baroque (1580-1640). Le même et l'autre*, Paris, Nizet, 1973.
- Manierismo, Barroco, Rococo: concetti e termini*, Convegno Internazionale, Roma, 1960, Roma, Academia Nazionale dei Lincei, 1962.
- MARAVALL (J.A.),
- Estado moderno y mentalidad social. Siglo XV a XVII*, Madrid, Revista de Occidente, 1972.
  - Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972.
  - La Cultura del barroco, analisis de una estructura historica*, Barcelona, Ariel, 1980.
- MATHIEU-CASTELLANI (G.),
- Eros baroque: anthologie thématique de la poésie amoureuse française (1570-1620)*, Paris, 10/18, 1978.
  - Mythes de l'Eros baroque*, Paris, P.U.F., 1981.
- POLETTI (C.), *Art et pouvoirs à l'âge baroque. Crise mystique et crise esthétique au XVIe et XVIIe siècles*, Paris, l'Harmattan, 1990.
- RAYMOND (M.),
- «Aux frontières du maniérisme et du baroque», dans *Etre et dire*, Neuchâtel, La Baconnière, 1970.
  - La Poésie française et le maniérisme (1546-1610)*, Genève, Droz, Paris, Minard, 1971.
- ROUSSET (J.),
- La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le Paon*, Paris, Corti, 1954
  - Anthologie de la poésie baroque française*, Paris, A.Colin, 1961; n.éd. *ibid.*, 1968.
  - L'Intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et le théâtre au XVIIe siècle*, Paris, Corti, 1968.
- SCRIVANO (R.), *Il Manierismo nella letteratura del Cinquecento*, Padova, Liviana, 1959.
- SOUILLER (D.),
- La littérature baroque en Europe*, Paris, P.U.F., 1988.
  - (s.l.d. de), *Tirso de Molina / El Burlador de Sevilla*, Paris, Klincksieck, 1994.
- TAPIE (V.L.), *Baroque et classicisme*, Paris, Plon, 1957; n.éd., Paris, P.U.F., 1967.
- WÖLFFLIN (H.),
- Renaissance und Barock*, München, 1888; t.f.; *Renaissance et baroque*, Paris, le Livre de Poche n° 2099, 1967; rééd., G.Monfort, 1988.
  - Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, München, 1915; t.f. *Problèmes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris, Gallimard, 1952, coll. Idées/Arts; rééd. G.Monfort, 1986.

