

## Essai d'une définition de la notion de « baroque littéraire »

Adrian Marino

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/baroque/414>

DOI : [10.4000/baroque.414](https://doi.org/10.4000/baroque.414)

ISSN : 2261-639X

### Éditeur :

Centre de recherches historiques - EHESS, Éditions Cocagne

### Édition imprimée

Date de publication : 15 mars 1973

ISSN : 0067-4222

### Référence électronique

Adrian Marino, « Essai d'une définition de la notion de « baroque littéraire » », *Baroque* [En ligne], 6 | 1973, mis en ligne le 15 mars 2013, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/baroque/414> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/baroque.414>

---

Ce document a été généré automatiquement le 10 décembre 2020.

© Tous droits réservés

---

# Essai d'une définition de la notion de « baroque littéraire »

Adrian Marino

---

- 1 Insuffisamment assimilé par la critique, l'histoire et l'esthétique littéraire, le « baroque littéraire » est resté un terme assez confus et équivoque, gros de difficultés et de contradictions<sup>1</sup>. La critique et l'histoire littéraire traditionnelles hésitent ou, parfois même, évitent de l'adopter en toute confiance. Par contre, les revues littéraires, surtout en France, en font un emploi assez abusif et chaotique<sup>2</sup>. Entre ces deux extrêmes, le concept de baroque se fraye difficilement un chemin, le long duquel il oscille continuellement entre les sens adjectivaux et nominaux, négatifs et positifs, synchroniques et dyachroniques, historiques et typologiques, stylistiques et esthétiques. Et il n'est guère facile de le rappeler à l'ordre et de le clarifier. Mais dès que l'incertitude et la confusion commencent à se dissiper, l'idée de baroque s'avère particulièrement utile et même nécessaire, au sens strict du mot, étant donné qu'elle définit une catégorie esthétique fondamentale, elle-même définie par des particularités spécifiques, irréductibles.
- 2 1. La controverse commence dès l'instant où l'on se demande de plus près l'origine même de ce mot, selon tous les indices, à double provenance, dont les sens se sont mêlés, au cours du XVI<sup>e</sup> siècle, dans l'adjectif *baroque*. Il s'applique, semble-t-il, tout d'abord aux perles de formes irrégulières, importées des Indes par les Portugais (*perolas barrocas* ou *berruecos*). Mais il existe des indices que ce mot aurait également possédé une signification totalement différente de la signification courante, et qui ne serait pas sans rapport avec la figure syllogistique que la scolastique désignait du nom de *baroco*. Cette figure était assimilée, ironiquement, aux sophismes et à la pédanterie, ainsi qu'on peut le constater chez l'humaniste Luis Vives (1519) et surtout chez Montaigne (I.1. chap. XXV). Ce qui importe, toutefois, c'est que les deux sens retiennent l'idée « d'étrange », « surprenant », « inusité », « bizarre », en lui donnant, dès la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, une acception péjorative certaine qui ne cesse de se raffermir au cours du siècle suivant. D'autres étymologies (esp. *Berrueco* = roche de granite; ital. *baroccho* = fraude commerciale ou fiscale). que l'on

retrouve également au XVII<sup>e</sup> siècle, semblent bien moins probables. Néanmoins, l'idée n'a vraiment commencé à faire carrière qu'à partir du moment où le sens technique (terme usité dans la joaillerie) et logique (*ragioni barl'ochi*) ayant été dépassés, elle s'est définitivement fixée dans les dictionnaires, avec son acception adjectivale. Le dictionnaire de l'Académie française (éd. 1740) précise que « Baroque se dit aussi au figuré pour bizarre, irrégulier, inégal. Un esprit baroque, une expression baroque, une figure baroque »<sup>3</sup>. L'assimilation et la définition de la notion deviennent ainsi possibles.

- 3 2. Le principal obstacle dans la voie de toute tentative de clarification théorique réside, encore de nos jours, dans l'extraordinaire résistance qu'oppose le sens négatif du terme. Le sens populaire, traditionnel, plus ou moins invincible, demeure toujours le même, à savoir: « irrégulier », donc imparfait, « bizarre », donc laid, « extravagant », donc faux, ridicule, strident, identique à « mauvais goût », à exagération, désordre, manque de sens esthétique. est facile de voir que la naissance et la propagation de ce préjugé sont dues tout d'abord aux résistances qu'opposent au baroque le goût et l'esthétique classiques, plus exactement, le classicisme, dont le rigorisme jette toujours davantage l'opprobre sur ce concept, surtout à partir du XVII<sup>e</sup> siècle, lorsque voit le jour la dualité classique = parfait/baroque = imparfait. D'une part, rigueur, sévérité, harmonie, équilibre, *bienséance* : de l'autre, affectation, excès, extravagance, absence de mesure et de sens des convenances.
- 4 C'est de cette époque que date l'acception négative, et même ridicule du baroque, renforcée par les romanciers (Le Sage, *Gil Blas*, 1. VII, chap. XIII), les idéologues (Voltaire, art. *Goût*, *Dictionnaire Philosophique* : Rousseau, art. *Baroque*, mais seulement en musique, *Encyclopédie*. Supplément, 1796), les esthéticiens encyclopédistes (Quatremère de Quincy, *Encyclopédie méthodique*, 1788), les théoriciens (F. Milizia, *Dizionario della belle arti*, 1797). Les derniers textes, surtout sont révélateurs. Pour Quatremère de Quincy le baroque a, en architecture, une « nuance de bizarre », de raffinement abusif. « L'idée de baroque entraîne celle de ridicule poussé à l'excès ». Milizia est encore plus catégorique : « Le baroque est le superlatif du bizarre, l'excès du ridicule » fait de *stranezze*, *bizzarerie*, *irregolarità*, *accorezioni*, *convulsioni*, etc.<sup>4</sup>. Cette nuance polémique devient l'un des principaux lieux communs de l'esthétique du XIX<sup>e</sup> siècle, toujours enclin, du haut de son esprit traditionnel, classique, à confondre, comme le fait Hegel (*Verlesungen über die Aesthetik*, II, 1, 1-2) le baroque avec le « barbare », avec ce qui est « brut, dépourvu de beauté, sauvage », ou, comme l'estime Burkhardt (*Der Cicerone*, 1855), et après lui Nietzsche (*Menschliches, Allzumenschliches*, 1878), avec la « décadence » de l'art de la Renaissance. Le prestige de l'art classique pèse lourdement sur le destin tout entier de l'idée de baroque, entre laquelle et lui-même il affirme l'existence d'une incompatibilité essentielle, catégorielle.
- 5 Le dernier des grands détracteurs du baroque, B. Croce, a vis-à-vis de celui-ci la même attitude que celle adoptée avant lui par Francesco de Sanctis. Sa *Storia della età barocca in Italia* (1928) pousse jusqu'à ses dernières conséquences la démonstration de la « décadence » : « Mode de perversion et de laideur artistique », « ruine littéraire », « époque de dépression spirituelle et d'aridité créatrice », dont le symbole de « valeur esthétique négative » est le baroque. L'intransigeance de l'esthéticien italien se maintient entière en dépit des progrès des recherches modernes : « variété du laid », « forme de mauvais goût esthétique »<sup>5</sup>. Sans doute, la vision actuelle est totalement différente, ne serait-ce qu'en raison du principe esthétique (admis par le même Croce) qu'il n'y a pas d'œuvre d'art intégralement « laide ». Toutes sont sauvées par des fragments

qualitativement égaux à n'importe quelle autre création. Il existe, par ailleurs, des œuvres « baroques » réussies ou ratées, selon les circonstances. Toute œuvre, quel que soit son style, est esthétique si elle participe à la condition de l'art. En tous cas, la thèse traditionnelle strictement négative selon laquelle le baroque ne représenterait qu'une altération et une dégénérescence de la Renaissance, un phénomène d'irrégularité, doit être définitivement abandonnée. Il existe un « ordre » baroque<sup>6</sup>. L'analyse actuelle reconnaît au baroque les mêmes attributs catégoriels spirituels et esthétiques qu'à tout autre genre ou époque nettement caractérisés de l'histoire de l'art et de la littérature, de même qu'elle reconnaît au baroque, tout comme à n'importe quelle autre œuvre d'art, une personnalité esthétique nettement définie.

- 6 3. Le baroque se heurte également à de sérieuses résistances lorsqu'on l'englobe dans la série des catégories essentielles de l'esprit, dans la typologie fondamentale des conceptions de vie. Il devient ainsi une forma mentis, une constante de la vie spirituelle et, implicitement, une structure permanente de l'histoire de l'art. D'où la reconnaissance et la définition d'un baroque éternel, trans-historique, avec d'incessantes et parfaitement normales manifestations, vérifiées depuis la préhistoire et jusqu'à nos jours. Le baroque constituerait donc, avec le classicisme et le romantisme, un troisième type « utopique » de contemplation et de manière de prendre la vie, une manière fondamentale de vivre et de sentir. Mais la difficulté ne réside pas tellement dans l'acceptation de ce postulat, que dans la manière de définir et de dissocier exactement la « vision » du type baroque des autres formes éternelles de la conscience. Si, dans une semblable typologie, c'est surtout la relation entre les énergies de l'esprit, se trouvant en relations harmoniques ou dysharmoniques, unitaires ou contradictoires, qui est essentielle, et si l'on reconnaît que c'est l'esprit classique qui réalise de façon exemplaire la première tendance, alors c'est le baroque qui exprime et symbolise la tendance opposée au déséquilibre, à la contrariété et à l'irrégularité. Lorsque l'ordre, la mesure et la norme ne correspondent plus aux aspirations de l'esprit, en pleine effervescence et dilatation intérieure, le baroque apparaît comme une nécessité existentielle, comme la solution de certaines insatisfactions morales inévitables. D'où on peut tirer la conclusion que la « rébellion » et, en tout cas la perturbation de la stabilité existante, constitue une tendance « baroque » permanente et universelle.
- 7 a) Une première conclusion serait que le baroque exprime le sentiment universel des contradictions inhérentes à la vie, la polarité, le conflit entre des tendances antagonistes, divergentes - conflit créateur de contrastes, d'oppositions et d'oscillations permanentes. La formule - préconisée notamment par la philosophie allemande du style (Arthur Hübscher)<sup>7</sup>, également acceptée par les essayistes modernes (Eugenio d'Ors)<sup>8</sup> - offre l'avantage d'intégrer le baroque dans les grands compartiments spirituels traditionnels (éléatisme-héraclitisme) et de légitimer en même temps l'état permanent de « crise », de tension et d'ambiguïté qui définit le baroque à tous les niveaux. Son caractère dramatique, pathétique et inquiet n'exprimerait plus de la sorte une anomalie, une exception, une qualité négative, mais un aspect caractéristique de la vie, vécue sous le signe de la contradiction intérieure, latente, voire dialectique, de l'équilibre éternellement instable.
- 8 Ce spécifique « baroque » - de l'oscillation et de l'antithèse spirituelle aiguë - détermine, selon tous les indices, l'exacerbation de la tension intérieure jusqu'à la limite de l'explosion, de la rupture de toute cohésion et unité. Le *baroque* pousse donc au paroxysme le dynamisme impulsif, la tendance structurale au contraste et à la

désagrégation. D'où la sensation prédominante de « rupture », « d'éclatement », « d'éruption », la tendance permanente à suggérer la possibilité de bouleversements violents, de coups de théâtre, de changements de registre, de style, de *volte-face*. Le baroque nous réserve toujours des surprises – des modifications soudaines de régime, des dilatations et des déroulements imprévisibles – en subminant de manière latente l'organisation de l'unité et de la synthèse artistique. Celle-ci n'en existe pas moins car, dans l'hypothèse contraire, l'œuvre d'art baroque, de quelque type qu'elle soit, se soustrairait aux conditions de la création. Mais elle a besoin, pour être bien comprise, d'une grande réceptivité, en ce qui concerne « la forme ouverte » et la cohésion esthétique latente, même si ces qualités sont obscures ou perceptibles à la limite ;

- 9 b) L'instabilité structurale du baroque trouverait, elle aussi, et de la même façon, son explication essentielle. L'œuvre baroque suggère la mobilité, la fluidité, le mouvement. « L'homme – affirme le sculpteur baroque Bernini n'est jamais plus semblable à lui-même que lorsqu'il est en mouvement ». Sa condition morale, contradictoire, alternative, avec des nostalgies infinies et des satisfactions immédiates, détermine le devenir, le déplacement continu. Wolfflin a, semble-t-il, observé tout le premier, le déroulement de l'esprit baroque sur un plan vertical, son impulsion ascensionnelle, illimitée<sup>9</sup>. Sur le plan horizontal, la métamorphose, l'incertitude, l'évanescence et l'oscillation baroque dérivent, sans doute, de la même inconséquence foncière, de la même intuition centrale du monde et de la vie, situées sous le signe du changement, du mouvement, de l'éphémère. Tout passe, tout meurt. Le temps acquiert une valeur d'exception. Rien ne peut le dépasser ou le vaincre. D'où une double conséquence: on assiste, si l'on envisage les choses du point de vue de la conscience morale, à un raffermissement du sentiment profondément mélancolique, élégiaque, de la vanité de l'existence, de la caducité et de la ruine universelle avec, pour terme final, la mort - image baroque obsédante<sup>10</sup>. Si on les envisage, par contre, d'un point de vue superficiel-épicurien, on découvre une tendance prononcée vers l'expédient, vers le plaisir et la jouissance immédiats, vers l'inconstance et l'amoralisme, le type de cette attitude qui nargue les critères éthiques établis étant Don Juan, le héros baroque par excellence<sup>11</sup>.

- 10 c) Ce dualisme affecte de manière décisive toute la perception de l'existence, qui oscille entre cette alternance profondément baroque qu'est le mélange de réalité et d'irréel, d'essence et d'apparence (*estre et paroistre chez Agrippa d'Aubigné*), de vérité et d'illusion. Un titre tel que celui de la pièce de Calderon *La vie est un songe*, un vers tel que celui de Desmarests : « Serait-ce une illusion ? Sont-ce des vérités ? » expriment cette incertitude. La situation est, sans doute, éternelle, universelle. Dans la variante baroque, les termes fondamentaux dérivent de la nécessité essentielle où nous nous trouvons de cultiver les apparences, l'illusion, le rêve, avec toutes ses implications et ses exagérations : fascination causée par les jeux de lumière et ses reflets, dans l'eau ou dans un miroir, le mirage et la *fata morgana*, les images instables, fallacieuses, multipliées à l'infini, reflétées les unes dans les autres, par une dilatation progressive de la perspective illusoire ; effets artificiels de salle et de scène, montage théâtral à grand spectacle – décors, pompe, magnificence, luxe, splendeur – vocation pour les fêtes et les mises en scènes grandioses<sup>12</sup>, contemplation de l'univers *sub specia theatri, El gran teatro dei mundo* (Calderon), *teatro delle meraviglie*, – thèmes et formules baroques. À cet esprit de fiction et à cette convention du spectacle (*comme si, als ob*) répond, dans l'ordre psychologique-moral, un goût prononcé pour l'ostentation, le déguisement, la mystification, le « masque ». La théorie et l'apologie de l'illusionnement, le culte du personnage simulateur, de l'acteur

qui joue un « rôle », imite et contrefait, deviennent chose courante. L'homme lui-même est considéré, comme chez Ronsard, une *fable*.

- 11 Telle serait la psychologie baroque par excellence, présidée par deux archétypes : Circée (symbole de la métamorphose) et le paon (symbole de l'ostentation)<sup>13</sup>.
- 12 L'organisation de l'existence en vue de la duplicité de l'hypocrisie défensive et du sauvetage des apparences – principe qui au XVII<sup>e</sup> siècle s'appelle en Italie *dissimulazione onesta*, en Espagne *discrecion* et *prudencia*, en France *honnêteté* et *maîtrise de soi* et qui a eu ses théoriciens célèbres (Torquatto Accetta, Baltasar Gracián, Chevalier de Méré) tient, elle aussi, de la plus pure essence morale baroque. L'exhibition, le travesti, l'artifice, la parade, tout cela devient note spirituelle spécifique, méthode d'existence, et a, dans une large mesure, contribué à compromettre la mentalité baroque. Toutefois, si nous réussissons à vaincre certains préjugés, nous nous rendons compte que nous nous trouvons en présence de quelques conséquences inévitables. L'esprit baroque, dissocié par essence, s'efforce de refaire son unité originare, d'éliminer le vide intérieur et, de ce fait, il surenchérit dans le sens de la forme, instamment sollicitée de suggérer ou de supplier – par l'abondance, l'habileté, l'artifice, l'effort pour convaincre – l'existence d'un contenu absent. De là résulte le paradoxe pathétique de l'art baroque, lequel s'efforce de sauver son insuffisance par de grands gestes d'exhibition, par une rhétorique grandiloquente des apparences. En fait, sous ce jeu trompeur des apparences se cache une volonté dramatique d'intériorisation<sup>14</sup>. On comprend dès lors pourquoi le baroque exerce une certaine fascination sur les esprits qui détestent l'emphase, l'imposture, la grimace théâtrale. Ce défi absolu du naturel et de l'authentique intrigue et obsède, tout comme n'importe quelle perversion des tendances naturelles.
- 13 Nature structurellement ambiguë, bipolaire, l'esprit baroque transforme systématiquement l'illusion en désillusion, et la perte de la certitude de la réalité s'accompagne constamment d'une inestimable déception. À *el engano* correspond le revers de la médaille *el desengaño*, illusion et désillusion, démystification, conscience permanente de l'illusion, conflit de la connaissance devenu satisfaction subtile. Le passage de l'*engaño* au *desengaño* – remarque un esthéticien baroque italien B. Tessuro – « répond à un plaisir secret et inné de l'esprit humain, à savoir le plaisir de se voir duper ingénieusement »<sup>15</sup>. Volupté de la chimère lucide, de l'aspiration à l'utopie et reniement de la mystification. État d'esprit spécifiquement baroque, illusion dissipée par le spectacle de l'instabilité universelle, suivie de la contestation blasée de son propre « mensonge » éphémère. Le démasquage et la satire de l'hypocrisie, du fanfaron, de l'imposture – très fréquente dans la littérature baroque – s'inscrit dans la même psychologie<sup>16</sup> ;
- 14 d) La désagrégation intérieure, productrice d'antithèses en série, scinde entièrement la vision baroque du monde, exprimée par une série d'oppositions typiques, accompagnées de leur conscience manifeste : cosmogoniques et anthropologiques, épistémologiques et mystiques, scientifiques et esthétiques, le tout concilié au sein de synthèses ambiguës et en quelque sorte « ironiques ». Matière et esprit, immanence et transcendance, naturel et surnaturel, tellurique et céleste, temps et éternité, corps et âme, vie et mort, libertinage et ascèse, ainsi que tout une série de semblables impulsions contradictoires, profondément paradoxales, définissent des thèmes, des situations et des alternatives spécifiquement baroques : « Mourir pour ne pas mourir », « la crucifixion est un triomphe », etc. Tout comme l'oscillation entre scientifique et miraculeux, irrationnel et rationnel, sagesse et naïveté, bien et mal, beau et laid, *docere* et *delectare*. Dans ce sens Pascal, obsédé par le miracle et par le néant, par la « raison » du cœur et celle de l'esprit,

par les anges et les démons, par l'infiniment grand et l'infiniment petit, semble être un esprit éminemment baroque » ;

- 15 e) Le même antagonisme reparait sur le plan psychologique, mû par des forces en état de perpétuelle tension (raison et passion, esprit et sens, corps et âme), ayant pour note dominante le dédoublement et l'intériorisation - des notes « modernes ». Les personnages baroques capables de se refléter eux-mêmes, de pratiquer l'introspection, illustrent la duplicité, la dissociation morale. Ils savent qu'ils portent un « masque », ils sont conscients du fait qu'ils s'illusionnent eux-mêmes. Ce moi dédoublé, scindé, antinomique, intériorisé, constituerait selon certains des meilleurs connaisseurs sur textes de la littérature baroque (Alexandre Cioranescu), « la plus importante innovation de l'art baroque »<sup>17</sup>. Ce fait illustre la dernière phase de la dichotomie baroque.
- 16 Traduit en termes d'*intellect* et d'*ingegno* (marque du génie artistique et jugement de goût, faculté intermédiaire entre la sensibilité et l'intelligence, combinaison de « dialectique » et de « rhétorique »), ce dualisme détermine une nouvelle définition du poète, mélange de Pazzo et Savio, de « fou » et de « sage », « deux ennemis étrangement associés » (Thomaso Ceva)<sup>18</sup>, capables de sentiments spiritualisés, de rêves rationalisés, d'imaginations contrées, de caprices, de bizarreries et de furies lucides. Car, bien que la tendance fondamentale de l'imagination baroque soit la disponibilité et la liberté totale « main libre et esprit poétique » disait Salvator Rosa), l'autonomie et même le libertinage<sup>19</sup>, elle se déploie sous le signe d'une logique poétique particulière : *arguzia*, *productrice d'acutezza*, *agudezas* ou *conchetti*, les créations les plus spécifiques de l'esprit baroque, susceptibles d'amples développements théoriques et de très larges applications littéraires. Du point de vue de l'économie de l'intellect, ces *acutezza* sont parallèles et équivalentes aux syllogismes. Elles remplissent le même office combinatoire et associatif que les éléments de l'imagination. À la place de l'*inventio* de l'ancienne rhétorique, l'accent tombe sur *dispositio*, produit de facultés mixtes, doubles, ayant pour origine et méthode la contradiction et la correspondance. D'où l'ambivalence des résultats : tantôt métaphoriques, tantôt paradoxaux, ils cultivent dans tous les cas le contraste, plus d'une fois épigrammatiques ou ironiques. Car le tout est basé sur l'ingéniosité et l'audace, par définition ambiguës.
- 17 f) Vivre intensément la déception entraîne le pessimisme et, en tous cas, le scepticisme, le sentiment accentué du doute. En dépit de son faste, le baroque révèle une mentalité presque triste, lourde d'incertitude et d'inquiétude. À l'optimisme de la Renaissance succède la conscience de la prédestination, de la fatalité de l'arbitraire de la volonté divine, conséquence plutôt de la Réforme que de la Contre-Réforme. La morale stoïcienne, héroïque, fondée sur l'abnégation, le renoncement, la foi, la fidélité, qui caractérise le protestantisme, agit dans le même sens. Les guerres de religion, les persécutions, renforcent cet état d'esprit. Les confrontations sont désormais inévitables, fréquentes et douloureuses. Si tout est éphémère, inconsistant, trompeur, si le salut est douteux, les forces supérieures à l'individu accablantes, si le noble idéal est irréalisable, l'esprit doit forcément être pénétré d'humilité, de la conscience de sa décadence, de la vanité de tout effort. D'où une double réaction, presque simultanée : le sentiment du néant (« tout est illusion »), suivi de compensations mystiques, de réclusion, d'ascèse, de *mementa mari* et de l'aspiration à une jouissance immédiate, expédient individualiste-épicurien, appelé à remplir rapidement, sur le plan de l'existence quotidienne, le même vide intérieur, à triompher de la même obsession résignée des apparences. L'étrange mélange baroque d'ascétisme et d'hédonisme, de funèbre et de voluptueux, ne s'explique pas autrement. Il

reparaît dans toutes les périodes de « décadence », de fin de cycle historique, favorable aux apparitions des mystiques dégradées et aux systèmes esthétiques, aux étranges combinaisons de macabre, d'ésotérisme et de sensualité.

- 18 4. La définition typologique du baroque détermine et renforce le concept de *type baroque*, notion-clef, essentielle pour la compréhension et la définition de l'ensemble du phénomène. Sans ignorer tant soit peu les difficultés inhérentes à l'idée de « style », signalées aussi bien par les esthéticiens (B. Croce), que par les historiens<sup>20</sup> – difficultés concernant, entre autres, la suppression des particularités artistiques ou historiques des œuvres et des époques concrètes – nul ne peut nous empêcher de saisir, dans les limites de la méthode et du point de vue adopté, un style baroque « éternel », avec des apparitions historiques périodiques et différenciées, défini dans le sens d'un concept et d'un phénomène esthétique universel. En recourant aux essences et à la généralisation, nous obtenons un groupe de traits « baroques » typiques, retrouvés dans différentes zones géographiques, historiques, linguistiques, et extraits par l'analyse de tous les arts, ayant comme point de départ le baroque plastique, d'où la notion se transmet, à partir de la deuxième décennie de notre siècle, à la littérature. D'ailleurs, trouver des concordances et des parallélismes entre les peintres et les écrivains baroques, entre Cervantes et Velasquez par exemple (comme le fait Hatzfeld) n'est pas une démarche aussi inédite, « moderne », ou abusive qu'on pourrait le croire. Car jusque dans la période de la Renaissance et du Baroque s'établissent de semblables associations – rétrospectives – inspirées par des notions baroques typiques (grotesque, illusionisme, *abusus*, etc.), notions retrouvées par certains critiques de l'époque dans des œuvres et dans des idées esthétiques anciennes (Vitruvius, Quintilien), assimilées et qualifiées de pré-baroque<sup>21</sup>.
- 19 Le premier qui a reconnu le baroque comme *style artistique* indépendant, ayant ses caractères propres, même si négatifs par rapport à la Renaissance, est Jacob Burkhard (*Der Cicerone*, 1885) qui fraye le chemin à toutes les caractéristiques stylistiques ultérieures. Toutes s'appuient sur des affinités, des analogies et des constantes historiques-esthétiques, méthode qui justifie la reconnaissance, ne fut-ce que dans le sens extensif du terme, d'un « baroque antique » (sur lequel a écrit, dès 1881, Willemowitz-Moellendorff), spécifique de l'époque hellénistique<sup>22</sup>, d'un « baroque indien » et, surtout, d'une série entière de manifestations baroques internationales dans le temps et dans l'espace (22 selon Eugenio d'Ors !), quelle que soit l'exagération dont puisse faire preuve un pareil esprit analytique<sup>23</sup>.
- 20 De même, rien de plus légitime que de grouper, d'associer ou de déduire, de la même catégorie typologique et du même style artistique, la totalité des « courants » d'essence baroque, qui se sont affirmés dans les littératures européennes des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles : *euphuisme*, *metaphysical poets* (Grande-Bretagne), *gongorisme*, *conceptisme*, *culteranisme* (Espagne), *marinisme* (Italie), *préciosité*, *rococo* (France), dont l'analyse ne fait pas l'objet de cet article. Une mention spéciale s'impose, toutefois, pour le concept de *maniérisme* qui sape très sérieusement, depuis environ trois décennies, les positions historiques, théoriques et esthétiques du baroque, véritable « rival » terminologique, fondé en fait sur des observations assez anciennes, les unes mêmes classiques (Tudor Vianu l'a également démontré)<sup>24</sup>, mais sans les arguments décisifs qui justifient la substitution. Les positions spirituelles, morales, esthétiques, sont en substance les mêmes. Historiquement, le maniérisme pourrait s'intercaler entre la Renaissance qu'il édulcore, et le Baroque, phénomène vérifiable surtout dans la peinture (Pontormo, Parmigiano, Tintoretto, Bronzino) qui justifierait pleinement l'assimilation du maniérisme avec le « pré-

baroque ». La seule piste vraiment fertile dont nous disposons pour l'instant est celle offerte par l'analyse stylistique, qui procède par dissociation à la limite même de la nuance<sup>25</sup>.

- 21 La théorie de l'évolution des styles, conformément à laquelle le baroque représente une phase inévitable de n'importe quel style – phase caractérisée par la libération et la prolifération des formes – apporte de nouveaux arguments. Pressentie par J. Burkhard et surtout par H. Völfflin (*Renaissance und Barock*, 1888) qui admettent l'évolution de l'art par l'usure et par « l'émoussement », cette thèse est reprise et systématisée par H. Focillon (*Vie des Formes*, 1939), en un schéma tripartite : archaïque (de recherche de l'équilibre), classique (de plénitude et d'ordre) et baroque (d'exubérance et de fantaisie). La délimitation stylistique se produit donc, encore une fois, par rapport au classicisme, fait qui nous fournit, à notre avis, la meilleure des indications possibles quant à l'orientation de l'esprit baroque, lequel serait lui-même soumis à une évolution intérieure comprenant plusieurs phases : maniérisme pré-baroque, baroque « classique », baroque tardif, décadent ou « baroquisme ». Le découpage en période effectué par Hatzfeld est établi selon des schémas allemands traditionnels (*Frührenaissance*, *Spiitrenaissance*, etc., respectivement : micro-baroque, macro-baroque et baroquisme), et est également accepté par d'autres auteurs. La Renaissance se « transformerait » de la même manière, en gothique, maniérisme, baroque et baroque tardif (*late baroque*)<sup>26</sup>.
- 22 La véritable complication se trouve ailleurs. Car si, grâce notamment à l'apport de Wölfflin, systématisé dans *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915), l'essence du style baroque est suffisamment clarifiée dans les arts plastiques, la grande difficulté réside toujours dans l'application des catégories établies au domaine spécifique de la littérature. Cette opération a été initiée tout d'abord par la critique allemande, à savoir, par Fr. Strich et O. Walzel (1916). À la différence du style classique (linéaire, représentations planes, formes fermées, multiplicité et clarté), le baroque – selon Wölfflin – cultive le pictural, la représentation en profondeur, la forme ouverte, l'unicité et le clair-obscur. Mais toutes ces catégories sont-elles pleinement applicables à la littérature ? Ou, si elles le sont, ne sont-elles pas toutefois trop générales, trop abstraites ? Les comparaisons les plus strictes, sans divagations essayistiques, rejettent nettement le pictural et la perspective en profondeur, mais elles acceptent la réalité de la forme ouverte et de l'unité globale, avec un puissant accent placé sur l'idée de mouvement (totalement ignorée par Wölfflin), nettement opposée à la stabilité classique (Marcel Raymond). D'autres définitions (proposées par Jean Rousset) retiennent : l'instabilité (l'équilibre qui se rompt), la mobilité (l'œuvre en plein déroulement), la métamorphose (l'unité qui change), la domination du décor (jeu des illusions). La solution finale de synthèse ne peut être fournie que par l'essence contradictoire de l'esprit baroque, fondamentalement antithétique. Le trait caractéristique de ce style serait donc la tension, le penchant essentiel à l'effet de dissonance et de contraste – de la simple surprise et l'étonnement, jusqu'à la rupture et la discordance dramatique pathétique – créatrice d'impressions instables, mobiles, kaléïdoscopiques, toujours plus violentes, conséquences de la tendance à la surabondance et à la confusion progressive des contours. Car, c'est toujours la dispute du contenu et de la forme, autrement dit de l'essence et de l'apparence – le conflit entre l'existential et le visuel, résolu seulement pour un instant, mais annulé dans la confrontation et la superposition mêmes des deux plans – qui demeure la condition et, en même temps, la technique typiquement baroque. Tout se passe comme si la matière mimait l'esprit, comme si la mystification se superposait à la vérité, comme si l'apparence

mensongère remplaçait l'essence, comme si le transitoire prenait la place de l'idéal, comme si l'hallucination et la forme abolissaient fugitivement la réalité, comme si le profane absorbait le sacré et se substituait à lui. D'où, aussi, le détachement de l'image de la sous-structure de son existence, son effort exacerbé pour séduire, convaincre, faire illusion. Bref, un formalisme pathétique, le sentiment de « l'artiste en représentation », attitudes théâtrales, spectaculaires, qui se proposent de devenir leur propre contenu. Mais tout est éphémère, profondément instable, car le paradoxe de ce style ne dure pas; seule l'intermittence dure. Le baroque se prend un moment au sérieux, se convainc fugitivement lui-même et les autres de l'excellence de son illusion, puis il abat son jeu.

- 23 Quelques traits esthétiques typiques dérivent de cette même instabilité et agitation intérieure. La vision du mouvement, la mobilité permanente, rendent impossible toute représentation exacte, objective, « naturaliste ». L'image devient imprécise, flottante, convulsive. Les formes qui se défont, grouillent, débordent à l'infini – « l'épanouissement du baroque » dont parlait déjà Lucian Blaga<sup>27</sup> – prédisposent à l'exubérance et à la prolifération ornementale. Voilà pourquoi le baroque ne peut être que décoratif et extravagant. Ses latences antagoniques le poussent vers la dissonance et le contraste sans cesse exagérés, poussés jusqu'à l'extrême limite de la congruence. De ce fait, le baroque se trouve continuellement à la limite de la désagrégation esthétique, du non-art. Enfin, la querelle de l'esprit et de la matière se résout toujours en faveur de la spiritualité, de l'élévation immatérielle. Le baroque est organiquement prédisposé à idéaliser et à totalement transfigurer l'existence et son image.
- 24 Ces traits, peuvent-ils être appliqués à toutes les manifestations de l'esprit et de la civilisation, ou du moins, à la totalité des aspects d'une période historique nettement déterminée (idéologiques, scientifiques, esthétiques, littéraires), dans le sens de la configuration d'un style d'époque ? Y a-t-il un baroque synchronique ou seulement un baroque diachronique ? Nous dirons que les deux réponses sont également possibles, étant donné qu'elles correspondent à des objets et à des analyses différentes, associées seulement par des notes générales. Mais il ne faut pas perdre de vue le fait qu'aucun style n'accuse une présence historique exclusive, qu'il coexiste avec d'autres styles, que la définition stylistique et la définition historique ne se superposent jamais intégralement et que, enfin, tout style, par conséquent le baroque aussi, constitue par la permanence même de son essence, une « constante historique », donc par définition récurrente. Nous ne devons, enfin, pas non plus oublier que toute « historisation » des styles gagne en précision concrète, documentaire, mais perd inévitablement en tant que dimensions et significations théoriques.
- 25 3. Les partisans de la *définition historique* sont disposés à reconnaître l'existence du baroque seulement entre certaines limites chronologiques, plus ou moins précises, qui comprendraient la fin du XVI<sup>e</sup> siècle (un *terminus a quo* probable: 1572, l'année où ont été composées les *Stances* d'Aubigné), le XVII<sup>e</sup> siècle tout entier, et la première moitié du XVIII<sup>e</sup> . Le baroque constituerait ainsi un concept purement historique, caractéristique seulement de certains phénomènes spirituels et culturels européens, strictement limités dans le temps et avec des répercussions seulement dans les pays où dominaient l'influence occidentale. Bien plus : la tendance de certaines recherches modernes est de voir dans le XVII<sup>e</sup> siècle (autrefois défini comme éminemment « classique » !) le siècle baroque par excellence<sup>28</sup>. On propose de le découper en différentes périodes ou générations, de manière à renverser toute la chronologie traditionnelle. Ainsi, selon Hatzfeld, la Renaissance irait de 1500 à 1530 en Italie, de 1530 à 1580 en Espagne, de 1550 à

1590 en France; le maniérisme (première phase du baroque) se manifesterait de 1530 à 1570 en Italie, de 1570 à 1600 en Espagne et de 1590 à 1610 en France ; le baroque proprement dit, de 1570 à 1600 en Italie, de 1600 à 1630 en Espagne, de 1640 à 1680 en France ; enfin le baroque, dernière phase du baroque, inclurait en Italie les années 1600 à 1620, en Espagne les années 1630 à 1670 et en France les années 1680 à 1700. Semblables sectionnements sont par leur nature même conventionnels. Mais les véritables objections sont ailleurs.

- 26 Si l'on peut reconnaître sans trop de difficultés que l'essence d'un style n'est exprimée que par les œuvres fondamentales, représentatives, d'une certaine période et, éventuellement, admettre même le fait que toutes les œuvres littéraires importantes du XVII<sup>e</sup> siècle seraient baroques (Le Tasse, Cervantes, Racine), l'extension des traits spécifiques du baroque à la totalité des arts, des genres et des œuvres des époques respectives ne résiste pas à un examen objectif<sup>29</sup>. L'analyse de cinq concepts-clés : le caractère spatial, le caractère théâtral, le caractère ornemental, le mouvement (« la rythmique vitale »), le caractère monumental, semble suffisamment concluante<sup>30</sup>. Une prédominance massive de l'esprit baroque s'observe, en premier lieu sur la scène, mais aussi en dehors du genre dramatique. Les phénomènes littéraires et plastiques ne coïncident pas<sup>31</sup>. L'intensité et la fréquence de certaines tendances n'ont pas un caractère homogène sur toute l'étendue des phénomènes ; il existe de sérieux décalages et l'éclectisme semble dominer tout particulièrement le « siècle des lumières ». Le fait est que l'on constate, dans une même période historique, la coexistence de plusieurs *Zeitgeist*, parallèles, interférents et interdépendants. En fin de compte, pourquoi les « eons » (pour reprendre l'idée d'Eugenio d'Ors) classiques et baroques ne coexisteraient-ils pas avec des phases d'équilibre, de prédominance ou d'ambiguïté ? D'ailleurs, l'analyse ne découvre jamais des œuvres purement classiques ou purement baroques. Les équivalences automatiques, rigides, sont toujours fausses. Racine a simultanément des visées classiques et baroques, certes, en des proportions variables. Dans une même période, l'architecture demeure classique, tandis que les arts mineurs sont baroques. En pleine période de décadence de l'art baroque, l'idéologie, la science, le droit naturel font des progrès considérables.
- 27 L'explication de ces contradictions se trouve dans le fait que des causes et des influences hétérogènes, souvent même divergentes, agissent sur la structure de l'esprit baroque. Ces causes et ces influences sont : ethniques (le caractère « espagnol » et le « vitalisme » du style baroque), idéologiques (l'esprit de la Contre-Réforme), politiques (la crise provoquée par les guerres de religions, la guerre de 30 ans), et sociales-économiques, enchevêtrées dans une interdépendance des plus compliquées. Il semble à présent assez clair qu'à l'intérieur d'une même période historique le baroque se trouve stimulé et répond davantage aux aspirations et au goût de la société aristocratique-paysanne, alors que le classicisme est plus conforme au goût de la société urbaine, bourgeoise. Le baroque convient mieux à la société cléricale et au féodalisme aristocratique, amateur de plaisirs, de prestige, de pompe, de luxe, de magnificence. Il agit directement sur les masses populaires, sensibles à la religion, aux rites et à l'art spectaculaire ; alors que le classicisme, intellectuel, abstrait, austère, convient davantage à la bourgeoisie laïque, sévère et appliquée. D'une part, un art destiné à l'élite capable – grâce au panache et à la propagande – de séduire, de convertir et de retenir les masses ; de l'autre, un art intériorisé, qui pose des problèmes à caractère moral, qui a le souci du progrès et de la connaissance. Il n'y a, actuellement, aucun doute que le baroque a été adopté tout d'abord

par la société seigneuriale et rurale, profondément conservatrice, absolutiste, alors que le classicisme a recueilli l'adhésion de la bourgeoisie rationaliste, ayant des prédispositions libérales. Le baroque est lié au destin d'une classe en décadence, le classicisme à une classe en ascension<sup>32</sup>.

- 28 6. Toutes ces conclusions tendent sinon à remplacer, tout au moins à doubler la traditionnelle dualité *classique-romantique* en lui en ajoutant une nouvelle: *classique-baroque*, dans le cadre de laquelle le baroque se définirait comme étant l'inverse de l'esprit classique, autrement dit, du classicisme. Le baroque s'oppose diamétralement au classique, et au classicisme, tant du point de vue phénoménologique, que du point de vue morphologique, par des délimitations qui anticipent pleinement le romantisme. Dans cette antinomie, le baroque pourrait se prévaloir en même temps de la priorité chronologique et de la « paternité » de quelques dissociations essentielles.
- 29 On peut donc dire que dès que les principes se dégradent ou sont contestés, le baroque (« goût contraire aux principes classiques », comme le définit Quatre mère de Quincy) fait son apparition. Il s'épanouit dans les périodes de dépression ou de décadence de la conscience classique (antique ou moderne) lorsque les impulsions spontanées, vitales, se rebellent contre les normes et les réflexes de la culture classique et de la Renaissance. D'ailleurs, de Hegel à Wölfflin et d'Eugenio d'Ors à H. Focillon, le baroque est défini surtout en fonction de son insubordination par rapport à la mentalité et à l'art classique. Tandis que l'esprit classique s'efforce de promouvoir la stabilité, l'unité, la mesure, l'ordre, l'équilibre, la clarté, la rationalité, l'analyse, la simplicité, le baroque, lui, est attiré par la mobilité, la discontinuité, le déséquilibre, le polymorphisme, la multipolarité, la tension, l'irrationnel, la synthèse, l'imaginatif, la complication. Le classique est canonique, normal et normatif, autoritaire; le baroque, insolite, original, spontané, suggestif. Le classique s'oriente vers la spéculation et l'abstraction, le baroque vers la persuasion, le genre oratoire et l'efficacité. Les formes classiques sont pesantes, celles du baroque, légères, elles semblent « voler », etc<sup>33</sup>.
- 30 On peut encore établir bien d'autres parallèles en substituant partout, ou presque, les traits caractéristiques considérés « romantiques », par des traits « baroques ». Un tableau synoptique – le seul d'ailleurs de ce genre dans la critique roumaine plus ancienne – est celui dressé par G. Călinescu. Il est certain qu'aussi relative et utopique que puisse être cette typologie, le baroque devance sous bien des aspects le romantisme (subjectivisme, grande sensibilité, irrationalisme, naturisme, esprit imaginatif, évasionisme, rébellion et impulsion anti-normative, etc.). Cette « découverte » n'appartient nullement à Eugenio d'Ors ou à d'autres auteurs modernes<sup>34</sup>. Surtout dans le domaine du style et dans celui de la théorie esthétique, des érudits tels que G. Toffanin et A. Farinelli<sup>35</sup>, des critiques presque oubliés tels que Émile Faguet, etc., ont eu la même intuition, laquelle a même pénétré dans certains dictionnaires<sup>36</sup>. Vu dans la perspective classique, le style romantique devient inévitablement « baroque » et « laid », cette dernière notion étant par vocation baroque.
- 31 Peut-on encore, dans cette hypothèse, parler d'un baroque qui joue le rôle d'une formule intermédiaire, d'une « oscillation entre le classicisme et le romantisme », telle que l'écrit G. Călinescu ? Bien sûr que non. Les distinctions structurales sont, ou semblent être, en fait, différentes. Mais il est vrai, néanmoins, que le « baroque est un type utopique, inexistant à l'état pur, seul existant dans la réalité des compromis entre classique et baroque, entre baroque et romantique ». Les artistes baroques développent les éléments et les thèmes classiques grâce à une ingéniosité si grande, que la technique engloutit

l'inspiration et son point de départ. Sur le plan historique, les structures substantielles, stylistiques et historiques, perdent leurs contours rigoureux. Qu'est le XVII<sup>e</sup> siècle ? Sur un fond baroque se détachent un certain nombre d'« îlots » classiques (notamment entre 1660 et 1685), moments intermittents d'équilibre et de perfection sur une « mer » baroque, dominée par des tensions tragiques. Ou, peut-être, plus exactement encore, le XVII<sup>e</sup> siècle n'est-il que le produit des restrictions imposées par le goût classique, dirigiste, de l'autorité royale, aux créations spontanées et personnelles. Le fait est qu'en France, le baroque rencontre toujours plus de résistances et acquiert une teinte bien plus classique qu'en Espagne ou en Allemagne, pays qui possèdent de fortes traditions gothiques-médiévales.

- 32 Lorsqu'il dégénère – le phénomène est analogue à l'évolution du classicisme de la Renaissance vers le maniérisme – le baroque tend à devenir « baroquisme », bien que, selon la typologie de Hatzfeld, les caractéristiques « baroquistes » semblent plutôt appartenir au baroque classique. On peut, toutefois, admettre en grandes lignes, que le « baroquisme » développe le baroque jusqu'à l'abus, la manière, l'affectation et la formalisation extrême. Il se nomme, dans cette hypothèse *churriguerismo* (*roccoco*, *rocaille* ou *marivaudage* en littérature). Il devient, de nos jours, toujours plus évident que la mauvaise réputation du baroque – œuvre des représentants du goût classique français (Boileau, Bouhours, Fontenelle), continuée par tous les critiques et les esthéticiens de formation classique jusqu'à Croce – s'explique surtout par les excès baroquistes, répudiés parfois même par Baltazar Gracián<sup>37</sup>. Celui-ci rejette l'hyperbole, la pointe, la superficialité, l'éclat, l'extravagance, la volupté, l'hédonisme de l'artifice. La définition du « caractère extrapoétique du baroque », « péché esthétique universel » n'a pas d'autre origine. Il est vrai que le penchant anti-esthétique inné du baroque est plus fort que celui de tout autre style. L'art suppose l'organisation, la synthèse, l'unité, la formalisation, alors que le baroque s'efforce de promouvoir le mouvement et l'instabilité. Sa condition esthétique s'avère de toute façon, profondément paradoxale.
- 33 7. L'esprit baroque trouve son expression la plus caractéristique, et à notre avis la plus précieuse, avec de notables prolongements jusque dans la période actuelle, dans sa *conscience esthétique*, à vocation oscillante, contradictoire, presque dialectique.
- 34 La tension dans l'unité, la discipline instable des éléments contradictoires, la conciliation des polarités, constituent le caractère spécifique de l'esprit baroque. À la suite de quoi, l'association, l'harmonie, la simultanéité, deviennent des réalités intérieures dominantes et, en même temps, des idées-force essentielles. Le baroque vit de synthèses, de comparaisons, d'analogies, de relations, de correspondances entre les idées, les images, les sensations. Sa vocation par excellence est l'établissement de rapports du type *similia*, d'autant plus prisés qu'ils sont plus divergents et inédits. « Le démon de l'analogie » de Mallarmé serait donc, par définition, « baroque ». Le Futurisme, le Simultéisme moderne possèdent la même divinité tutélaire lointaine. Selon F. T. Marinetti, « l'analogie n'est pas autre chose que l'affection profonde qui rattache les unes aux autres les choses lointaines, en apparence différentes ou hostiles » – définition qui semble calquée sur les plus typiques formules baroques. Le poète roumain moderne Macedonski, si préoccupé des « correspondances » qui, dans *Thalassa* (1902-1916) ne s'adresse pas seulement à deux des sens les lecteurs : à la vue et à l'ouïe. Il veut que l'odorat, le goût et le toucher soient mis sur le même rang que les deux premiers et s'avère de ce fait, lui aussi, de mentalité typiquement baroque.

- 35 a) Tandis que le classicisme se suffit à lui-même, le baroque se cherche sans cesse lui-même, sous d'autres formes, dans d'autres arts. La musique tend à devenir poétique, la poésie, picturale, la peinture, sculpturale, la sculpture, architecturale. Bernini associe, avant Wagner, la scénographie, la peinture, l'architecture et la musique. Il combine des jeux d'eau, des sons et des lumières. Les spectacles actuels, profondément baroques, nommés *Son et lumière*, sont tout sauf « modernes ». L'idée du « spectacle total », qui séduise en même temps l'esprit et tous les sens, ne l'est pas non plus. Chercher des effets dans d'autres arts, échanger les moyens d'expression, procéder à des transferts esthétiques, réaliser la synthèse des genres, telles sont les orientations spécifiquement baroques, d'ailleurs instamment développées sur le plan théorique. L. Magolotti parle de *transposizione mirabile*, l'abbé Batteux écrit, dans ses *Principes de la littérature* (ed. 1774), *Sur l'union des beaux-arts* (Vol. I, p. 17, 18, 30, 371). Les romantiques, puis Baudelaire, Rimbaud et encore bien d'autres poètes modernes auront des intuitions similaires.
- 36 L'analogie *ut pictura poesis est*, sans doute, de provenance antique (Horace, *Ars Poetica*, v. 361). Les artistes et les théoriciens du baroque la découvrent et la cultivent sur la plus vaste échelle, dans le sens d'une fusion des arts qui leur est personnelle<sup>38</sup>. Quevedo, Calderón, Lope de Vega font l'éloge de la peinture. Ils introduisent des éléments picturaux et musicaux dans leurs œuvres. Les critiques découvrent dans la poésie baroque la « *concretezza pittorica* ». La connexion et la coopération des arts, dans le baroque, anticipe sous plusieurs aspects, le concept universel de l'art – progrès considérable. Définir la poésie une « peinture parlante » (Faret) et la peinture une « poésie muette » (l'abbé Batteux) signifie les homologuer, les réduire au même principe, en l'espèce « l'imitation ».
- 37 Plus inédites encore par leur raffinement sont les correspondances entre les sensations, les synesthésies picturales, musicales, même olfactives, pré-baudelairiennes. Cyrano de Bergerac découvre dans la lune le mécanisme (utopique) d'un livre sonore. Un jésuite, nommé Castel, construira effectivement un *Clavecin oculaire* (1725), qui retient l'attention de Diderot. Cette préoccupation est courante à l'époque. La notion de *Klangmalerei* apparaît dans le baroque allemand, *l'aria dell' odorato* (L. Magalotti) dans le baroque italien. Le fait que toutes ces innovations et artifices s'attaquent directement au prestige des principes traditionnels est prouvé aussi par cela qu'un grand nombre d'esthéticiens classisants, de Vida à Winckelmann, rejettent, ou même combattent, l'idée des correspondances. On se demande quelles seraient leurs réactions en présence des spécimens « d'art cinétique » de certaines de nos galeries modernes.
- 38 b) L'intrusion des correspondances en littérature revêt d'autres formes encore. On découvre d'anciens idéogrammes (d'origine chinoise) et surtout les poésies graphiques de l'antiquité alexandrine, si pré-baroques. La poésie tend à devenir un signe graphique global, à faire double image: visuelle et intellectuelle, De même, le portrait, obligatoirement accompagné d'une « légende ». D'où une grande vogue des *emblèmes*<sup>39</sup>, l'apparition des poèmes en forme de « figures et fleurs », comme dans le baroque anglais, enregistrés et même théoriquement commentés par les arts poétiques de l'époque (Sir Pilippe Sidney, George Puttenham), en même temps que d'autres genres mineurs : le chant, l'épi gramme, l'anagramme ; des textes en formes de bouteilles comme chez Rabelais (*Pant.*, 1. V. chap. XLV) ; des croix et autres *Figuregedichte* comme dans le baroque allemand. Montaigne les dénonce en bloc comme étant de *vaines subtilités* (1. I. chap. LIV). Il est probable qu'il aurait pensé la même chose de « l'avant-garde » poétique moderne, pleine de « calligrammes » d'Apollinaire, de « cubo-manies », de « picto-

poésies », de poésie « spatiale », « concrète », « visuelle », de « livre-objets », tous d'un baroque – stylistiquement parlant – incontestable, à notre avis. Le fait que les auteurs modernes d'avant-garde ne connaissent pas, ou ne se reconnaissent pas de précurseurs, ne modifie en rien ces évidentes affinités et homologues structurales.

39 c) La faculté qui combine les extrêmes, établit des relations, crée les images et les figures de style, se nomme, dans la conception baroque, *ingegno* ; quant à son produit on l'appelle *conchetto*, *conceit*, *argutezza*, *agudeza*, termes que l'on peut traduire par le terme italien actuel « arguzia », mais non pas dans le sens logique-syllogistique, mais dans le sens imagé, à tendance paradoxale : quelque chose qui se situe entre le produit de l'ancienne Dialectique et la Rhétorique. La formule est assez confuse, les définitions ne concordent pas intégralement, mais de la synthèse effectuée par les théoriciens les plus représentatifs : Matteo Pellegrini (*Delle Acutezze che altrimenti Spiriti, Vivezze e concetti volgarmente si appellano*, 1639), Baltazar Gracián (*Agudeza y arte de Ingenio*, 1642), Emmanuel Tesuro (*Cannochiale aristotelico*, 1654), Francisco Leitão Ferreira (*Nova arte de conceitos*, 1718), etc., il est possible de tirer quelques conclusions<sup>40</sup>. *Argutezza*, avec toutes ses variantes, n'est pas un raisonnement abstrait, mais un *detto*, un parler figuré, métaphorique, ambigu, aussi bien au propre qu'au figuré. Par son effet suggestif, il a des affinités avec la technique persuasive, avec la perspicacité de la casuistique qui convainc. Mais étant donné qu'il ne propose pas des vérités logiques, des raisonnements, des syllogismes, mais seulement des images « vraies » en soi, donc belles, concrètes, il constitue une création, une invention. La première serait, selon Gracián, *agudeza* « simple », l'autre *l'agudeza* « composée », une de *perspicacia*, l'autre de *artificio*, une fiction verbale ingénieuse, plastique.

40 On comprend facilement que tout le secret de « l'arguzia » poétique réside dans le mécanisme de l'artifice dénommé *contraposicion ingeniosamente*. Celle-ci consiste dans une « parfaite concordance entre deux ou trois objets extrêmes, exprimés par un acte de l'esprit, au moyen d'une corrélation harmonique ». L'idée de *correspondencia* apparaît, évidemment, elle aussi, afin de préciser mieux encore, dans notre conscience, cette méthode éminemment métaphorique, minutieusement étudiée dans un grand nombre de ses combinaisons – pas moins de 65, selon Gracián<sup>41</sup>. Plus proche encore de la conscience moderne est la définition de Pellegrini, conformément à laquelle *acudezza* est équivalent à la représentation symbolique et même à l'acte qui attribue conventionnellement une signification : « Non pas une relation entre des choses et des choses, mais entre des choses et des mots ». Ceci nous introduit en plein dans la théorie et dans la controverse « moderne » du caractère arbitraire du signe linguistique. La même qualité apparaît également essentielle à Tessauro : « Expression surprenante (*parola peregrina*) qui signifie rapidement un objet au moyen d'un autre ». Par conséquent, la rapidité, l'association surprenante, variée et riche d'idées et d'images, la mobilité, l'instabilité, la spontanéité et la subtilité des combinaisons et des rapports inédits de l'intellect, tels seraient les caractères de l'associative et baroque *acutezza deil ingegno*. Il n'y a qu'une seule conclusion possible : la poésie se confond avec l'art des contrastes, des antithèses, des analogies brillantes et surprenantes : « autant dans les images et dans les arguties, autant de poésie ». Dans le baroque, la loi littéraire suprême serait donc la métaphore ; tout se transforme en métaphores audacieuses, aventureuses. L'univers tout entier devient une « métaphore ».

41 Rien ne définit davantage l'unité de l'esprit baroque que le fait que la théorie et la pratique de *l'ingegno*, en anglais *wit*, en allemand *witz*, en français *esprit*, se sont répandues

à travers toute l'Europe. Cette faculté a été louée et analysée dans des œuvres non moins célèbres, telles que : *Euphues, The Anatomy of Wit*, de John Lily (1579) - dans des textes tout aussi notoires chez Hobbes, chez le Dr Johnson, chez Addison, chez Home - *De l'Esprit* de Helvetius (1758), *Esprit* de Voltaire (*Dictionnaire philosophique*, 1764). Toutes ces définitions sont étonnamment ressemblantes : combinaison immédiate d'images divergentes, *discordia concors* (Dr Johnson), « fusion d'idées et de combinaisons nouvelles » (Helvetius), « comparaison nouvelle », « rapport délicat entre des idées peu communes », « raison ingénieuse » (Voltaire), formules qui seront également adoptées par les moralistes du siècle : « faculté qui voit vite, brille et frappe » (Rivarol), etc. Les romantiques, Jean-Claude Paul Richter et autres, s'expriment de la même manière au sujet de *witzoln*. Les produits de ce *wit* ou *esprit* se nomment, dans le monde anglo-français : *pointe*, *saillie*, *paradoxon or the wonder*, *énigmes*, et comportent toute une gamme de variétés : *devises*, *anagrammes*, *idéogrammes*, *échos*, *serpentina carmine*, *versus concordantes*<sup>42</sup>. Les mêmes « arguties » apparaissent encore dans les arts figuratifs : *blasons*, *armoiries*, *emblèmes*, *symboles*, *impresa*. *L'impresa* constitue, selon Tessuro, « une manière de signifier, la plus sublime et la plus ingénieuse de toutes les manières symboliques »<sup>43</sup>. Tant de nos jours que dans le passé, la mentalité classisante oppose de la résistance à cette technique littéraire<sup>44</sup>.

- 42 d) L'effet que poursuit l'esprit baroque, par l'abondance des *conceitti*, est la surprise, la démonstration de virtuosité qui étonne, qui produit la *stupeur*. La technique de la stupéfaction appartient de manière fondamentale à l'antithèse, au contraste violent, à l'association inédite, ayant une finalité démonstrative. Car le baroque est, par sa structure même, démonstratif, persuasif et oratoire, on pourrait même dire: propagandiste<sup>45</sup>. D'où son orientation essentielle vers le magnifique, le sublime, le pathétique, l'exhibition, *il meraviglio*, *la stravaganza*, *la terribilità*, même si ce « miracle » se réduit souvent à la seule mystification, à l'illusion, ou au bluff, à un « théâtre plein de surprises » (*pien teatro di meraviglie*). Nous nous trouvons en plein dans l'esthétique de la « fiction menteuse », de l'habileté qui enchante par « l'artifice », sous l'empire de « l'art de tout faire et de ne pas se découvrir », selon la formule de T. Tasso, adepte de la « majesté et de la solennité des formes », des « mots qui ne sont pas d'un usage commun », seule méthode d'acquérir *la meraviglia*. L'idée reparaît aussi dans un sonnet - à caractère de programme - de G. H. Marino :

« Le but du poète est d'émerveiller.  
« Je parle de l'excellent, non pas du grossier  
« Qui ne peut stupéfier (*fa stupir*) n'a qu'à aller étriller ».

- 43 Les conséquences de cette orientation pour l'esthétique et le goût « modernes » sont considérables. Avant le romantisme, le baroque découvre l'esthétique du « laid », du bizarre, de l'étrange, du trivial, de l'insolite, de l'exotique - *le belle donne totalmente brutte* (formule ironiquement paradoxale, profondément baroque) - la femme de couleur, la difformité, le monstrueux, *la hermosura de lo horrible*, et autres semblables « anomalies », produites ou goûtées grâce à la libération de la fantaisie de tout contrôle rationnel. La cohérence est remplacée par « l'incohérence cohérente » (B. Croce), en vue de l'effet et de la tendance à se singulariser. Car tout ce langage éminemment « littéraire », composite, entend mettre ostensiblement une distance entre la poésie et le vulgaire, « la rozza moltitudine » autrement dit, entre la poésie et la prose. Le fait devient encore plus évident par la tendance de rendre obscure et de valoriser l'obscurité, si caractéristique du baroque, qui se transmet à tout un filon de la poésie moderne, jusqu'aux auteurs « hermétiques » de nos jours. Les patrons spirituels de Mallarmé et de Valéry sont, sans

doute, Gongora et sa poésie énigmatique, écrite *a lo culto*, Gracián, avec ses théories sur le style aulique, distinct du parler courant, Paolo Beni, selon lequel « la poésie ne doit être ni claire, ni précise, mais seulement magnifique », etc. Le goût de l'époque pour la périphrase et le genre des *énigmes* tient à cette vocation de l'obscur. La notion même « d'écrivain obscur » est découverte à cette époque (Pallavicino, *Trattata della stillo*, 1662).

- 44 e) C'est toujours alors que se renforce un autre concept esthétique, destiné à une carrière encore plus brillante : *la nouveauté*, résultat de l'ingéniosité dans la création des images. Issus de l'idée de « périπέtie » aristotélique, des surprises de l'action épique-dramatique, *la novità*, *la bizzarria della novità*, devient pour ainsi dire, la pierre de touche de toute poésie baroque, dont la préoccupation ne peut être que *la maraviglia* – nouvelle par définition, effet des « nouvelles fantaisies capricieuses », comme s'exprime le « Chevalier Marin », adepte déclaré des « nouvelles lumières et des nouvelles choses ». Tout thème poétique, dit Muratori (*Della perfetta poesia italiana*, 1724) devient possible s'il « revêt l'habit de la nouveauté » et, implicitement, celui du contraste et de la variété (Vol. I. p. 121), *la variedad*, *gran madre de la belbeza*, selon la théorie si « pré-romantique » de Gracián. Inutile de prouver ici, à l'appui de documents, que l'éloge de la nouveauté est unanime dans toutes les œuvres baroques françaises, allemandes, etc.
- 45 La rupture d'avec l'esthétique classique, on dirait même l'hostilité à son égard, se produit ainsi sur un autre point essentiel. Le baroque instaure le régime de la liberté et de la spontanéité, de l'individualité et de l'originalité artistique. Il est hostile à l'imitation, aux canons et à l'académisme. Sans doute, la libération totale n'est-elle guère possible. Les réminiscences classiques demeurent toujours nombreuses dans le baroque. Mais l'esprit créateur fait tout de même un pas décisif dans le sens de la libération des contraintes théoriques. Les produits de « l'enthousiasme », de « l'artifice » et de la « furie poétique » – dans le sens de virtuosité technique – remplacent le formalisme à tendances classiques et la rhétorique idéaliste. La notion de norme est remplacée, elle aussi, par le concept de *caso* (« hasard », « événement ») et l'inspiration imprévisible, momentanée : « J'affirme mieux connaître les règles – avoue G. B. Marino – que tous les pédants, mais la vraie règle est de savoir varier la règle selon le temps et le lieu ». Le prestige d'Aristote, et surtout celui de ses commentateurs dogmatiques de l'époque de la Renaissance, est fortement en baisse, et Saint Amant déclare qu'il écrit sans se soucier qu'Aristote « l'eut ou ne l'eut pas approuvé » ! On peut donc citer, comme emblème du baroque libéral, l'inscription placée à l'entrée des jardins de la Villa Borghese de Pincio, et adressée aux visiteurs : « Qui que tu sois, si tu es un homme libre, ne crains point ici les chaînes de la loi. Va où tu veux, cueille ce que tu veux, pars quand tu veux ». C'est la norme de vie de l'Abbaye de Thélème de Rabelais (« Fais ce que voudras », *Gargantua*, 1. I. chap. LVII), transportée dans le domaine de l'esthétique par le baroque.
- 46 f) Une littérature fondée sur de semblables principes ne peut être qu'hédoniste et, en effet, tous les « baroquistes » associent l'idée de *diletto* (« piacere », « divertissement », « leggiadria ») à celle de *maraviglia*. La fin de cette période, pas encore complètement libérée de la tradition pédagogique d'Horace et de la Renaissance (*utile dulci, delectare-prodese*). Mais le courant est suffisamment fort pour que l'accent tombe sur *dilettare* – nous ne dirons toutefois pas dans le sens purement sensualiste, aphrodisiaque, excitant, dénoncé par Croce – à moins que tout formalisme, esthétisme ou autonomisme ne constitue, lui aussi, implicitement, un « hédonisme » esthétique. Par delà le plaisir purement sensoriel, apparaît le plaisir psychologique, nettement contourné, intérieur, intellectuel même, qu'engendre la satisfaction de la curiosité par la surprise de l'inédit

– « être trompé habilement », passer soudain de l'illusion à la lucidité (E. Tessuro) – mais surtout par la surprise de la détente, par la *Katharsis* récréative : « doux oubli », « libération des soucis », « réjouissance de l'âme », y compris la rêverie dans la nature, de style pré-Rousseau. Idées qui auraient semblé frivoles à l'humanisme austère, mais qui vont dans le sens de la sensibilité moderne. Tout comme la revendication du goût infaillible, faculté de connaître et critère intuitif d'appréciation.

- 47 Peut-on faire un pas de plus dans le sens de l'idée de désintéressement artistique, de finalité en soi, ou même d'autonomie, de gratuité et de poésie pure ? Des indices significatifs ne font pas défaut, en commençant par la reconnaissance formelle, insistante, du plaisir engendré par la fiction (« *dilettevoli menzogne* ») – cette notion a sa tradition, continuée par la formule encore plus « moderne » de « l'art en soi » (*in se stessa, operante per se stessa*, Muratori, *op. cit.*, chap. IV), et, dirait-on, aussi de « jeu », d'ailleurs très dans la note de la disponibilité et du spectaculaire baroque<sup>46</sup>. En tous cas, l'idée de jeu récréatif devient toujours plus claire et elle trouve bientôt ses théoriciens (l'un d'entre eux est Giuseppe Maria Conti, *Della Conversazione*, 1715, chap. IX : *Del Giuocc.*). Le jeu de mots, *jeux d'esprit*, y compris le calembour et l'acrostiche, fait partie de la technique même de « l'argutie », des *concetti*. Le fait que « le baroque est gratuit » a été observé, entre autres, par G. Călinescu.
- 48 Telle étant l'orientation de base, toutes les recommandations traditionnelles d'usage pédagogique-religieux, elles aussi assez nombreuses, s'avèrent soit des réminiscences à tendance classique, soit des échos de la Contre-Réforme. Mais même dans ce cas, les thèses classiques subissent une conversion assez prononcée. L'édification constitue, certes, un devoir, mais en même temps un plaisir. L'enseignement moral peut être assimilé parce qu'il nous est transmis dans des formes agréables. La vérité détermine, par elle-même, sa propre satisfaction, la coïncidence des termes opposés ou divergents étant toujours la loi baroque. On sent tout de suite que le dogmatisme et le mysticisme ont beaucoup perdu de leur intensité. Le baroque rend laïque, de manière décisive, l'émotion esthétique.
- 49 g) Il la rend, en même temps artificielle, la transforme en un exercice technique de perfectionnement de la nature, de « transformation esthétique » dans le sens « artistique », au moyen d'une insistante assimilation des éléments cosmiques aux beautés et aux images purement plastiques (« peinture », « email », « matière riche »). Les notions-clés sont : « art », *maestria, artificio*, (G. B. Marino, *Adone*, VII, 53). L'idée se répand que les beautés de la poésie – « artificieuses » – sont nettement supérieures aux beautés de la nature. Les feux d'artifice deviennent les « étoiles de l'art », et un poète baroque français, Du Bois Hus, les exalte dans une poésie très « esthète ». Des formules apparaissent, qui anticipent à cent pour cent les paradoxes de Wilde qui prétendait que c'est la nature qui imite l'art : « Les fleurs sont de bien plus belles choses dans leurs vers qu'elles ne le sont même dans les jardins du Louvre ». Les descriptions baroques sont, toutes, des versions artificielles, perfectionnées, d'une vision intérieure. Le poète ne contemple pas, il ne décrit pas ce qu'il voit (le réalisme représente l'antipode de l'esprit baroque), mais seulement ce que lui impose la convention poétique-littéraire, l'éducation, le cliché artistique. Le paysage baroque devient un mélange de fantaisie, de symbolisme et de virtuosité artificielle, accompagnée, chez les poètes qui la cultivent, d'une claire conscience de la nouvelle conception<sup>47</sup>.
- 50 h) Le triomphe de l'idée d'art et d'artifice - d'accord avec toute la spiritualité baroque a pour conséquence de répandre l'idée de « beauté menteuse » (*beltad mentirosa*),

« d'illusion » esthétique, de « fiction » (*il finto*). La poésie – semblable à un thème de prédilection de l'inspiration (« visage feint », « faux », etc.) – utilise « le finte parole », pour suggérer des « illusions », des « fictions », des « mensonges ». Nous sommes en pleine vogue de la mystification savante, de l'imposture ingénieuse, des habiles simulations. Tout dépend de l'habileté technique : « L'idée peut être transformée de telle manière – remarque Mazzoni – qu'elle paraisse fausse, ou de telle autre qu'elle semble vraie ». Le régime préféré est *le trompe-l'œil*, la technique de l'effet suggestif, créateur d'apparences. Le titre du livre de Nicola Sabbatini, *Pratica di fabricar scene e machine ne teatri* (1639) possède une valeur symbolique, celle du « truc » baroque par excellence. La notion de sincérité perd toute signification. La réalité esthétique appartient à « l'hypocrisie », aux « masques » verbaux. La formule « forme sans fond », convient très bien à la superficialité et à l'extériorité baroque.

- 51 i) Toutes ces orientations découlent aussi d'une attitude rationaliste vis-à-vis des problèmes de la création. La conception de « l'inspiration divine » qui préside à l'époque de la Renaissance, cède, dans la période du baroque, la place à la lucidité, à la réflexivité, à la distance que l'on prend envers soi-même. « Les compositions réussies – affirme G. B. Marino – sont les produits des esprits sereins (*intellecti sereni*)... et non pas des esprits troubles (*ingegni torbidi*), agités par les tempêtes accidentelles ». L'idée de la construction méthodique, délibérée, calculée, s'aperçoit clairement. Elle est pleine d'implications « modernes », à savoir: une plus grande liberté d'initiative contrôlée, la possibilité du « jeu » créateur, pas seulement entrevue mais aussi admise, ratifiée, l'action du *bel esprit*, qui s'amuse en faisant des *concetti*, des produits « spirituels », improvisés, ingénieux, gratuits. L'abbé Bouhours, bon observateur de l'époque retient « qu'on y met à toute heure l'esprit et le cœur en jeu » (*La manière de bien penser*, 1691). Le jeu inclut, dans une mesure égale, la disponibilité et la gratuité, l'habileté et l'effet calculé. Ce qui implique – le paradoxe n'est qu'apparent – la tension, la méthode et l'effort, car le jeu de *l'argutie* implique la tension, le travail artistique. D'où, aussi, la tendance à déduire la valeur de l'œuvre de la quantité de travail créateur effectué, de la grande fatigue, du grand art et, par conséquent digne de grands éloges (G. Guarini).
- 52 8. Les caractères de l'esprit et du style baroque se retrouvent dans des proportions variables, et avec des nuances différentes, dans toutes les littératures européennes qui font partie de sa sphère d'influence, laquelle comprend également les zones limitrophes des pays de l'Europe centrale (Bohême, Autriche, Hongrie, Pologne, l'espace néo-grec)<sup>48</sup>. En poussant la généralisation jusqu'à sa limite légitime, étayée par des documents. d'histoire littéraire, il est possible d'admettre que la *littérature baroque* développe partout à peu près les mêmes tendances fondamentales, caractéristiques. Elles sont toujours et partout dérivées du même principe dualiste, antinomique, artificieux et spectaculaire, fait d'antithèses, de combinaisons, de superpositions surprenantes de plans et d'effets, souvent ironiques, burlesques, grotesques. Toutes dérivent, en dernière analyse, d'un conflit structural, universalisé – transformé en un véritable programme spirituel et esthétique – qui oppose l'apparence et la matérialité, l'idéal et le réel, l'abstrait et le concret<sup>49</sup>. Conflit de style dramatique ou conciliant, ludique et délectable, car l'antagonisme baroque est lui-même inégal et oscille entre les extrêmes. D'où une forte propension vers l'instabilité et la vie fugitive, dans des décors sans cesse renouvelés, kaleïdoscopiques, véritables procession d'apparence et d'illusions. De la sorte, la fiction devient simulacre, invention mystificatrice, le conflit intérieur, mise en scène, masque et

fiction. La préoccupation centrale demeure sans cesse la satisfaction à tout prix de l'imagination, de la nécessité fondamentale de la fiction.

- 53 9. La nécessité de nouveaux genres littéraires ou de l'adaptation des anciens à de semblables orientations devient évidente. Le baroque « découvre » le drame – Alexandre Ciorănescu l'a bien démontré – et les genres irréguliers, libres, mixtes. C'est le cas, surtout, de la tragi-comédie « ni l'un, ni l'autre », mais, selon Scudéry – « les deux à la fois et quelque chose de plus ». Les comédies ballets, les comédies farces, *Doppelspiegeln*, les romans-livrets de spectacles, les pastorales lyriques-dramatiques, les comédies larmoyantes, précurseurs du mélodrame, font leur apparition. Les romans moyenâgeux ingénus, de pure évasion, optimistes, galants, à l'intrigue compliquée, les poèmes allégoriques, sont redécouverts; les épopées romanesques, compliquées, édifiantes, sont cultivées. Le baroque grave, spiritualisé, continue et il amplifie la littérature religieuse d'apologie, les prophéties et les visions ; le baroque populaire, la littérature de colportage, de goût démocratique.
- 54 b) Quelques symboles centraux, inventoriés et catalogués (H. Hatzfeld, Al. Ciorănescu, Jean Rousset) – les « archétypes » de la littérature baroque confèrent un aspect littéraire à toutes ces aspirations: les héros des métamorphoses et des déguisements (Circée, Protée, Calypso), les clichés de l'instabilité et de la mobilité : l'eau et la fluidité sous toutes ses formes, la fuite du temps – l'obsession de l'horloge ! – le vent, les nuages, l'arc-en-ciel, la sphère, la boule, la flamme, l'ombre, le reflet, la lumière qui palpète, les images (*tropes*) de la caducité, des péchés et des effondrements terrestres (la prison, le labyrinthe, le tombeau, le cimetière, les ruines, la mort), de la vanité et de l'ostentation (le paon, loué par Gracián).
- 55 c) Une série de thèmes typiques expriment les situations fondamentales : les conflits (mouvements contraires ou parallèles, double mouvement centrifuge – héros qui se fuient les uns les autres – oppositions abstraites : moi-le monde, etc.), l'instabilité, l'inconstance, l'illusion, la dissimulation, l'ambiguïté, l'oscillation, les dilemmes aigus (passion-devoir, vertu-raison d'état, amour en tant que séduction et danger), les paradoxes psychologiques (amour-haine, *morir por no morir*), les extrêmes, les antithèses gigantesques, dramatiques (lumière et ombre, jour et nuit, foi et raison, grandeur et misère, amour et mort, amour sacré et amour profane). *La vie est un rêve, la vie est théâtre, théâtre dans le théâtre*, telles sont les conclusions baroques essentielles, les produits d'un besoin continu d'illusion et de dédoublement, suivis de la démystification finale. L'homme baroque se déguise dans un monde de théâtre et de décors, peuplé de travestis et de faux rôles. Pour toutes ces raisons, la littérature baroque devient plurivalente, elle suggère de multiples significations, son symbolisme est accentué.
- 56 d) La composition s'adapte, elle aussi, aux mêmes tendances intérieures : les formes s'ouvrent, deviennent élastiques, perdent leur cohérence, se mettent, semble-t-il, « à voler », la structure devient atectonique, se disloque, l'intrigue se complique, à l'infini par l'addition de nouveaux épisodes - véritables volutes et arabesques romanesques. Les romans baroques peuvent être continués à l'infini, tellement ils sont « ouverts », peu organisés. *Alcidalis et Zelide* (1658) de V. Voiture, reçoit deux compléments originaux, l'un français (1668), l'autre... roumain (1738). L'intrigue se diversifie, se superpose, se charge d'ornements, telle un autel de Churriguera. Deux amoureux, séparés par des accidents imprévisibles, se cherchent, se retrouvent, sont à nouveau arrachés l'un à l'autre, traversent des péripéties sans nombre, etc. Le roman à tiroir, *Rahmenorzahlung*, constitue une formule « baroque » typique, avec de très anciens antécédents (*Mille et une nuits*, etc.).

Les descriptions, toujours pleines de mouvements, sont compliquées, et se déroulent sur plusieurs plans.

- 57 e) Le style devient inégal, dynamique, plein de *crescendo* et de *rinforzando*, fleuri, orné (« floridité ou élégance du style », Chapelain), dilaté, emphatique, avec une expression actuelle « redondante » – dans ce sens, le baroque constitue l'exagération de tout style – ou, par contre, extrêmement concis, abrupte, grâce à des ellipses et des concentrations ingénieuses, paradoxales<sup>50</sup>. Le procédé fondamental demeure l'antithèse déclarée ou latente, la pratique du système des contrastes, l'association des pôles opposés (abstrait-concret, lumières-ombres, suave-grotesque, humour-macabre), la recherche des effets (acoustiques : harmonies imitatives ; techniques : acrostiches, anagrammes, rimes intérieures, prose rimée), le jeu d'images ornemental, rhétorique, artificieux, étincelant, magnifique. C'est le style par excellence « littéraire », élaboré, cultivé, aulique, à l'antipode de la poésie spontanée, ingénue, le style qui consacre le triomphe de la « littérature » sur la « poésie ». Les figures préférées sont, évidemment, les métaphores surprenantes, extraordinaires, paradoxales, équivoques, contrastantes (l'antithèse, l'*oximoron*, la catachrèse, l'hyperbole, la pointe, toute la gamme des célèbres *concetti* et *agudezas*), substitutives (*correspondances*), symboliques (*emblèmes*), évocations, avec des perspectives en profondeur, dans le sens de la catégorie de Wölfflin<sup>51</sup>. La métaphore déguise tout. Elle représente le décor littéraire essentiel de l'existence baroque.
- 58 9. Ayant une conscience « moderne » – à la mode est d'ailleurs une expression de l'époque – (G. B. Marino déclare qu'il n'écrit que de la poésie qui « plaît aujourd'hui à son siècle », *al secol vivente*), il était impossible que le baroque ne fut pas redécouvert et loué par la critique, l'esthétique et la littérature actuelle. Baudelaire – probablement le premier – marque de l'intérêt pour le style jésuite des cathédrales belges (*Pauvre Belgique*, XXV). La réhabilitation de Wölfflin a pour origine la constatation qu'il existe des affinités entre « notre époque » (1888) et le baroque italien, avec des références directes aux principes de Wagner. Le vague de l'expressionnisme – turbulent, dramatique, plein de tensions – contribue encore davantage à la ré-actualisation du baroque. Freud étudie le mécanisme inconscient des concepts : *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (1905). Enfin, Eugenio d'Ors découvre un baroque *romanticus, finisecularis, postebellicus* ; quant à T. S. Eliot, il se préoccupe instamment de *The Metaphysical Poets* (1921), de plus en plus étudiés et réédités ces temps derniers. L'explication la plus répandue et la plus plausible de cette nouvelle passion baroque peut être trouvée dans la structure contradictoire, on dirait même déséquilibrée, de l'esprit moderne (occidental), dans ses nostalgies insatisfaites et, surtout, dans le style de ses révoltes. Car, par son essence même, le baroque est pour ainsi dire, « d'avant-garde », non-conformiste, insurrectionnel, surtout en esthétique. C'est dans cette direction qu'il faut poursuivre toutes les analogies actuelles réellement significatives. Le décadentisme anglais, par exemple, continue l'*euphuisme* fait déjà observé<sup>52</sup>.
- 59 Si les liens qui rattachent l'obscurité de Mallarmé à la poésie de Góngora sont, de nos jours, chose couramment admise (le philosophe et esthéticien roumain Lucian Blaga établit, lui aussi, un semblable rapport dans *Geneza metalorei si sensstlii culturii*, 1937 – « La genèse de la Métaphore et le sens de la culture »)<sup>53</sup>, par contre les correspondances qui existent entre le baroque et l'avant-garde moderne n'ont pas été intégralement explorées. Et malgré cela, ces affinités sont assez évidentes ; même esprit de révolte et de libération, même art insolite, de « rupture », de discontinuité et d'innovation. D'ailleurs, les acceptions actuelles du terme de baroque ne sont pas différentes<sup>54</sup>. Apollinaire, en

dépité de ses métamorphoses esthétiques, et de ses « caligrammes », passe pour un authentique baroque<sup>55</sup>, très probablement le dernier grand baroque de la littérature française. Les paradoxes, les calembours, les jeux de mots et les « cadavres » surréalistes ont une incontestable ascendance baroque. De même, le théâtre de la cruauté<sup>56</sup>. Le nouveau roman français révèle, lui-aussi, des analogies surprenantes : picaresque, esprit objectiviste, effets de surprise<sup>57</sup>. De même l'esthétique du *groupe 63* de l'avant-garde italienne : syncrétisme des arts, spectacle total, poésie combinatoire<sup>58</sup>. Des rapprochements purement techniques ont également été établis : prédilection pour les formes ouvertes, pour l'informel, pour les collages, ceux-ci étant, surtout, d'incontestables anticipations baroques (*les centons*)<sup>59</sup>. Les critiques d'avant-garde redécouvrent, enfin, eux aussi, la notion de baroque. Ainsi, Roland Barthes écrit, non sans une certaine ostentation, sur *Tacite et le Baroque funèbre* (1959)<sup>60</sup>. Mieux fondé encore est un article écrit par un jeune critique roumain sur *Paul Claudel et le style baroque*<sup>61</sup>. Le concept conserve encore, dans cette sphère, une nuance exotique, parfois même abusive – d'où toute une série, assez récente, de résistances<sup>62</sup>.

## NOTES

1. James MARK, The Uses of the Term « Baroque », *The Modern Language Review*, vol. XXXIII (1938), p. 548-563.
2. Pierre CHARPENTRAT, De quelques acceptions du mot « Baroque », *Critique*, n° 206, juillet 1964, p. 651-666.
3. Alejandro CIORANESCU, *El Barroco o el descumbrimiento del drama* (Universidad de la Laguna, 1957, p. 11-13 ; Franco VENTURI, La parola baroccho, *Rivista Storica Italiana*, LXXI (1959), p. 128-130 ; Helmuth HATZFELD, Uso y abuso del término il « barroco » en la historia literaria (*Estudios sobre el barroco*, seg. ed ; Madrid, 1966, p. 418-430) ; Victor L. TAPIÉ, Définition et histoire du mot baroque ( *Le Baroque*, 3° éd. Paris, 1968, p. 5-16).
4. Carlo CALCATERRA, *Il problema del barocco, Questioni e correnti di storia letteraria* (Milano, 1949), III, p. 407, 409, 422.
5. B. CROCE, *Storia delle età. barocca in Italia, Pensiero, Poesia a Letteratura, Vita morale*, ter. cd. (Bari, 1953), p. 20-24. 46, 496 ; *ibidem*, Teorie e fantasie moderne sul barocco, « La Crifca », XXXVI (1938), p. 226-229 ; *ibidem*, *Quaderni della « Critica »*, 4, aprile 1946, p. 83-84 (sur *Du baroque* d'Eugenio d'Ors).
6. Marcel RAYMOND, *Baroque et renaissance poétique* (Paris, 1955), p. 31 ; Jean ROUSSET, *L'Intérieur et l'extérieur*, Paris, 1968, p. 17, 249, 255.
7. Arthur HÜBSCHER. *Barock als Gestaltung antithetischen Lebensgeföhls*, Il « Euphorion », Band 24 (1922), p. 517-562, 759-805.
8. S Eugenio D'ORS, *Du baroque, traduction française* (Paris, 1968), p. 29, 33.
9. Heinrich WOLFFTIN, *Renaissance et baroque, traduction française* (Paris, 1967), p. 135, 151, 194.
10. Quelques observations convergentes : André CHASTEL, *Le baroque et la mort, Retorica e Baroeco, Alti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici* (Roma, 1955), p. 33-46 ; Giovanni GETTO, *Umanità e stile nel barocco* (W. BINNI-R.SCRIVANO, *Antologia della critica Letteraria*, (Milano-Messina,

- 1964, p. 549-551) ; Luis ROSALES, *Ea sentimiento del desengaño en la poesia barroca* (Madrid, 1966), p. 42-32.
11. Jean ROUSSET, *op. cit.*, p. 127-128.
  12. Richard ALEWYN, *L'Univers du baroque, traduction française* (Paris, 1964).
  13. Jean ROUSSET, *La Littérature de l'âge baroque en France*, Circé et le Pan (Paris, 1954).
  14. Ives BONNEFOY, *Rome, 1630, Définition du baroque*, « Preuves », n° 189, oct. 1966, p. 3-14.
  15. Jean ROUSSET, *op. cit.*, p. 69.
  16. Des citations espagnoles chez : Luis ROBLES, *El sentimiento del desengaño en la poesia española del siglo XVII* (*op. cit.*, p. 11-94).
  17. Alejandro CIORANESCU, *op. cit.*, p. 331.
  18. Carlo CALCATERRA, *op. cit.*, p. 461-463.
  19. Giuseppe ZONTA, Rinascimento, aristofelismo e barocco, *Giornale storico della letteratura italiana*, LII (1934), p. 208, 226, 228.
  20. Guido M'arpurgo TAGLIABUE, Aristotelismo e barocco, *Retorica e Barocco*, p. 152, 158-160 ; Delia CANTIMORI, Il dibattito sul barocco, *Rivista storica italiana*, LXXXII (1960). p. 496.
  21. Karl BORINSKI, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie* (Leipzig, 1914), I, p. 188-191.
  22. René WELLEK, The Concept of Baroque in Literary Scholarship (*Concepts of Criticism*, New Haven and London, 1965, p. 70-71) ; la meilleure étude sur l'histoire du terme « baroque ».
  23. Le tableau des « espèces » du genre baroque, selon Eugenio D'ORS (*op. cit.*, p. 137), est le suivant : pristinus, archaicus, macedonicus, alerandrinus, romanus, buddhicus, pelagianus, gathicus, franciscanus, manuelinus (le Portugal), orificencis (l'Espagne), nordicus (le nord de l'Europe), palladianus (Italie-Angleterre) rupestris, Maniera, tridentinus, sive romanus, sive jesuiticus, « Rococo » (France-Autriche), romanticus, finisecularis, posteabellicus, vulgaris, officinalis.
  24. Tudor VIANU, *Manierism si asianism (Studii de literatura universala si comparata*, Buc., 1963, p. 612-620) ; le point de départ dans les essais de Gustav René HOCHÉ, *Manierismus in der Literatur* (1959) et *Die Welt als Labyrinth* (1957), appuyé à son tour sur E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948), selon lequel « le maniérisme » constitue une « constante » anti-classique de l'esprit européen.
  25. Les plus concluants résultats ont été obtenus, semble-t-il, par Marcel RAYMOND : *Aux frontières du maniérisme et du baroque* (Actes des journées internationales d'étude du baroque, Montauban, 1968, p. 82).
  26. Wylie SYPHER, *Four Stages of Renaissance Style, Transformations in Art and Literature, 1400-1700* (New York, 1956).
  27. Lucian BLAGA, *Trilogia valorilor* (Buc., 1946), p. 120.
  28. Une synthèse, pour le domaine français, chez Marcel RAYMOND : Le baroque littéraire français, état de la question (*Vérité et poésie*, Neuchâtel, 1964, p. 149-174) ; Jean ROUSSET reconnaît, lui aussi, que « le principe baroque est le plus actif dans une grande partie de l'Europe du XVII<sup>e</sup> siècle » (*L'Intérieur et l'extérieur*, p. 254).
  29. John M. MUELLER, Baroque - Is in Datum, Hupothesis, or Tautology ? *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XII (1954), p. 421-437.
  30. Alden BUKER, The Baroque S-T-O-R-M., A Study in the Limits of the Culture Epoch Theroy, *ibidem*, XXII (1964), p. 303-313.
  31. Mario PRAZ, Baroque in England, *Modern Philology*, LXII (1964), p. 169.
  32. Victor-L. TAPIÉ, *Baroque et classicisme* (Paris, 1957), Baroque et classicisme, *Annales*, 4 oct.-déc. 1959, p. 719-731 ; Le baroque et la société de l'Europe moderne, *Retorica e barocco*, p. 225-231 ; Pierre FRANCASTEL, Baroque et classicisme, histoire ou typologie des civilisations ? *Annales*, 1, janv.-mars 1959, p. 142-151 ; Robert MANDROU, Le baroque européen : mentalité pathétique et

- révolution sociale, *ibidem*, 5, sept.-oct. 1960, p. 898-914 ; Gabor TOLNAI, Der problèmes du baroque, *Acta litteraria*, IX, (1967), p. 87-114.
33. À ajouter, aux indications antérieures : Eugenio D'ORS, à propos du baroque, *Retorica e barocco*, p. 53-54 ; Pierre FRANCASTEL, Limites chronologiques, limites géographiques et limites sociales du baroque, *ibidem*, p. 55-60 ; Joyce G. SIMPSON, *Le Tasse et la littérature et l'art baroque en France* (Paris, 1962), p. 187.
34. Lorenzo GIUSSO, Senso cattolico-romantico del barocco, *Retorica e barocco*, p. 75-83 ; Luciano ANCHESCHI, Idea del barocco (*Barocco e novecento*, Milano, 1960, p. 3-20) ; G. CĂLINESCU, Clasicism, romantism, baroc (*Impresii asupra literaturii spaniole*, Buc., 1962, p. 11-26).
35. Arturo FARINELLI, *Il romanficio nel mondo fatino* (Torino, 1927), II, p. 226.
36. Federico Carlos SAINZ DE ROBLES, *Ensayo de un diccionario de la literatura, I, Terminos y conceptos literarios* (Madrid, 1949), p. 124-125 (« una bomba formidable »).
37. Miguel BATLLORI, Gracián y la retorica barroca en España, *Retorica e barocco*, p. 27-32.
38. Albert WELLEK, Renaissance und Barock synasthesie, *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 91 (1931), p. 532-584 ; Emilio CARILLA, Le Barocco coma aproximación o fusión de las artes (*Lengua, literatura, folklore*, Santiago de Chile, 1967, p. 93-100).
39. Henri STEGMEIER, Problems in Emblem Literature, *The Journal of English and German Philology*, XLV (1946), p. 26-37.
40. B. CROCE, I trattatisti italiani del Concettismo e B. Gracián (*Problemi di estetica*, Bari, 1923, p. 311-347) ; Maria DE LOURDES BEICHOR-PONTES, *The Literary Baroque in the Iberian Peninsula, Literary History and Literary Criticism* (New York, 1966), p. 278-280 ; Al. CIORĂNESCU, *op. cit.*, p. 205-217, 222.
41. Leland H. CHAMBERS, Theory and Practice in the « Agudeza y arte de ingenio », *Litterae Hispanae et Lusitanae* (München, 1968), p. 109-117.
42. Robert ELBRODT, *L'Inspiration personnelle et l'esprit du temps chez les poètes métaphysiques anglais* (Paris, 1960), p. 317.
43. Cesare VASOLI, Le imprese del Tesoro, *Retorica e barocco*, p. 245.
44. Georges Reuben POTTER, A Protest Against the Term « Conceit », *Phylogical Quarterly*, XX (1941), p. 474-483, spec. p. 475.
45. Giulio Carlo ARGAN, La « Rettorica » e l'arte barocca, *Retorica e barocco*, p. 11-12.
46. Frank J. WARNKE, Sacred Play : Baroque Poetic Style, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXII (1964), p. 455-464.
47. Spécialement, l'excellent chapitre sur Natureza y artificio d'Al. CIORĂNESCU, *op. cit.*, p. 53-104 ; Jean ROUSSET, *op. cit.*, p. 112-113.
48. Jean ROUSSET, *Le baroque, Histoire des littératures*, Encyclopédie de la Pléiade (Paris, 1956), II, p. 87-110 ; Marian SZYROCKI, *Die Deutsche Literatur des Barock* (Rowohlt, 1968) ; Vilmos GYENIS, La littérature baroque tardive dans la culture populaire du XVIII<sup>e</sup> siècle, *Acta litteraria*, IX, (1967), p. 127-157 ; G. CĂLINESCU, Marino si Góngora, (*Scriitori străini*, Buc., 1967, p. 232-248) ; Rodica CIOCAN-IVĂNESCU, Noi contributii la studiul genezei barocului, *Analele Univ. din Timisoara, Seria Stiinte Filologice*, VI, 1968, p. 91-102.
49. Herbert CYSARZ, Der dichterische Stil - und Zeitbegriff Barock, *Bulletin of the international Committee of Historical Sciences*, IX, (1937), p. 338-342 ; Vaclav CERNY, Le baroque et la littérature française, *Critique*, 109 et 110, juin et juillet, 1956, p. 518-533, 617-635 ; Alan S. TRUEBLOOD, The Baroque, Premises and Problems, a Review Article, *Hispanic Review*, XXXV (1967), p. 355-363.
50. Helmut HATZFELD, *Problemas estilísticos del barroquismo* (*op. cit.*, p. 333-363) ; Marcel Raymond, *Baroque et renaissance poétique*, p. 42-47.
51. *ibidem*, *El estilo barroco literario en las obras maestras* (*op. cit.*, p. 126-164).
52. A. J. FARMER, *Le Mouvement esthétique et « décadent » en Angleterre* (Paris, 1931), p. 288.

53. Lucian BLAGA, *Trilogia culturii* (Buc., 1969), p. 283-284 ; ultérieurement, Hugo FRIEDRICH, *Die Struktur der Modernen Lyrik* (Hamburg, 1964), p. 85.
54. Pierre CHARPENTRAT, *op. cit.*, p. 658 ; Victor-L. TAPIÉ, *op. cit.*, p. 227.
55. André BILLY, Préface, *Apollinaire, Œuvre poétiques* (Paris, 1965), p. XLIV-XLV.
56. Jean ROUSSET, *La Littérature de l'âge baroque en France*, p. 81-88 ; *L'Intérieur et l'extérieur*, p. 241-242, 262.
57. R. M. ALBÉRES, *L'Aventure intellectuelle du XX<sup>e</sup> siècle* (Paris, 1959), p. 404-406.
58. Luciano ANCESCHI, *op. cit.*, p. 226-245, 251-255 ; Antonio PORTA, *Poesia e poetica* ; Edoardo SANGUINETI, *Poesia informale ? (I Novissimi)*, Torino, 1965, p. 193-195, 201-204 ; Cornel MIHAI IONESCU, *Generafia lui Neptun* (Buc., 1967), p. 146-149.
59. *Les Tropes du Dumarsais, avec un commentaire raisonné...* par M. FONTANIER (Paris, 1818), I, p. 319-320.
60. Roland BARTHES, *Essais critiques* (Paris, 1964) p. 59 *Les Tropes du Dumarsais, avec un commentaire raisonné...* par M. FONTANIER (Paris, 1818), I, p. 319-320. 108-111.
61. Gheorge LĂZĂRESCU RAMURI nr.1/1970.
62. Sur la crise actuelle de l'idée de baroque : Victor-L. TAPIÉ, L. FEBVRE, *Retorica e barocco*, p. 225 ; Jean ROUSSET, *Adieu au Baroque ? (L'Intérieur et l'extérieur)*, p. 239-245 ; René WELLEK, *op. cit.*, p. 125-127.
- 

## AUTEUR

### ADRIAN MARINO

Union des écrivains roumains

(Cahiers roumains d'Études littéraires)

Cluj (Roumanie)