

APPROCHES CRITIQUES À L'IDÉE DE BAROQUE LITTÉRAIRE : EUROPE OCCIDENTALE

Introduction

1. La naissance du concept de baroque littéraire et le débat sur sa définition
2. Épanouissement et crise de la notion de baroque littéraire en France : un problème de perspective ?
3. Bref excursus sur le baroque littéraire dans quelques autres pays européens
4. Nouveaux approches au baroque littéraire : la perspective européenne

Conclusion

Introduction

Beaucoup plus que d'autres périodes littéraires, le baroque européen se caractérise par une grande complexité et richesse de manifestations, comme il résulte évident de nombreuses questions engendrées à partir de la fin du XIXe siècle par la volonté de donner une définition du baroque littéraire.

La naissance de la notion critique de baroque est un processus qui se fait à partir des années '20 du siècle dernier à niveau européen. Issue du milieu de la critique des arts plastiques en Allemagne cette notion se répand immédiatement en Europe et on assiste au développement d'un intéressant débat pour sa définition, à laquelle contribuent des experts de différents domaines et de nationalités différentes.

Toutefois, au-delà de ce processus de formation à niveau européen, chaque pays s'approprie à sa manière, selon sa sensibilité et son histoire, de cette notion, qui, suivant le développement interne à chaque pays, crée un ensemble de définitions nationales de l'idée de baroque.

En guise d'introduction au sujet nous allons parcourir l'histoire de l'idée de baroque littéraire à niveau européen, pour ensuite passer à analyser de façon plus spécifique les plus récents développements de cette idée dans quelques pays européens, en particulier Italie et France.

Cette confrontation sera menée sur la base de quelques textes significatifs des derniers cinquante ans, et elle va mettre en évidence des différences importantes dans la manière dont le baroque est regardé dans les pays pris en considération.

Ce qui va émerger est un problème partagé par plusieurs pays d'Europe qui concerne une évidente difficulté dans l'acceptation et la définition de la notion de baroque littéraire au moment où celui-ci est considéré dans une perspective strictement nationale ; tendance commune, celle-ci, bien qu'elle se manifeste à partir de situations et d'attitudes critiques et culturelles spécifiques pour chaque pays pris en examen.

Ensuite nous allons prendre en considération quelques ouvrages majeurs de critique littéraire sur le baroque des dernières décennies. Par cette analyse nous aurons la possibilité de souligner une récente convergence des points de vue critiques que nous avons cru remarquer à niveau européen, qui met en relief la nécessité d'une perspective d'étude supranationale, et cela d'autant plus pour un courant tel que le baroque, pour des raisons que nous allons voir par la suite.

Cette convergence nous paraît confirmer l'importance de la confrontation à niveau européen dans le domaine de la critique littéraire, puisque c'est justement le passage d'une perspective strictement nationale à une plus disponible à considérer chaque pays comme partie d'une unique région culturelle qui a permis de gérer un concept comme celui de baroque qui, dès sa première parution dans le champ de la critique littéraire, a représenté, comme nous allons le voir, un défi bien compliqué.

Nous nous proposons donc de focaliser sur une question plutôt de type méthodologique, qui nous aide à comprendre les motivations qui ont engendré la

polémique sur le baroque littéraire et les limites que cette polémique a entraînées jusqu'à une époque très récente dans le domaine de la critique littéraire .

1. La naissance du concept de baroque littéraire

La question de l'étymologie du terme « baroque » a été affrontée à plusieurs reprises par les critiques et les historiens de la langue et elle nous apparaît comme étant peu significative dans le contexte de notre étude. Pour cette question nous renvoyons donc à l'article de Bruno Migliorini, « Etimologia e storia del termine barocco »¹, dont l'analyse peut être encore considérée valable.

Toutefois il est intéressant d'aller voir les débuts du terme dans le domaine de la critique d'art, où il fait son apparition pour la première fois à la moitié du XVIII^e siècle dans les milieux illuministes.

Milizia, dans son *Dizionario delle arti e del disegno*, écrit:

Borromini in architettura, Bernini in scultura, Pietro da Cortona in pittura, il cavalier Marino in poesia, son peste del gusto [...] E' bene veder quelle loro opere, e abbominarle. Servono per sapere quel che non si deve fare. Vanno riguardate come i delinquenti che soffrono le pene delle loro iniquità per istruzione dei ragionevoli².

Cette attitude négative aux égards du baroque dans le domaine des arts figuratifs se conserve même pendant l'époque romantique, qui aurait pu reconnaître des points de contacts entre son idéal artistique et celui promulgué par les baroques; mais le préjugé historique était encore trop fortement enraciné dans le domaine de la critique d'art et, ce qui a été peut-être la raison dominante de la manquée réhabilitation, le baroque était vu par les romantiques comme une époque de décadence des valeurs patriotiques et civiles, ce qui ne pouvaient que représenter à leurs yeux un motif de dépréciation, et qui ne faisait que creuser encore plus le fossé qui avait toujours gardé les baroques au-delà des possibilités de compréhension des contemporains.

Cependant le Romantisme contribue en quelque sorte à faire évoluer la situation car il donne espace à la composante irrationnelle dans la production artistique.

C'est seulement à partir de la fin du même siècle, avec Heinrich Wölfflin, que nous assistons à un progressif changement dans l'attitude de la critique vers le baroque.

À cette époque le développement de certains courants de pensée contribue à rapprocher les milieux cultivés à la sensibilité baroque et donc à la

¹ Giovanni Getto (éd.), *Manierismo, barocco e rococò*, op. cit., p. 39-49.

² «Borromini dans l'architecture, Bernini dans la sculpture, Pietro da Cortona dans la peinture, le chevalier Marino dans la poésie, sont la peste du goût [...] Il est bien de voir leurs œuvres, et de les abominer. Elles servent à savoir ce qu'il ne faut pas faire. Elles doivent être regardées comme les délinquants qui souffrent les peines de leur iniquité pour l'instruction des raisonnables », Milizia, *Dizionario delle arti e del disegno*, p. 214.

compréhension des ses expressions artistiques : le wagnerisme, le symbolisme, l'art nouveau, l'expressionnisme, l'irrationalisme, l'exotisme. Grâce à cela le baroque commence à perdre ses connotations négatives pour devenir un terme neutre.

C'est avec Wölfflin que commence la vraie réhabilitation de l'idée de baroque. Wölfflin, ancien collaborateur de Burkhardt, ressent bientôt l'exigence de faire justice d'un art auquel il reconnaît un statut autonome définissable par des caractères positifs, différents de ceux qui appartiennent à l'art classique. Dans son ouvrage de 1888, *Renaissance et Baroque*, le critique allemand définit une série de formules qui mettraient en évidence les changements intervenus dans le passage de l'art classique à l'art baroque et qui deviennent un parangon fondamental pour tous ceux qui s'occuperont de définir le baroque par la suite. De façon très synthétique nous pouvons les indiquer comme des passages :

- a) du linéaire au pictural : on passe de la définition des objets par l'évidence de leurs contours qui les séparent nettement les uns des autres à une apparence floue, à une perception de l'œuvre d'art plus basée sur la couleur que sur la ligne, on dirait presque plus impressionniste;
- b) du plan à la profondeur : de l'étalage de tous les personnages et de toutes les situations sur le même plan on passe à une véritable mise en scène théâtrale, qui engendre un décalage entre les différents plans de l'action en créant ainsi une hiérarchie à l'intérieur de l'œuvre d'art ;
- c) de la forme fermée à la forme ouverte : de l'harmonie et de la symétrie voulues par la Renaissance, qui donne lieu à des structures accomplies, autonomes et fermées sur elles-mêmes comme des systèmes parfaits, on assiste à l'explosion de l'espace figuratif qui devient un espace ouvert, qui pourrait toujours s'agrandir en suivant l'élan, le mouvement, de la mise en scène dynamique ;
- d) de la pluralité à l'unité : la Renaissance donne une vie autonome à toutes les réalités, qui cohabitent dans le même espace figuratif, qui peuvent être en relation entre elles de façon temporaire, mais qui ne donnent pas lieu à une unité supérieure comme il se passe chez les Baroques où tout semble concourir à la mise en place d'un univers où tout élément est lié à tout ce qui l'entoure par un rapport essentiel et nécessaire, qui souligne encore une fois une hiérarchie entre les choses qui nie le droit à une existence propre aux éléments séparés ;
- e) de la clarté absolue à la clarté relative : le bouleversement de toutes les certitudes renaissantes se manifeste dans le passage d'une clarté totale, on dirait presque scientifique, qui apparaît comme telle de tous les points de vue à une clarté que l'on dirait relative puisqu'elle dépend du point de vue duquel on considère l'ensemble.

Il faut remarquer que les passages dont Wölfflin relève l'importance ne sous-entendent pas des innovations techniques ou l'acquisition de nouvelles habilités de la part des artistes baroques par rapport à leurs prédécesseurs, mais tout simplement des choix stylistiques qui poussent à préférer certains moyens expressifs (qui existent déjà) à d'autres qui se révèlent tout à coup insuffisants pour exprimer la sensibilité du XVII^e siècle.

Wölfflin approfondit le travail sur le baroque par une série d'ouvrages successifs, tels que *L'art classique* (1899) et *Concepts fondamentaux de l'histoire de l'art* (1915), où le concept de baroque est définitivement mis au point. Avec lui le baroque assume une valeur autonome et universelle dans la critique d'art, tandis qu'au paravant il était considéré comme pure jugement de valeur et non pas comme catégorie.

C'est à partir de cette prémisse fondamentale que les critiques ont la possibilité d'ouvrir une véritable discussion sur le baroque et que déclenche celle qui est définie la « dispute du baroque », qui se développe avec la participation de critiques de nationalités différentes. Entre autres Riegl, Schmarsow, Brinkmann, Weisbach, Schubert, Sitwell, Weingartner, Escher, Maugain, Strich, Cysarz, et les italiens Croce, Toffanin, Spoerri et Praz.

Au cours de cette dispute on essaye de définir les formes et les spécificités du baroque, ses limites temporelles, ses rapports avec d'autres époques, etc. On prend conscience de l'existence d'un lien entre science et art dans la période baroque, ce qui était tout à fait inconcevable jusqu'à ce moment, car on voyait d'habitude l'art baroque comme quelque chose de tout à fait irrationnel et déréglé, sorte d'anomalie dans l'époque qui voit naître la science moderne. Dans l'ensemble on cherche donc progressivement de définir le statut spirituel de l'homme post-renaissant.

Dans ce débat une étape fondamentale est représentée par le travail du critique catalan Eugenio d'Ors, qui introduit une approche nouvelle dans le traitement critique du baroque.

Dans l'entre-deux-guerres, D'Ors définit le baroque comme catégorie spirituelle intemporelle qui se propose à intervalles plus ou moins réguliers dans l'histoire de l'art en opposition à une autre tendance opposée qui est celle du classicisme (l'idée d'une opposition entre baroque et classicisme était déjà présente chez Wölfflin, mais D'Ors en fait le concept fondamental de son analyse). L'art ne fait qu'osciller entre ces deux termes opposés, dont l'un s'inspire d'un principe que le critique définit dionysiaque et l'autre d'un principe apollinien.

Dans la vision proposée par Eugenio D'Ors la vie coïncide avec un élan de forces irrationnelles en opposition à la raison qui est une activité créatrice de lois logiques. La force irrationnelle finit souvent par entraîner l'homme, qui se laisse aller à vivre sans dignité, ni valeurs, sans règles ni contrôle de soi. En parallèle avec ce cadre de la vie humaine le baroque s'oppose au classicisme comme la vie s'oppose à la raison, et c'est ce caractère essentiel qu'il possède qui en fait un principe éternel, qui se serait manifesté dans les époques alexandrine, byzantine, dans le « seicento », etc. comme perte d'ordre et de clarté, comme retour à un inconscient primordial, à un principe féminin. D'Ors, qui dit reconnaître en soi-même la force d'attraction de la vie et son

amour pour elle, croit que la dignité humaine réside ailleurs, dans la lutte contre ce principe d'irrationalité.

Dans la même lignée se situe l'important travail de Curtius (*Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, 1948), qui reconduit le baroque à l'émergence périodique de tendances qu'il appelle maniéristes contre des tendances qu'il appelle classicistes.

Cette approche critique a beaucoup influencé la critique, en particulier en France, comme nous allons le voir, mais elle a provoqué un dérapage considérable dans la ligne des recherches sur le XVII^e siècle européen, pour cela qu'en introduisant un point de vue métahistorique elle a fait perdre de vue les spécificités du baroque historique, qui étaient encore à définir.

Une fois récupéré le baroque à l'actualité du débat dans le domaine des arts plastiques on commence à essayer de transposer les catégories ainsi définies au domaine de la critique littéraire en essayant d'en prouver l'applicabilité. Ce processus se fait en particulier à l'intérieur de chaque pays, où le débat, comme nous allons le voir, continue de façon plus spécifique, en focalisant sur les différentes littératures nationales.

2. Épanouissement et crise de la notion de baroque littéraire en France : un problème de perspective ?

Les études sur le baroque littéraire en France connaissent leur plus grande fortune entre les années '20 du XX^e siècle jusqu'en 1965 à peu près. Dans cette période on regarde aussi au baroque comme à une plaisante nouveauté pour des critiques formés dans un goût tout à fait classiciste. Les analyses proposées (par Adam, Lebègue, Rousset, Dubois) sont adaptées des schémas mis au point par la critique d'art à partir de la fin du siècle précédent.

On doit à Lebègue la définition d'une première poétique positive des auteurs baroques, liée à une période de guerres de religion.

Après lui le travail de Rousset (*Circé et le paon*, 1953) développe, à partir des catégories définies par Wölfflin et tout en faisant appui sur la critique d'art, des catégories plus spécifiquement définies qu'il applique à l'analyse de quelques textes littéraires, et qui focalisent sur les concepts d'instabilité, de mobilité, de métamorphose, de prépondérance du décor. Son travail reste fondamental comme étant la première tentative de ce type.

Ensuite, pour ne citer que quelques exemples plus connus dans une période qui semble affectée d'une véritable mode du baroque, ce sera Dubois (*Le Baroque*, 1973) à établir un parallèle entre « caractéristiques esthétiques » en art et « correspondances littéraires ». Il procède à l'analyse des catégories et des figures rhétoriques dans des œuvres du XVII^e siècle, tout en tenant compte de leurs significations par rapport à la sensibilité de l'époque de production. Il ne relève pas d'opposition entre baroque et classicisme, qui se caractérisent à son avis par la même sensibilité et les même

thèmes, qui se manifestent pourtant de façon différente, extériorisés et spectaculaires dans le cas du baroque, intériorisés et mesurés dans le cas du classicisme.

Mais en général, à partir de 1965 jusqu'en 1985 à peu près on remarque en France une période de crise de la notion de baroque ; tout ce qui a été dit sur le baroque dans les décennies précédentes est mis en doute, ainsi que l'existence elle-même du baroque ; les critiques ressentent l'exigence de prendre les distances de positions trop enthousiastes (que parfois ils avaient déjà occupées) ; les études se font plus cauteleuses, plus méthodiques, se focalisent sur des auteurs ou des genres isolés ; l'intérêt pour la musique baroque prend élan à détriment de la critique littéraire . On abandonne presque toute tentative de considérer le baroque de façon générale, en laissant tomber une question tout à fait ouverte telle que la définition de ses caractères spécifiques. C'est comme si on se trouvait face à l'impossibilité de résoudre un problème qui semble avoir épuisé les ressources des critiques littéraires.

Les raisons mises en avant pour rendre compte de ces doutes sont surtout de type méthodologique : le concept de baroque aurait été utilisé pour des domaines dans lesquels il résulte tout à fait incongru. Mais on avance d'autres hypothèses aussi, comme à vouloir justifier une volonté d'abandonner la question.

Pierre Charpentrat, en 1967, dans son *L'art baroque*, explique le succès du terme « baroque » en France juste après la guerre par des motivations politiques ; d'un côté le pouvoir incontesté de la notion de classicisme dans la littérature française apparaissait à ce moment presque comme une manifestation d'impérialisme tout à fait intolérable ; d'autre côté la nécessité de réhabiliter l'Allemagne exigeait d'en construire une image d'avant la guerre. L'Allemagne baroque est une Allemagne anti-prussienne, douée d'une identité propre et autonome qu'on s'appliquait à définir pour des raisons décidément politiques.

À partir de cette interprétation de Charpentrat la crise du baroque en France se prolonge pour les deux décennies à suivre.

La notion de baroque semble provoquer un certain embarras chez les critiques français. Même quand ils se proposent de traiter des sujets baroques ils éprouvent l'exigence de justifier ou bien de limiter l'utilisation de la catégorie de baroque.

D'autres critiques qui avaient participé avec enthousiasme à la dispute, tels que Jacques Vanuxem, Félix Castan, et Jean Rousset lui-même, commencent à exprimer des réserves aux égards de la notion de baroque.

Bazin, dans *Destins du baroque* (1968), parle du baroque comme d'une catégorie appliquée de façon abusive à la littérature. Dans *Les profondeurs de l'apparence* (1973) G.-C. Dubois en donne cette définition :

Baroque: mot à la mode dans les années 1950-1960, aujourd'hui vieilli et remplacé par d'autres modes, par d'autres mots [...] le baroque est mort contre-temps des abus du langage

Jean Rousset en particulier, dans *L'intérieur et l'extérieur*, paru en 1968, dans un chapitre intitulé « Adieu au baroque ? » affirme de comprendre le refus de plusieurs

critiques à accepter l'existence d'un « homme baroque » puisqu'il croit repérer des éléments de type baroque dans des œuvres et des auteurs modernes, ce qui le pousse à dire que le baroque serait alors un simple instrument qui aurait été utilisé par les critiques pour définir tout ce qui tombe en dehors de la notion la plus stricte de classicisme, mais tout à fait dénouée d'une autonomie à lui.

L'impression générale, qui est transmise aussi par les titres et par les termes choisis, est celle d'un épuisement du baroque, qui est dit fini et même mort.

Dans la bibliographies des ouvrages parus entre les années '70 et '80 à peu près nous avons des parutions sur la musique et l'art baroque, ou encore sur des auteurs isolés, ou bien nous avons des œuvres qui se mettent dans une perspective anhistorique qui regarde au baroque comme à un paramètre d'interprétation pour des phénomènes disparates qui vont du XVII^e au XX^e siècle. Dans la liste de ces œuvres trouvent place les livres de Christine Buci-Glucksmann (*La raison baroque. De Baudelaire à Benjamin* (1984), *La folie du voir. De l'esthétique baroque* (1986)) et la brillante analyse *Le pli. Leibniz et le baroque* de Gilles Deleuze.

Encore en 1989 Bernard Chédozeau, après avoir parcouru avec assez d'objectivité l'histoire du baroque littéraire en France, explique ainsi sa position : le baroque, expression d'une culture éminemment catholique, est présent en France en très peu d'exemples, tous de mineurs, et vite suffoqués par l'émergence de tendances laïcistes en opposition avec lui (ce lien entre catholicisme et baroque est une idée très diffusée dans la critique française, ensemble avec la volonté de démarquer la France de l'influence de l'église de Rome et de revendiquer les libertés gallicanes) ; encore, le baroque est un ensemble des procédés rhétoriques utilisés pour capter l'attention et l'affection du lecteur (ou auditeur ou spectateur) qui ne véhicule aucun contenu, et dans ce sens « le baroque est malhonnête »³, où le terme « malhonnête » est repris de tel ouvrage de G. de Cortanze (*Le baroque*, MA éd., Paris, 1987) « qui rapproche expressément l'art baroque de la propagande nazie »⁴.

Déjà en 1968 Franco Simone avait relevé dans le milieu français une exigence diffusée de donner une définition précise du baroque. Dans un livre intitulé *Umanesimo, Rinascimento, Barocco in Francia* il fait le point de la situation critique de ce pays dont il émerge un besoin manifeste d'abandonner les vieux sentiers de la critiques sur le baroque et d'approfondir les recherches sur le XVII^e siècle français en travaillant surtout sur les textes, qui seuls peuvent donner les nécessaires éclaircissements sur les traits individualisant de l'époque baroque.

Ce qui paraît mettre mal à l'aise les critiques français est le manque d'une définition précise du baroque. Jean-Marie Benoist, qui dirige le colloque sur le baroque de Cerisy-la-Salle en 1983, même s'il semble vouloir exalter l'absence de cette définition comme marque de la complexité du phénomène baroque, ne fait en fait que tenter de déplacer cette définition sur un plan différent, en prospectant la possibilité de définir des archetypes, ce qui implique aussi un déracinement, encore une fois, de la dimension historique du baroque. Il affirme en effet : « le lecteur ne s'étonnera [...] de

³ Bernard Chédozeau, *Le baroque*, op. cit., p. 125.

⁴ Ibid.

ne point trouver ici de définition définitive, ou de dogme »⁵, toutefois le but qu'il reconnaît au colloque est la formation d'un

alphabet de "formes" que Bachelard avait reconnues comme archetypes: ils seront actifs et formateurs de concepts, de règles et d'espaces, à condition qu'on les arrache au site de leur jaillissement afin d'en faire l'écriture active et programmatique de topoi.⁶

Dans le même volume qui recueille les actes du colloque de Cérisy nous trouvons un bilan de cette expérience rédigé par le critique Benito Pelegrin. Celui-ci relève en premier lieu l'impression de mort du baroque en France dont nous avons déjà parlé. En plus il remarque une tendance des critiques soit à limiter leurs communications à une phénoménologie tout court de quelques aspects du baroque, soit une incapacité de manier la notion elle-même du baroque.

pouvait-on voir qu'à leur insu, l'objet baroque les subvertissait, débordait de toutes parts les frontières qu'on tentait de lui imposer⁷

Il se propose donc une analyse de la question.

En premier lieu il arrive à faire tomber la thèse d'un épuisement du baroque comme catégorie littéraire par la confrontation avec la situation dans d'autres pays européens, où le baroque semble par contre bien vivant, comme il résulte évident de la citation qu'il fait des dernières ouvrages parus.

Ensuite, il propose l'hypothèse selon laquelle à être responsable de cette prétendue mort du baroque littéraire en France serait une attitude propre à la critique française, qui lui paraît vouloir masquer sous le prétexte d'un prétendu épuisement de la notion de baroque, un volontaire aveuglement à sa richesse, perçue par contre de façon nette à niveau européen.

on ne peut ouvrir un ouvrage sur le baroque sans tomber sur l'introduction obligée de mise en garde contre l'emploi du mot et de déploration sur sa mort [...] mort ou vif, mis à prix ou déprécié, le baroque a toujours bonne presse et bonne vente [suit liste de dernières publications à l'étranger]. Cet acharnement à enterrer le baroque, aujourd'hui, est le propre seul de la France.⁸

La sensation dominante serait celle d'avoir donné trop d'espace, dans les dernières décennies, à une catégorie artistique que les Français n'auraient pas encore complètement acceptée et qu'ils aimeraient supplanter par le retour à l'exaltation du classicisme dont ils possèdent une vision décidément plus nette et des exemples nationaux qui peuvent rendre justice à l'art français du XVII^e siècle.

⁵ Jean-Marie Benoist (éd.), *Figures du baroque*, op. cit., p. 12.

⁶ Ibid., p. 14.

⁷ Ibid., p. 32.

⁸ Ibid., p. 18, 19.

cet enterrement [...] ne serait-il pas un avatar du refus traditionnel du baroque dans une France qui s'est voulue championne du "classicisme" et du cartésianisme, cette atavique répudiation, au nom de la *Raison* et du "Goût", d'un style autre [...]?⁹

Cette hypothèse expliquerait ainsi l'exigence partagée de donner une définition du baroque sur le modèle de celle du classicisme, c'est-à-dire une définition normative, telle que la voulait Jean-Marie Benoist.

Opération chirurgicale qui refuse la greffe [...] pour aboutir [...] à un nouveau classicisme impérieux, normatif et exclusif: celui *du* baroque authentique, certifié conforme.¹⁰

Or, la question de l'acceptation du baroque en France n'est pas du tout une nouveauté, au contraire, elle est « la Question » du baroque en France. Toutefois, on pourrait penser qu'il s'agisse d'une question de chronologie, c'est-à-dire que la France ait eu besoin tout simplement d'un surplus de temps pour accepter l'existence de la catégorie de baroque littéraire. Mais en fait encore à la fin de années '80 on trouve des textes qui mettent en doute cette existence, tel que celui de Bernard Chédozeau. Donc la difficulté paraît naître vraiment de la perspective nationale adoptée. Si cette hypothèse était juste on devrait pouvoir la vérifier dans la panorama critique d'autres pays d'Europe, et c'est exactement ce que nous nous proposons de faire dans le prochain chapitre.

3. Bref excursus sur le baroque littéraire dans quelques autres pays européens

Si nous allons considérer l'évolution du concept de baroque littéraire dans d'autres pays de l'Europe occidentale nous voyons que presque partout il y a eu un problème lié à une perspective de type national qui porte comme conséquence à la mise en doute de la légitimité du baroque.

En Italie, il y a eu le problème d'une critique qui démarre des positions de Francesco De Sanctis et qui se poursuit avec Benedetto Croce, laquelle vise à discréditer la littérature baroque.

Dans la *Storia dell'età barocca in Italia* Croce définit le baroque « modo di perversione e di bruttezza artistica ». Le critique nie donc au baroque le statut même de catégorie esthétique, puisqu'il le considère comme un simple jugement de valeur, une modalité du laid.

Cela dépend bien sûr chez Croce par exemple d'une attitude philosophique idéaliste, mais aussi, comme le fait remarquer Luciano Anceschi, d'une perspective nationale qui naît à l'époque du Risorgimento italien et qui relie la littérature baroque à un âge de décadence politique de l'Italie et qui vise à exalter les moments les plus glorieux de l'histoire d'Italie comme des moments d'épanouissement de la culture italienne.

⁹ Ibid., p. 19.

¹⁰ Ibid., p. 23.

Vu comme pure recherche du plaisir provoqué par sensation d'étonnement ou de curiosité, il ne rentre même pas dans le domaine de l'art, conçu par Croce en sens idéaliste comme manifestation de l'esprit humain.

À ses yeux le baroque est tout à fait dépourvu de contenu spirituels et d'idéal, puisque en Italie il est l'expression d'un peuple soumise à l'étranger qui n'a pas eu la force de revendiquer sa liberté et qui ne peut donc avoir exprimé dans sa production artistique que de la lâcheté et de la faiblesse, incapables de donner vie à la beauté.

Une telle vision, et c'est encore Anceschi qui le remarque, perd d'efficacité dans le moment où l'on sort du contexte italien.

La prise de position de Croce a le mérite d'alimenter la polémique du baroque en Italie entre ceux qui se déclarent plus ou moins favorables à ses idées et ceux qui cherchent d'ouvrir des perspectives nouvelles pour la critique littéraire en Italie dans les décennies suivantes.

Toutefois nous avons ici un clair exemple d'un épisode que, peut-être de façon moins évidente qu'en France, engendre une mise en discussion de la légitimité du terme baroque pour le seul fait de considérer seulement la production littéraire italienne du XVII^e, considérée de valeur inférieure à celle d'autres pays européens.

Des situations similaires semblent se présenter un peu dans tous les pays que nous avons pu prendre en considération, même si de façon très rapide.

Pour l'Angleterre, ainsi que pour d'autres pays dans une condition semblable, le baroque se présente tout de suite en position subordonnée par rapport à la grande période de la Renaissance élisabéthaine qui le précède et à l'important mouvement néo-classiciste qui voit l'Angleterre devenir un point de repère pour le goût littéraire en Europe. La tendance la plus fréquente de la critique anglaise a été donc soit d'assimiler les périodes qui composent le XVII^e siècle aux époques littéraires qui les précèdent ou qui les suivent soit de créer, pour indiquer ces périodes, des noms qui ne les définissent pas, car ils font référence à des événements historiques ou aux rois en charge à ce moment. C'est ce qui a produit et qui a maintenu l'usage des dénominations telles que « Jacobean periode », « Caroline periode », et « Commonwealth » dans les textes de critiques littéraires.

Encore, un pays tel que l'Espagne a connu un problème semblable pour un motif apparemment paradoxal, c'est-à-dire pour l'importance énorme de la production littéraire du XVII^e siècle dans l'ensemble de son histoire littéraire. En effet, les possibilités d'étude offertes par une littérature d'une telle richesse et d'un tel poids ont fourni une justification à l'adoption d'une perspective limitée à la seule production espagnole. Dans une sorte d'auto-célébration du glorieux siècle de la grande littérature ibérique la critique espagnole a difficilement recherché des liens ou des contacts avec un plus ample espace culturel qui ont du pourtant exister au XVII^e siècle.

Ce n'est pas par hasard que le XVII^e siècle espagnol est défini de façon tout à fait autoréférentielle comme « siglo de oro ». Cela provoque un désintérêt pour la question du baroque et une incompréhension à ses égards. Les études espagnoles s'occupent plutôt de fouiller dans l'œuvre des grands auteurs de leur littérature nationale et ne savent pas souligner ce qui appartient à un tissu culturel typique de

l'époque baroque et ceux qui sont les éléments spécifiques de leur littérature, de l'auteur en question, etc.

Même chose chez les Hollandais : la critique littéraire hollandaise a souvent indiqué le XVII^e siècle comme « golden eeuw », avec un changement purement linguistique par rapport à la situation espagnole.

En Allemagne on regarde au XVII^e siècle comme à un âge qui prépare la venue des grands écrivains des siècles XVIII^e et XIX^e. La production littéraire allemande du siècle précédent se présente aux yeux de plusieurs critiques comme assez pauvre et fondamentalement incapable de constituer une période littéraire autonome ; il se peut alors que certains critiques recherchent dans la littérature du XVII^e les marques de la grande littérature à venir, par exemple en mettant en relief les caractères prétendu ingénus et spontanément populaires de certaines œuvres.

Il faudrait pouvoir approfondir ce discours et porter des exemples de critiques qui ont adopté une perspective du type de celles que nous avons ainsi brièvement résumées, comme nous l'avons fait pour la France, mais l'espace de ce travail ne nous permet que de suggérer un travail de ce type que nous nous proposons d'approfondir dans une autre occasion.

3. Nouveaux approches au baroque littéraire : la perspective européenne

Si, comme dans notre hypothèse, à la base d'une difficulté d'approche à l'idée de baroque il y a une perspective limitée, de type nationale, cela implique que l'analyse d'ouvrages de critique littéraire qui abandonnent cette perspective en faveur d'une plus ouverte, de type internationale, et notamment européenne, nous devrions pouvoir vérifier un changement de cette situation.

En effet, dans nos études sur le baroque nous avons rencontré des textes de critique qui se posent de façon explicite dans une optique définie justement européenne par les auteurs eux-mêmes de ces textes.

Déjà Luciano Anceschi, dans son *L'idea del Barocco. Studi su di un problema estetico*, regarde au baroque comme à un phénomène européen, qui doit être donc étudié à niveau européen: "il Barocco è una questione europea e come tale deve essere studiata"¹¹. Encore, le baroque est "un tempo di larghi contatti europei, molto compatto nella diversità, anche nella diversa forza dei modelli nelle diverse nazioni"¹². Nous voyons ainsi que cette vision du baroque comme d'un mouvement européen rend possible la compréhension de sa complexité, de sa multiplicité, de ses différentes expressions, sans que cela engendre de difficulté avec sa définition.

¹¹ « le Baroque est une question européenne et comme telle doit être étudié », Luciano Anceschi, *L'idea del Barocco*, op. cit., p. 67.

¹² « Un temps de larges contacts européens, très compact dans la diversité, même dans la différente force des modèles dans les différentes nations », Ibid., p. IX.

La lecture qu'Aneschi se propose est « non dogmatica, anzi comprensiva »¹³. Il n'est point intéressé, comme il le déclare explicitement, à rejoindre « qualche folgorante ideazione interpretativa »¹⁴ et ce qu'il se propose est par contre une analyse phénoménologique du terme dans ses (au pluriels) significations, au même temps qu'une exploration directe de ses poétique. Ce propos ne heurte jamais à une difficulté méthodologique dans le brillant travail de Luciano Aneschi, qui écrit encore de façon illuminante :

La nozione non si identifica con questa o quella definizione univoca, ma vive attraverso queste definizioni, e trova il suo senso in una sistematica comprensiva e relazionata di tutti i significati parziali, mentre articola in sé, collegandole o ponendole in rapporto tra loro, tutte le valutazioni, anche le più opposte.¹⁵

Par cette attitude ouverte, flexible et anti-dogmatique Aneschi pose les bases nécessaires à une lecture du baroque plus objective que celles faites dans le passé, tout en souhaitant pour le futur une véritable refondation des études sur le baroque. Nous allons prendre maintenant en considération quatre exemples de textes qui nous donnent l'impression d'avoir répondu, peut-être sans le savoir, à cet appel, dans les décennies suivantes : il s'agit de *Versions of Baroque. European literature in the seventeenth century* (1972) de Frank J. Warnke, *Figurations de l'infini. L'âge baroque européen* (2000) de Benito Pelegrin, *La cultura del Barocco* de Maravall et enfin *Il Barocco* (2000) de Andrea Battistini.

Nous précisons tout de suite que le parallèle que nous allons proposer entre ces trois textes ne concerne que la perspective de base, puisque il y a sans doute des différences dans la méthode des ces trois textes et dans les résultats aussi, même si nous avons trouvé tous les trois vraiment valides.

Donc, ces trois textes affrontent la question du baroque dans une perspective européenne, et à ce propos nous avons des déclarations assez explicites de la part des auteurs. Dans le cas de Warnke et de Pelegrin le titre présente déjà une indications dans ce sens, mais cela n'est pas toujours significatif pour ce que nous voulons souligner ici. Souvent en effet des textes qui se proposent l'étude de la littérature européenne d'une époque donnée le font d'un point de vue comparatiste, ce qui n'est pas le cas de nos critiques.

En effet ceux-ci se concentrent plus sur la production littéraire de l'âge baroque dans leur pays d'appartenance, même si avec des fréquentes incursions dans la littérature d'autres pays, mais c'est le point de vue qui change : ils possèdent la conscience que l'on ne peut pas parler de baroque sans le considérer comme un phénomène européen, comme il résulte évident de quelques affirmations des auteurs.

¹³ « Pas dogmatique, mais compréhensive », Ibid., VIII.

¹⁴ « Quelques fulgurantes idéations interprétatives », Ibid.

¹⁵ « La notion ne s'identifie pas avec telle ou telle autre définition univoque, mais vie à travers ces définitions, et trouve son sens dans une systématique compréhensive et relationnelle de toutes les significations partielles, tandis qu'il articule en soi, en créant entre elles des liens et des rapports, toutes les évaluations, même les plus opposées », Ibid., p. IX.

Ce livre se voudrait un hommage délibéré à la culture d'une Europe Unie, sans frontières.¹⁶

Se parliamo di barocco, lo faremo sempre in termini fondamentalmente generali, e la connotazione nazionale che in seguito introdurremo, servirà soltanto ad inserire nel panorama generale le sfumature che si rilevano quando si sposta il punto di vista, senza comunque distogliere lo sguardo dall'insieme. Parlare del Barocco spagnolo è come parlare del Barocco europeo ma visto dalla Spagna.¹⁷

Ces textes, qui partent donc d'une perspective très similaire, présentent des points communs dans la façon de regarder au baroque.

En premier lieu, nous avons une définition du baroque comme d'une sensibilité, si je peux dire, commune à toute l'Europe, qui toutefois s'exprime en des modalités même très différentes entre elles.

A literary period is, rather, a time span in which underlying shared spiritual preoccupations find expression in a variety of stylistic and thematic emphasis.¹⁸

En un certain moment, en Europe, une même sensibilité s'exprimait à travers des formes semblables.¹⁹

[...] poiché dunque il Barocco non è soltanto uno stile ma un atteggiamento complessivo dell'uomo verso il mondo, le sue manifestazioni letterarie vanno viste [...] all'interno della storia delle idee.

il B. spagnolo non è altro che un fenomeno inscritto nella serie delle diverse manifestazioni del Barocco europeo, diverse fra loro e tutte insieme raggruppabili sotto l'unica e generale categoria di "cultura del barocco".²⁰

Nous avons donc la compréhension de la multiplicité du baroque, mais sans que cela pose la nécessité de la définition d'un schéma de référence rigide, puisque la notion se fonde ici sur une question d'exigences expressives communes qui se présentent à l'homme européen. Cela résout donc, si nous faisons la comparaison avec la situation française, les problèmes de la définition.

Encore, cette compréhension de la diversité du baroque permet et au même temps contraint à tenir compte de la spécificité de chaque état et de la comprendre.

Donc, le fait d'adopter une perspective européenne ne signifie ni opérer un aplatissage des littératures européennes sur une vision unique ni tomber dans l'impossibilité d'étudier quand même le baroque d'un singulier état. La peur de perdre la spécificité nationale et de se confondre dans la multitude est typique par

¹⁶ Benito Pelegrin, *Figurations de l'infini*, op. cit., p. 25.

¹⁷ Maravall, *La cultura del Barocco*, op. cit., p. 31.

¹⁸ « Une période littéraire est plutôt un intervalle de temps dans le quel des préoccupations spirituelles partagées et sous-jacentes trouvent expression dans une variété d'emphases stylistiques et thématiques », Franck Warnke, *Versions of Baroque*, op. cit., p. 9.

¹⁹ Benito Pelegrin, *Figurations de l'infini*, op. cit., p. 19.

²⁰ Maravall, *La cultura del Barocco*, op. cit., p. 5.

exemple du débat française, nous la retrouvons par exemple chez le même Chédozeau que j'ai cité.

Encore, cette vision n'oblige pas à déraciner le baroque du contexte historique dans lequel il se manifeste pour qu'il soit compréhensible et valable, ce qui me semble par contre un choix très diffusé, comme je l'ai dit, en France et qui semble marquer, même à un niveau inconscient, encore une fois une manière d'éviter la question de l'étude du baroque.

The seventeenth century was consciously an age of controversy, warfare, and disorders [...] Those disturbances had the effect of pushing the nations of Europe into a relative mutual isolation [...] with the result that literary men of the various national cultures could not perceive that their creations were part of a strikingly new international trend.

[...] pendant une longue période, l'Europe a trouvé là son expression, sans doute son identité, avec des modalités nationales, bien sur, et même religieuses, que facilitait justement sa grande souplesse qui en permit sans doute l'essor et les implantations locales.

[...] è inevitabile un interesse comparatistico che per un verso allunghi la sua gittata a un ambito europeo [...] e per un altro verso ne riscontri i modi variegati in cui viene a combinarsi con più contenute realtà culturali autoctone.

Barocco discende da condizioni analoghe o comunque interdipendenti di una situazione storica e non da altri fattori, come ad esempio, dai caratteri popolari o dalle cause particolari di un'etnia.²¹

Les exemples que nous avons portés de parallèles qu'il est possible d'effectuer entre les quatre ouvrages de critique que nous avons pris en considération pourraient être multipliés à démontrer une attitude commune vers un problème de la critique littéraire qui apparaît tel seulement dans un contexte d'étude qui adopte une perspective limitée. Cette limitation est due à des facteurs qui souvent n'ont rien à voir avec la critique littéraire, tels des facteurs politiques, propagandistes, historiques, etc. Une fois abandonnée la perspective nationale sur le baroque littéraire nous voyons tous les problèmes qui le concernent traditionnellement disparaître.

Dans la nouvelle perspective européenne on n'arrive pas à donner une définition du baroque précise, parce qu'on comprend sa complexité, mais cela ne veut pas dire qu'il n'existe pas d'idée de ce que c'est que le baroque. Le baroque est conçu finalement comme une période dans laquelle une même sensibilité générée de conditions sociales, économiques et politiques semblable trouvent expression dans une multiplicité de formes qui peuvent diverger beaucoup mais qui présentent des points communs pour le seul fait de donner expressions à des exigences semblables.

Conclusion

²¹ Maravall, *La cultura del Barocco*, op. cit., p. 27.

Donc, finalement, nous avons l'impression que, si d'un côté une perspective nationale de la critique sur la littérature baroque risque d'en empêcher la compréhension et d'impliquer une impossibilité même seulement de parler de baroque et du baroque, d'autre côté un présupposé européen rende possible la résolution de problèmes engendrés par ce type de perspective et donc soit probablement nécessaire à quiconque veuille s'occuper du baroque.

En effet, un phénomène tel que celui du baroque, dont on ne peut pas nier la complexité et donc le caractère extrêmement problématique, ne peut pas, à mon avis, être saisi sinon dans une vision transversale, qui tienne compte aussi du fait qu'il s'agit là d'un phénomène qui se trouve à faire les comptes pour la première fois avec une Europe qui est en train de prendre conscience d'elle-même, et qui construit son identité sur la base d'une hétérogénéité, comme nous l'avons vu hier, d'exigences, d'histoires, d'intérêts ; hétérogénéité qui constitue la richesse de cette moderne Europe et dont je crois pouvoir affirmer que le baroque soit la première, véritable, expression.

BIBLIOGRAPHIE

- ANCESCHI Luciano, *L'idea del barocco*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1984
- PELEGRÌN Benito, *Figurations de l'infini. L'âge baroque européen*, Paris, SEUIL, 2000
- WARNKE Frank J., *Versions of Baroque. European literature in the seventeenth century*, New Heaven & London, Yale University Press, 1972
- CHEDOZEAU Bernard, *Le Baroque*, Paris, Nathan, 1989
- BATTISTINI Andrea, *Il Barocco*, Roma, Salerno Editrice, 2000
- *Manierismo, barocco, rococò*, atti del convegno internazionale dell'Accademia dei Lincei, Roma 21-24 Aprile 1960, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1962
- *Figures du Baroque. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle* (éd. Jean-Marie Benoist), Paris, PUF, 1983
- Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir: de l'esthétique baroque*, Paris, Galilée, 1986
- Christine Buci-Glucksmann, *La raison baroque. De Baudelaire à Benjamin*, Paris, Galilée, 1984
- Franco Simone, *Umanesimo, Rinascimento, barocco in Francia*, Mursia, 1968
- Gilles Deleuze, *La piega. Leibniz e il barocco*, Torino, Einaudi, 1994 (trad. de *Le pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Les éditions de minuit, 1988)
- Giovanni Getto, *Il barocco letterario in Italia: barocco in prosa e in poesia ; la polemica sul Barocco*, Milano, B. Mondadori, 2000
- Maravall, *La cultura del Barocco*