



GEMCA : Papers in progress

Tome 1 - 2012

http://gemca.fltr.ucl.ac.be/docs/pp/GEMCA_PP_1_2012.pdf

Dossier :
**Les catégories de l'histoire littéraire, artistique et
culturelle des xv^e-xviii^e siècles en Europe**

Textes édités par Maxime Perret

Les textes réunis ici constituent la prépublication d'articles qui seront rassemblés sous une autre forme en vue d'une publication en volume, sous la direction de Ralph Dekoninck, Agnès Guiderdoni, Elsa Kammerer et Charles-Olivier Stiker-Métral. Il s'agit des textes des communications qui ont été prononcées oralement lors des séminaires « Catégories de l'histoire littéraire, artistique et culturelle des XV^e-XVIII^e siècles en Europe » organisés à l'Université Charles-de-Gaulle Lille 3 (6 février 2012) et à l'Université catholique de Louvain (10 mai 2012) et que leurs auteurs ont bien voulu faire paraître dans les *GEMCA : papers in progress*.

Maxime Perret

2
« Baroque », « Néobaroque »

Le baroque ou l'impossible adieu : regards rétrospectifs sur l'aventure de Jean Rousset

Christophe BOURGEOIS

Objectif : aborder Jean Rousset non à travers la promotion du baroque de *Circé et le Paon*, mais à travers la relecture qu'il fait lui-même de son parcours critique, relecture qui prend, dans son travail, une singulière extension.

« Adieu au baroque ? », sous la forme interrogative, ouvre, dans *L'Intérieur et l'extérieur* (I&E, 1968) l'ultime chapitre du livre, intitulé « Le baroque en question » – indice d'un mouvement lucide d'auto-critique, qui pointe toutes les difficultés d'une notion, dont Jean Rousset affirme que l'on peut se dispenser, une fois retenue les leçons positives de cette histoire critique. Dans une conférence prononcée le 1^{er} juin 1994 à Turin, il affirme que son livre sur *Le Mythe de Don Juan* (publié en 1978) marque chez lui « l'adieu au baroque¹ ». Puis, à nouveau, *Dernier regard sur le baroque*, Paris, José Corti, 1998, (DR) (en fait, publié d'abord dans *Littérature* en mars 1997) décrit « un adieu à jamais consommé » et, à la fin de l'article, une formule particulièrement forte : « j'avais **pris congé du baroque** et de ses prestiges quand parut la somme de Marc Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence* [...] et récemment *L'École du silence* ».

Tous ces textes adoptent les traits d'une palinodie.

Or, cette phraséologie de l'adieu en cache une autre : en effet, chacun des textes cités sert de préalable à un récit destiné à faire revivre le moment de la *découverte des œuvres* et l'itinéraire complexe qui a conduit Jean Rousset à élaborer une réflexion critique sur le concept de baroque. Le mouvement est très marqué en 1997 : « faire retour, après un temps d'éloignement, sur ma rencontre avec une

¹ Jean ROUSSET, *L'Aventure baroque*, p. 56.

catégorie historico-esthétique dont je n'ignore ni les charmes ni la fragilité » (*DR*, p. 110). À cette phraséologie de l'adieu répond en fait une poétique de « l'enchantement », qui tente de restituer l'intensité du « premier regard » sur les œuvres, de la « rencontre, avec tout ce que ce terme contient d'émotion » (*DR*, p. 111), mais aussi, précise Rousset, d'« aveuglement » : quoique la forme soit plus nettement autobiographique dans les deux textes de 1994 et de 1997, ce trait d'écriture est déjà très sensible dans *L'Intérieur et l'extérieur*. Il s'agit d'abord pour l'auteur, il est vrai, de maintenir le charme des œuvres elles-mêmes, indépendamment du concept forgé pour les rappeler à la vie. Mais l'élaboration du discours critique lui-même participe de cet enchantement rétrospectif.

Se dessine donc la figure d'un impossible adieu, dont Jean Rousset semble rappeler qu'une forme de maturité critique devrait l'imposer et auquel, en un certain sens, il se refuse. Michel Jeanneret publie en 2006 *L'Aventure baroque*, choix de textes et de traductions de Rousset, signe que la catégorie semble unifier une part du travail du critique genevois.

Comment comprendre cet impossible adieu ? J'y vois un souci de réinterpréter sans cesse la fonction heuristique de ce concept.

Nota bene : chronologie

- 1945 : « Les Poètes de la vie fugitive », *Lettres*, Genève, 5, 1945, repris dans *L'Aventure baroque*, éd. M. Jeanneret, Zoé, 2006.
- 1947 : publication d'un choix de poème de La Ceppède, de traductions de Gruyphius et Silesius (G.L.M.).
- 1953 : *La Littérature de l'âge baroque en France (Circé et le Paon)*.
- 1959 : « Flânerie romaine », *L'Arc*, Aix-en-Provence, 6, 1959, repris dans *L'Aventure baroque*, éd. M. Jeanneret, Zoé, 2006.
- 1961 : *Anthologie de la poésie baroque française*, José Corti.
- 1968 : *L'Intérieur et l'extérieur, essai sur la poésie et sur le théâtre au XVII^e siècle*, José Corti (chapitre IV: « le Baroque en question »).

- 1994 : « Mon baroque », conférence prononcée à l'université de Turin, reprise dans *L'Aventure baroque*, éd. M. Jeanneret, Zoé, 2006
- Mars 1997 : « Dernier regard sur le baroque », *Littérature* (repris en volume chez José Corti en 1998).

Le parcours de J. Rousset jusque *Circé et le paon*

Rousset est lecteur en Allemagne 1939-1942 (Halle et Munich) ; en 1945, dans la revue *Lettres*, il publie une étude (texte très bref, sur fond de nazisme dominant) sur « Les Poètes de la vie fugitive », qui évoque très brièvement Gryphius mais aussi Pascal, Sponde et certaines des images qu'il viendra ensuite explorer.

Il confirme ensuite le projet d'une étude du baroque, encouragé par M. Raymond : c'est sa thèse. Les publications de textes de 1946 à 1949 se font dans le cadre de la préparation de sa thèse de doctorat : il est boursier et travaille à Paris [mais voir les premières découvertes lorsqu'il était lecteur en Autriche]. Choix de poèmes de La Ceppède + traductions d'A. Gryphius et d'A. Silesius.

1953 : *La Littérature de l'âge baroque en France (Circé et le Paon)*.

- Le texte comporte une première définition, fondée sur quatre critères (instabilité, mobilité, métamorphose, primauté du décor sur la fonction = les critères 1, 3 et 4 reprennent les critères 1, 4 et 5 de Wölfflin) : il est conduit à mettre en avant la primauté du décor sur la fonction (d'où primat de l'ornementation métaphorique). Finalement, une forme en deux temps, *métamorphose* et *ostentation*.
- La question de la périodisation est centrale, *Circé et le paon* propose un siècle baroque de 1580 à 1665 : Cf. encore *DR*, p. 111 : « on reconstruisait entre Renaissance et Lumières une période et une littérature jusqu'alors occultées ou sous-estimées »

Relecture postérieure de ce premier parcours : l'évaluation de la démarche critique

Le discours sur cette contribution à l'entreprise collective de la promotion du baroque littéraire ne varie pas. *L'Intérieur et l'extérieur*

parle d'une « double translation » (*I&E*, p. 241), *Dernier regard sur le baroque* de « double transfert ».

- Première translation. Jean Rousset rappelle que son point de départ est *l'architecture* : le Zwinger de Dresde, premier éblouissement, et, très vite, Rome, celle du Bernin et de Borromini, enchantement sans cesse repris. Certes, ce passage « de l'iconique au verbal » (*DR*) prend la précaution de s'intéresser au lieu de rencontre entre arts visuels et littéraire, la théâtralité. Cette translation est une opération risquée, Jean Rousset l'avoue lui-même : en admettant que, du point de vue plastique, le baroque se manifeste par un triomphe du *décor* et de l'*ornement* sur le reste (c'était sa première hypothèse), qu'en sera-t-il en littérature ? Faut-il assimiler la métaphore au décor, la densité poétique au primat de l'ostentation ? Cette translation est source de difficultés conceptuelles tenaces.
- Perspective comparatiste : étendre ce qui avait été vu en Allemagne et à Rome au cas français, « faisant le pari d'une unité transnationale dans la différence des langues » (*DR*, p. 112). « Le répertoire de thèmes récurrents et de formations verbales », trouvé dans les domaines allemands et italiens (anthologie de *l'età barocca* de Croce, importance dès le début des poètes marinistes), est appliqué par hypothèse au domaine français.

*Précision importante donnée par L'Intérieur et l'extérieur
sur le sens de son travail de périodisation*

Je l'avoue, je faisais un pari : je tablais sur un fond commun dans l'imagination de tous les esprits pensant et créant dans un même temps [...]. Et ce que je rêvais d'entreprendre, c'était une histoire de l'imagination, *un chapitre de l'histoire de l'imagination* à laquelle concourraient tous les artistes d'une époque, de la pierre à la scène et de la palette au verbe. (*L'Intérieur et l'extérieur*, p. 240)

Empreinte bachelardienne évidente de l'école de Genève, puisqu'elle cherche à décrypter une logique de l'imagination, analogue à ce que peut être la logique des idées, manifeste par l'usage abondant de la thématique dans la thèse de 1953.

L'effort de périodisation est donc fondé sur la découverte d'un paradigme particulier de l'imagination.

Second éblouissement : substitution en 1997 d'un parcours de « conversion » (non sans ironie)

Le bilan dressé en 1968 est un bilan équilibré, dans lequel Rousset convoque les grands spécialistes du baroque pour avouer que la notion qu'il a contribué à fortifier lui paraît à la fois utile et de plus en plus fuyante.

La relecture de 1997 dramatise l'itinéraire critique (« je vais simplifier, quitte à dramatiser ») : le passage consacré à la découverte de Saint-Yves :

Je vais simplifier, quitte à dramatiser : j'entrai dans Saint-Yves, je vis, je fus saisi. Cette formule qui tient un peu du récit de conversion évoque une vision éblouie, que suivit le temps nécessaire pour comprendre. Je néglige tout ce que je dus aux commentateurs autorisés, aux plans de l'architecte : deux triangles s'entre-croisant dans un cercle pour produire une figure rare, l'hexagone, dont les deux axes sont en porte à faux. Je ne veux me souvenir que de la vision s'offrant au spectateur dès l'entrée dans cette nef centrée jaillissant vers le haut : se dégageant d'une zone inférieure dissymétrique, tourmentée, le regard s'élève le long des pilastres puis des nervures de la coupole vers le cercle pur du lanternon.

Ce parcours ascensionnel de la pénombre vers la lumière, du cercle fragmenté vers le cercle idéal, je pouvais y lire, inscrit dans l'abstraction du savant poème de pierre, le voyage de l'esprit traversant l'instabilité du monde inférieur pour s'élever vers la sérénité de la sphère et du cercle, symboles traditionnels de l'Un, de l'éternel. En son langage de bâtisseur, Borromini nous rappelle qu'une authentique expérience religieuse ne s'exprime pas dans les seuls édifices légués par le Moyen Âge. Et il nous invite à voir autre chose dans l'art baroque qu'exubérance et surcharge, abandon à l'irrationnel et au caprice. Tenace malentendu ! (DR, p. 115-116)

Ce travail aboutit en 1961 à une *Anthologie de la poésie baroque française* : un autre parcours, plus unifié, des métamorphoses du monde mortel à la stabilité du repos éternel.

De fait, traces dans l'article de 1959, pour *L'Arc*, « Flânerie romaine », d'une redécouverte de l'architecture romaine, en particulier de Saint-Yves. Le plan géométrique est très clair, très structuré mais il est comme masqué par le jeu des formes (« ce plan initial, sans le détruire, sans le perdre de vue un seul instant, l'artiste lui a superposé cet édifice palpitant comme un organisme vivant qui le nie en l'affirmant, le montre en le cachant », [DR, p. 36]) =>

rapprochement avec l'art de la virtuosité et du *concerto*, avec références à Tesauo, être agréablement trompé.

Mais le passage consacré à Saint-Yves, en 1968 puis, à nouveau, en 1997, va beaucoup plus loin dans la transformation des analyses. Il n'y a pas d'un côté un charnel et sensuel Bernin et, de l'autre, un austère et spirituel Borromini. Ce sont, au-delà des différences fortes dans leurs réalisations, les deux visages d'une seule et même intuition car « ils invitent le contemplateur à traverser les turbulences du monde naturel vers la plénitude apaisée des formes circulaires » (dans *Dernier regard sur le baroque*, se distingue nettement de l'analyse développée par Bonnefoy dans *Rome, 1630*).

Dans cette « conversion » se manifestent deux dimensions complémentaires :

- La découverte d'une intuition spirituelle qui ne contredit pas l'impression visuelle première mais oblige à renoncer à la grammaire trop simple de *Circé et le paon*.
- Le déplacement de l'approche purement thématique à la recherche d'une cohérence structurelle dans les œuvres : il s'agit certes d'un prolongement de Wölfflin mais cette démarche est plus systématique. Rousset appelle dès *L'Intérieur et l'extérieur* à faire porter la recherche sur « le style et les structures, moins étudiés que les thèmes ». On peut ainsi observer la manière dont s'organiser le triptyque final de *L'Intérieur et l'extérieur* : il s'achève par un commentaire de formes communes à la coupole de Saint-Yves et aux poètes.

L'idée de valeur heuristique du concept

On relit avec délices, pour leur humour, les pages où Marc Fumaroli raille les divers avatars du *Barokbegriff*². Un raccourci littéraire y résume la logique cachée de cette vaste entreprise critique, de l'héroïne des Goncourt, Madame Gervaisais, découvrant avec méfiance et fascination la décoration luxuriante d'une chapelle tridentine, au dilemme intérieur du héros de *La Modification* de Michel Butor, écartelé entre deux pôles imaginaires, Paris et Rome. La phraséologie héroïque des inventeurs du concept se réduit ainsi à

² Préface écrite au moment de la réédition de *Baroque et classicisme* de V. L. Tapié, Paris, Le Livre de Poche, 1980 [1^{ère} édition, Plon, 1957].

la séduction exercée par les clichés du voyage italien sur les personnages les plus ridicules du roman bourgeois, piégés par l'attrait irrésistible d'un imaginaire étranger à toutes leurs valeurs. Les diverses valeurs rassemblées dessinent pour nos sociétés occidentales une forme d'inoffensive transgression. À moins que l'invention, sous couvert de réhabiliter une marginalité étouffée par l'histoire officielle, celle des doctes sans imagination, condamnant l'irrégulier et le bizarre, ne réponde au contraire à des motivations obscures : le même Marc Fumaroli suggère l'importance des passions nationalistes dans cette renaissance du baroque, depuis la quête d'une prestigieuse identité nationale dans les pays d'Europe centrale, jusqu'à la promotion d'un concept transhistorique par Eugénio d'Ors à la Décade de Pontigny en 1931³. Tout semblait faire alors du mythe largement fictif de la *ratio* classique une citadelle à abattre, pour libérer enfin les énergies cachées d'un éon baroque panthéiste, primitiviste, rural, chaotique, romanesque, carnavalesque, exutoire des forces obscures de la subconscience, nécessaires pour soutenir et équilibrer la quête spirituelle lumineuse de l'homme.

Rousset n'échappe pas à cette critique virulente. Après avoir cité un passage de *La Littérature de l'âge baroque en France* :

Cette « lumière », cet « état de sensibilité », cette alliance de « gravité tourmentée » et d'« allégresse sensuelle », n'est-ce pas l'aura qui accompagne la consultation de la boule de cristal, chez la voyante ? Une inquiétude, faite de volonté tendue jusqu'à la magie mais aussi de crainte suspendue à une éventuelle « promesse de bonheur » ? Et voici, traduit et acclimaté par Jean Rousset en français l'éon Baroque allégé exerçant le plus vif de son empire, celui du Senhsucht romantique, poursuivant les grâces fuyantes et sensibles de la pastorale de cour, s'élançant sur le chemin, velouté ou raboteux, de la rhétorique d'Église. Pour toute une génération, sur la foi de ce beau livre, le « baroque » a été la version contemporaine du romantisme, dont *La Littérature de l'âge baroque* eût été *Le Génie du christianisme*⁴.

Ce passage ne manque pas de mauvaise foi. En effet, la critique d'une assimilation au romantisme est injuste car Rousset, dès *Circé et*

³ *Ibid.*, voir en particulier à propos de Spengler et de l'historiographie tchèque, p. 17.

⁴ *Ibid.*, p. 24

le paon, les oppose et reviendra sur cette opposition. Voir en particulier les premières analyses du mythe de Dom Juan dans *L'Intérieur et l'extérieur*, qui distinguent très nettement baroque et romantisme.

En revanche, Rousset, assume la part de confusion du concept, qu'il considère comme un outil. Dès « Flânerie romaine » (1959) : « Quant au nouvel échafaudage en construction, on ne se fera pas trop d'illusions sur son compte ; il n'a d'autre fonction que d'être provisoire », il est même destiné à « périr ». Il précise : « bonne occasion, surtout, de désarticuler un schéma trop rigide ». Voir ailleurs, *L'Intérieur et l'extérieur*, démarche comparatiste destinée à faire éclater les fausses représentations du passé : situer la France dans une « situation européenne » = nécessaire recours aux « méthodes comparatistes » (*I&E*, p. 254). Conclusion reprise en 1997 : « Ainsi craquent et se desserrent les cadres rigides qui organisent traditionnellement la culture de ce siècle » (*DR*, p. 118).

Le mot « heuristique » est d'ailleurs employé p. 247 de *L'Intérieur et l'Extérieur*

Cette fonction heuristique du concept cherche à repenser la périodisation de l'histoire littéraire. En particulier, il s'agit de substituer « baroque » à « pré-classique », c'est-à-dire de mettre fin à une vision téléologique de l'histoire littéraire. Il s'agit ensuite d'éviter la simplification d'un classicisme triomphant et omnipotent : rappeler la coexistence de la tragédie lyrique, spectaculaire, italienne avec merveilleux et la tragédie parlée de Racine, goûtées l'une et l'autre par le même public (*DR*, 1997, p. 118).

Mais ce travail est d'emblée orienté vers une réévaluation du jugement esthétique sur un certain nombre d'œuvres : il s'agit de mettre fin à l'idée d'un art baroque comme incarnation du désordre, fruit de l'opposition française au *Seicento* forgée dès le XVII^e siècle. « Alors surgit une réalité toute neuve, un passé foisonnant d'œuvres et de beautés que l'on voyait mal » (« Flânerie romaine », p. 40). Voir « autre chose dans l'art baroque qu'exubérance et surcharge, abandon à l'irrationnel et au caprice. Tenace malentendu ! » (*DR*).

Les vertus de l'anachronisme

1994 : « Le XVII^e siècle a volontiers spéculé sur les grandes oppositions : imagination ou raison, couleur ou dessin, Jésuites ou

Port-Royal ou encore, s'agissant de style littéraire, entre asianisme ou atticisme comme le montre si bien Marc Fumaroli. Ces oppositions *rencontrent parfois, approximativement, notre couple moderne Baroque-Classicisme* ».

1997 : Jean Rousset loue l'utile travail de Marc Fumaroli : atticisme/asianisme, « instruments d'analyse familiers aux lettres du XVI^e et du XVII^e siècles⁵ » selon Fumaroli. « L'économie terminologique semble évidente et rentable ».

Cette remarque amène finalement Jean Rousset, au terme de l'article à affirmer que

la fragilité de l'hypothèse baroque tient à l'ambivalence de sa définition : proposée tantôt comme style, comme système formel, elle peut satisfaire le regard moderne, dans la mesure où il se fixe sur les œuvres ; tantôt comme moment historique, comme cadre chronologique, elle désigne un type daté de société et de culture. (DR, p. 121)

Or, de relectures en relectures, la méfiance pour l'idée d'*âge baroque*, pourtant affichée dans le titre de la thèse, va croissante, dès *L'Intérieur et l'extérieur*. Il reste donc, semble-t-il, le baroque comme « style, comme système formel ».

Or celui-ci existe pour le regard moderne. C'est pourquoi une seconde opposition vient, dans l'article, relayer celle-ci. En effet, les œuvres littéraires « n'échappent pas au retour du présent sur le passé » : c'est ainsi que s'opère une distorsion entre *deux regards* :

- Le *regard historique* ou regard *rapproché*, qui « parvient à coïncider avec le regard que le passé posait pour lui-même ». Les concepts de Fumaroli relèvent de ce regard historique.
- Le « regard actuel nourri d'expérience contemporaine qui ressent les œuvres anciennes comme si elles étaient d'aujourd'hui : cette distorsion porte le nom d'anachronisme ».

Voici comment on peut comprendre l'article de Rousset : le *baroque* offrait une assez mauvaise solution au regard historique : il vaut mieux, de ce point de vue, substituer à ces couples modernes

⁵ Marc FUMAROLI, *L'École du silence : le sentiment des images au XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, « Champs », 1994, p. 343.

les éléments du vocabulaire de l'époque. Mais est-ce là ce qui intéresse Rousset ? Car s'il ne semble pas avoir jamais connu l'opposition atticisme/asianisme, il connaissait en revanche les concepts des *rhétoriques de la pointe* qui peuvent fournir à la réflexion critique un ensemble de concepts propres à caractériser l'horizon d'attente des poètes de cette époque.

Voici donc mon hypothèse : si Rousset maintient un usage modéré, sceptique, de l'idée de baroque et ne pratique pas la « substitution » proposée par Marc Fumaroli, c'est que la valeur heuristique du baroque n'est pour lui pas la même. *Présence du passé dans le présent* est une idée ancienne, déjà évoquée, en d'autres termes dans *L'Intérieur et l'Extérieur* : « C'est nous-mêmes que nous contemplons dans ce XVII^e siècle que nous créons à notre image, ce sont nos déchiements et nos enthousiasmes, nos goûts et nos expériences ».

Idee du *miroir* : cette particularité, Rousset l'assume pleinement. Déjà en 1994 : « pourquoi l'art baroque — l'art sans le mot dont il pourrait désormais se passer — a-t-il choisi notre XX^e siècle, notre après-guerre pour retrouver sa légitimité ? [...] Est-ce réaction contre le style industriel et la construction utilitaire ? [...] ou bien est-ce simple retour du refoulé⁶ ? »

Jean Rousset tente quelques explications de ce refoulé : « Et peut-être y voyais-je aussi, à mon insu, un antidote au constructivisme moderne et industriel » (*DR*). Très proche de ce point de vue de Claudel :

L'art jésuite ou baroque, — il faut bien se contenter de ces appellations injustement péjoratives — après une longue période de la plus sottise dépréciation est revenu aujourd'hui à la mode. L'œil moderne, désespéré par l'abstraction inhumaine du ciment armé et du métal, se tourne avec nostalgie vers le paradis de l'ornement et de cette ligne courbe en quoi Léonard de Vinci et Michel Ange voient l'expression même de la vie⁷.

⁶ Jean ROUSSET, *L'Aventure baroque*, p. 62.

⁷ Paul CLAUDEL, « À la louange de l'Autriche », texte paru en 1936, *Ceuvres en prose*, éd. J. Petit et Ch. Galpérine, Paris, Gallimard, 1965, p. 1086. J. Rousset rappelle que ce même mirage l'a séduit : « Et peut-être y voyais-je aussi, à mon insu, un antidote au constructivisme moderne et industriel » (*DR*, p. 16).

Mais je voudrais formuler une hypothèse un peu différente : en fait, Rousset ne veut pas renoncer à ce que d'autres pourraient dénoncer comme une contradiction interne. Séduit par le charme plastique des œuvres, persuadé de leur caractère ostentatoire, il a aussitôt redécouvert *en même temps* une poésie religieuse austère et exigeante, longtemps oubliée et déconsidérée. Si l'on regarde l'histoire de la critique littéraire récente, c'est un fait marquant : ce n'est pas le moindre des paradoxes que la notion de « Baroque », parée des prestiges trompeurs du triomphe de l'imagination sur la raison, ait permis cette redécouverte. Mais l'œuvre de Jean Rousset permet justement de lier la notion de baroque à ce paradoxe.

Face à ceux qui soulignent les distinctions nécessaires entre des aspects que le concept de baroque tend un peu facilement à unifier, voici ce qu'il écrit, pour conclure le texte intitulé « Adieu au baroque ? »

S'il est vrai, comme le montrent les recherches actuelles, qu'il faut distinguer parmi ces artistes des tendances très diverses et même des bifurcations et des antagonismes, **je continuerai *in petto* à les unir** dans une même reconnaissance pour avoir su composer comme ils l'ont fait l'extase et le calcul, l'imagination et la construction, la sensualité des matières et la rigueur des enchaînements [...] Qui pourrait se résoudre à quitter ces œuvres qui nous disent en dansant que le jeu est une activité grave, que la fugacité et la mort sont cachées dans notre vie, mais que toute métamorphose désigne une permanence ? (*I&R*, p. 245)

Cette phrase est, dans son écriture, exemplaire du goût sans cesse maintenu, au fil de cette œuvre critique, pour les tournures oxymoriques ou paradoxales, qui cherchent à mimer la virtuosité et l'ingéniosité perceptibles dans l'ordre baroque. C'est à cela que revient sans cesse Jean Rousset : la théâtralité ostentatoire du Bernin n'empêche pas sa profondeur spirituelle ; les marinistes cultivent l'art de la merveille, de la surprise et de la métamorphose... Ils sont toujours comparés aux Sponde, Chassignet... Déjà, *La Littérature de l'âge baroque* évoque à propos de Sponde « cette tension entre ce qui se meut et ce qui ne se meut pas⁸ », témoin d'un baroque « plus méditatif et assourdi ». Jean Rousset s'interroge : « Mais peut-on

⁸ Jean ROUSSET, *La Littérature de l'âge baroque*, op. cit., p. 119.

parler sans contradiction de baroque intérieur⁹ ? » Dans *L'Intérieur et l'extérieur*, ces poètes de l'introspection spirituelle ont la première place dans cette sphère baroque. L'énigme n'est pas résolue pour autant : que faire de ces pointes artificielles cultivées par les poètes marinistes, qui semblent être comme le reflet inversé des vers denses et inspirés d'un La Ceppède ? Certains inventent l'idée de *maniérisme* : Rousset la rappelle dans chacun de ses articles mais, à vrai dire, se refuse à entrer pleinement dans la dialectique proposée par les promoteurs du maniérisme (comme Claude-Gilbert Dubois) – signe, là encore, que, pour lui, la tension entre ces deux pôles du « baroque » ne saurait se résorber.

Ce paradoxe en dit autant sur le lecteur contemporain du baroque que sur les œuvres de l'âge baroque elles-mêmes. Peut-être n'a-t-on pas suffisamment mesuré la portée de cette dichotomie, qui résume à elle seule la question lancinante sur laquelle butte la conscience française moderne dans sa découverte de ces œuvres. Le mythe baroque semble reposer sur une double postulation : l'ornement foisonnant, l'ingéniosité, le fard des figures ont-ils quelque rapport avec l'exigence contemplative, la quête intérieure, l'ascèse ? = Une poésie qui exprime les exigences contemplatives les plus hautes dans une forme ingénieuse. Cette apparente contradiction est pour nous comme le chiffre des textes de La Ceppède et des façades de la *Roma triumphans* du Seicento.

Ce paradoxe, on peut le reformuler en des termes conceptuellement plus précis : nous avons, nous, modernes, tendance à **opposer rhétorique et mystique**, comme le faisait Roland Barthes lorsqu'il écrit dans son commentaire des *Exercices spirituels* que « le modèle du travail d'oraison est ici beaucoup moins *mystique* que *rhétorique*¹⁰ ».

Id est : d'un côté, la rhétorique est associée aux paradigmes de la méthode, de la *technê*, de l'*ars*, des médiations du *logos* ; de l'autre, la mystique passe par des paradigmes opposés, l'expérience singulière, l'irrationnel, l'enthousiasme de l'art sans art, l'adhésion immédiate. À un sujet idéal et fictionnel construit par les règles du discours

⁹ *Ibid.*, p. 240. L'idée d'une chronologie en deux temps ne semble pas être reprise dans les ouvrages postérieurs.

¹⁰ Roland BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola*, dans *Œuvres Complètes*, t. II, Seuil, 1994, p. 1073 (nous soulignons).

s'oppose un sujet empirique, dont la singularité est irréductible. D'un côté, l'âme gravit peu à peu, méthodiquement, l'échelle de Jacob ; de l'autre, la flèche de l'amour divin s'élançe avec vigueur et perce le cœur. L'ascèse et le rapt.

Rhétorique : *L'Âge de l'éloquence* a réinscrit la période qualifiée de baroque dans une histoire à plus long terme, qui n'est autre que celle du paradigme de l'humanisme, en un certain sens, elle a fourni une grammaire et une syntaxe pour décrire, selon le regard historique, ces textes. Mais le « baroque » de Rousset dit autre chose, il dit que cette rhétorique de l'intériorité, cette « rhétorique divine », fondée, comme l'explique Fumaroli dans *L'École du silence* sur « cette réversibilité de l'éloquence et de la méditation imaginative et affective¹¹ » nous fascine parce qu'elle demeure largement, pour nous, une énigme. Cette énigme fascine et enchante : c'est ce que dit peut-être (inconsciemment ou consciemment ?) le mot de *baroque* chez Rousset et c'est peut-être la raison pour laquelle l'adieu est impossible car c'est notre regard moderne, du présent dans le passé, qui institue cette distance.

Jean Rousset maintient donc la fonction heuristique de ce concept, tout en le détachant peu à peu du « regard historique ». Il demeure donc un « style », en un sens différent des styles asianistes et atticistes de Marc Fumaroli, puisqu'il s'agit là d'une grammaire des formes qui peut revêtir des valeurs symboliques différentes. Ce « style » est commun à un ensemble d'artistes d'une même époque mais il ne sert plus particulièrement, au terme de cette œuvre critique, à construire un récit, esquissé encore dans *L'Intérieur et l'extérieur*, avec moins de conviction. Cette valeur heuristique est une valeur d'étrangeté : il n'est pas certain que la seule esthétique de la réception en rende compte.

Pour citer cet article :

Christophe BOURGEOIS, « Le baroque ou l'impossible adieu : regards rétrospectifs sur l'aventure de Jean Rousset », *GEMCA : papers in progress*, t. 1, 2012, p. 61-73, [En ligne].

URL : http://gemca.fltr.ucl.ac.be/docs/pp/GEMCA_PP_1_2012_004.pdf

¹¹ Marc FUMAROLI, *L'École du silence*, *op. cit.*, p. 314.