



GEMCA : Papers in progress

2013
Tome 2 - numéro 2

http://sites.uclouvain.be/gemca/docs/pp/GEMCA_PP_2_2013_2.pdf

Dossier :
**Les catégories de l'histoire littéraire, artistique et
culturelle des XV^e-XVIII^e siècles en Europe
(deuxième partie)**

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 (20 mars 2012) et à l'Université catholique de Louvain (30 avril 2012) et que leurs auteurs ont bien voulu faire paraître dans les *GEMCA : papers in progress*.

Maxime Perret

Le Baroque littéraire en Italie : les raisons d'un désaveu

Alessandro METLICA (Université catholique de Louvain)

La réception de la catégorie de « Baroque » en Italie ne présente pas les mêmes enjeux interprétatifs selon que l'on parle d'un Baroque « artistique », « musical » ou « littéraire ». Il suffit d'une opération banale, presque intuitive, pour constater l'existence de cet écart. Lorsqu'on parle du Baroque italien, il est naturel de renvoyer à Claudio Monteverdi, à Francesco Borromini, au Caravage ou au Bernin ; mais la fortune de la poésie et de la prose de la même époque est beaucoup plus ambiguë, au point qu'il serait difficile, mêmes pour les spécialistes, d'énoncer un véritable canon de la littérature baroque italienne. Et pourtant, s'il est admis que la peinture et l'architecture baroque naissent à Rome, il est également évident que le nouveau style poétique a des sources italiennes. Le rôle central joué par l'italianisme dans le Baroque européen ne se borne sûrement pas aux domaines de la musique et des arts figuratifs, comme en témoigne le goût « italianisant » de Francisco de Quevedo et de Luis de Góngora, de John Donne et de John Milton, de Théophile de Viau et des poètes français de sa génération¹.

Dans ces pages on cherchera donc à éclaircir les raisons de la spécificité de la position de la poésie baroque italienne. Il faut dire, tout d'abord, que le problème a peu à voir avec l'horizon critique français. L'idéal serait de travailler sur des catégories universelles, dépouillées, pour ainsi dire, de leurs connotations géographiques ; il

¹ Voir Françoise GRAZIANI, « "La langue des dieux" : Marino et les jeunes poètes français », dans Françoise GRAZIANI et Francesco SOLINAS (éd.), *Le 'Siècle' de Marie de Médicis. Actes du Séminaire du Collège de France (21-23 janvier 2000)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002, p. 187-202.

s'agit cependant, en l'état actuel des études, d'une utopie théorique. Les différences entre les Baroques italien et français sont frappantes et dérivent de traditions et de parcours critique tout à fait divergents : avant de se risquer à une opération interprétative plus ambitieuse et plus complexe, telle que l'on vient de suggérer, il est indispensable de mesurer concrètement cette distance.

Les différences concernent, en premier lieu, la chronologie générale du XVII^e siècle. En France la survalorisation de la période dite du « Grand Siècle » comme temps de l'apogée de la littérature nationale a impliqué une vision spirituelle et idéologique très serrée. La discussion sur le Baroque s'est donc développée tardivement, au XX^e siècle, à partir d'un deuxième pôle, celui du classicisme, opposé au Baroque mais situé lui aussi au XVII^e siècle². Rien de tout cela ne se retrouve dans la tradition critique italienne, où le sommet de la littérature nationale a été fixé avant (XIV-XVI^e siècles) et non pas après le Baroque. En conséquence la perspective dans laquelle on a observé celui-ci a été celle d'une Renaissance « trahie » ou « déchue » ; et en effet « décadence » a été le mot le plus souvent associé à la littérature baroque italienne³. Selon cette lecture, l'hégémonie italienne en Europe conquise par Dante, affirmée par Pétrarque et conservée par l'Arioste et par Le Tasse, se terminerait avec le « mauvais goût » baroque avant que le classicisme français ne remporte la victoire.

Or, cette vision n'est pas seulement arbitraire : elle est tout à fait incorrecte. Il est impossible, pendant la première moitié du XVII^e siècle, de constater une « décadence » du goût italien en

² Je me réfère notamment à Victor-Lucien TAPIÈ, *Baroque et classicisme*, Paris, Plon, 1957. Le débat français s'est développé autour de cette opposition : on le remarque dans les propositions critiques avancées par Jean ROUSSET, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le Paon*, Paris, José Corti, 1953, et encore plus clairement dans les réponses suscitées par ce livre, même sur la longue période (voir Marc FUMAROLI, *L'âge de l'éloquence : rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 1980, et la préface du même auteur à la réimpression du livre de Tapiè en 1980).

³ Voir Benedetto CROCE, *Storia dell'età barocca in Italia* (1929), éd. moderne par Giuseppe Galasso, Milano, Adelphi, 1993, où « décadence » devient une catégorie philosophique qui saisirait le véritable esprit de l'époque baroque (voir ci-dessous, p. ###). D'ailleurs le terme est souvent utilisé déjà au XVIII^e siècle pour indiquer la littérature du siècle précédent.

Europe⁴, parce que l'italianisme reste un modèle en prose et en poésie aussi bien qu'en peinture et en architecture ; mais puisque le Baroque européen dans son ensemble, en Italie et ailleurs, a été longtemps jugé comme une période de « décadence », les critiques italiens des XVIII^e et XIX^e siècles ont cherché au contraire à minimiser la « responsabilité » de l'Italie dans l'invention et la diffusion d'un tel phénomène.

C'est pourquoi l'histoire de la réception du Baroque littéraire en Italie ressemble à une *damnatio memoriae* ; c'est l'histoire, comme l'indique notre sous-titre, d'un véritable désaveu. Dès le début du XVIII^e jusqu'à la deuxième moitié du XX^e siècle – mais cette thèse a encore beaucoup d'influence même aujourd'hui – la condamnation de la littérature du XVII^e siècle a été si compacte, si unanime et si totalisante que « baroque » est devenue une définition de degré zéro, floue et indifférenciée, située génériquement entre les deux macro-catégories de « Renaissance » et de « Lumières ». On pouvait appliquer cette étiquette à ce que l'on voulait, pour autant qu'il s'agissait d'un objet littéraire de signe négatif concernant le XVII^e siècle.

* *

La situation est telle que l'on peut légitimement se poser une question en apparence très banale : qu'est-ce que c'est donc le Baroque littéraire en Italie ? Selon la vulgate critique dont l'Italie est encore tributaire pour une part, le dernier poète italien de la Renaissance serait Torquato Tasso (1544-1595), l'auteur de la *Jérusalem délivrée* (1575). Le Tasse pousse les règles de la rhétorique au-delà des limites imposées par la Renaissance, mais sans les rompre ouvertement ; sa sensibilité est marquée par l'époque du concile de Trente ; il est de la même génération que Montaigne et il meurt seulement dix ans après Ronsard. Il serait donc plus proche du Maniérisme que du Baroque. Si on accepte cela, le premier et le plus important des écrivains baroques italiens serait Giovan Battista Marino, appelé même par ses détracteurs « le roi du siècle⁵ ». L'hypothèse se tient au niveau chronologique, parce que Marino (1559-1625) est en effet du même âge que William Shakespeare (1564-1616) ou Luis de Góngora (1561-1627).

⁴ Fernand Braudel pouvait à juste titre se demander : « Dans tout cela, où est la décadence de l'Italie ? » (voir Fernand BRAUDEL, *Le modèle italien*, Paris, Arthaud, 1989, p. 189).

⁵ Voir Francesco DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana* (1870), texte disponible sur www.bibliotecaitaliana.it (voir ci-dessous, p. ###).

Or, il n'est pas question de rationaliser la transition du Maniérisme au Baroque, qui reste ouverte et très complexe, et pour laquelle de telles étiquettes ne suffisent évidemment pas. Au contraire, il nous faut remarquer qu'un tel schéma, raisonnable mais tout à fait simplifié, a permis à la critique italienne de repousser la culture du Baroque sans toucher à l'héritage de la Renaissance. En fait cette lecture, selon laquelle Le Tasse serait le dernier auteur de la Renaissance et Marino le premier du Baroque, a entraîné une rupture radicale entre ces deux catégories de l'histoire littéraire : en faisant du Tasse le dernier représentant d'une saison unique et inégalable, qui s'arrêterait brusquement après lui, on a renforcé la thèse d'une « décadence » de la littérature italienne au début du XVII^e siècle. À cause de cette opération *a posteriori*, on a longtemps rangé les œuvres du Tasse dans le canon de l'excellence italienne, tandis que celles de Marino, écrites à peine quelques années plus tard, étaient considérées le symbole même de la « décadence » italienne.

Étant donné qu'une telle rupture entre la Renaissance et le Baroque est tout à fait artificielle – d'autant plus que le jeune Marino connaît personnellement Le Tasse à Naples et commence sa carrière en imitant la *Jérusalem délivrée* – les origines de la littérature baroque en Italie posent des enjeux considérables. Toutefois, si on considère le canon des histoires littéraires, on y remarque un échec interprétatif plus sérieux encore. Cela concerne ce qui se vérifie sur la scène littéraire à la mort de Marino, c'est à dire après 1625. À cette date le Baroque italien est en plein développement : Urbain VIII, le mécène du Bernin et de Borromini, n'a été élu pape que deux ans auparavant. Néanmoins, pour désigner la poésie de la période 1625-1690, la critique italienne a le plus souvent adopté une catégorie générale, floue et inappropriée, à savoir celle de « marinisme ». « Baroque », « mauvais goût » et « marinisme » ont longtemps été des synonymes ; cela a empêché soit d'étudier d'une façon convenable les branches du Baroque littéraire, soit d'établir une quelconque périodisation pour la littérature du XVII^e siècle.

Après la *Jérusalem délivrée* du Tasse (1575), dernier chef d'œuvre de la Renaissance et dernier texte non baroque, il n'y aurait donc dans la littérature italienne que du « marinisme » jusqu'en 1690. Alors seulement, grâce à la fondation de l'académie pastorale et classiciste de l'Arcadia, la littérature italienne sortirait de sa « décadence ».

Une telle interprétation a été élaborée pendant la première décennie du XVIII^e siècle, notamment dans des œuvres théoriques publiées entre 1698 et 1706⁶. Elle ne se borne pas à l'antagonisme d'une nouvelle génération d'intellectuels cherchant à s'affirmer et à se définir : la réception de la littérature baroque prend le ton sans appel d'un procès, dont le déroulement n'est pas seulement sévère, mais aussi anormal par de nombreuses raisons.

- **La distance entre les juges et l'accusé.** Marino, l'écrivain le plus critiqué par la génération née entre 1660 et 1680, n'est pas un contemporain plus âgé de vingt ou trente ans ; au contraire, il est mort depuis presque un siècle.
- **L'ampleur de la peine.** Le procès contre Marino se clôt par la condamnation d'un siècle entier. Bien évidemment, les années 1625-1690 ne se peuvent pas identifier avec le magistère littéraire du poète napolitain ; cependant, le XVII^e siècle est condamné dans son ensemble en tant que siècle « mariniste ».
- **Une erreur judiciaire ?** Ce n'est qu'à l'époque de l'Arcadia que l'Italie cesse d'exporter sa propre culture, en adoptant le canon du siècle de Louis XIV. Il est vrai que le jugement de la génération 1660-1680 ne concerne pas le succès ou l'influence exercée par le Baroque littéraire, mais son « goût » (en d'autres termes, son esthétique) et, comme on va le voir, sa « moralité ». Il n'en demeure pas moins que, sur le plan historique et documentaire, la thèse de la « décadence » italienne est paradoxale, car la « décadence », pourvu qu'il soit légitime d'utiliser ce concept, commence précisément là où la tradition critique voudrait qu'elle s'arrêtât.
- **Un autodafé non petitus.** La condamnation ne résulte pas d'une sentence extérieure à la culture italienne, mais d'une sorte de violente autocensure ; autrement dit, il y a une divergence entre le jugement de l'Europe sur l'Italie baroque, qui parfois demeure positif (à savoir en Pologne, en Espagne et en Autriche, où Marino et les modèles italiens restent en vogue jusqu'à la première moitié du XVIII^e siècle), et l'autoperception de l'Italie même. Or, il faut dire que les outils théoriques de la génération 1660-1680 sont tirés du

⁶ Giovan Mario CRESCIMBENI, *L'istoria della volgar poesia*, 1698-1711 ; Gian Giuseppe ORSI, *Considerazioni*, 1703 ; Ludovico Antonio MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, 1706.

nouveau classicisme français : la comparaison n'est pas effective entre Rome et Vienne (ou Madrid, ou Varsovie), mais entre Rome et Paris. Et pourtant, ailleurs, même si le Baroque est repoussé par les mêmes raisons, l'autocensure n'est pas aussi radicale : en Espagne, par exemple, on s'interroge aussi sur propre identité culturelle face au classicisme français, mais on n'arrive jamais à renier totalement le « Siglo de Oro⁷ ».

- **La primauté de la morale sur l'esthétique.** La prédilection de l'écrivain baroque pour le luxe et la sensualité lui attire une deuxième condamnation : le style devient le miroir d'une éthique aussi corrompue que la page littéraire. Chez Muratori⁸ l'adjectif « *marinesco* » est un synonyme de « *poco onesto* » (« malhonnête »), selon le concept d'origine grecque *καλὸς κάγαθός* (« beau et bon »). On retrouve cette approche hors d'Italie aussi, comme en témoigne le procès des Jésuites contre Théophile de Viau ; cependant, le poids énorme que la primauté de l'éthique littéraire garde à l'époque romantique, et même plus tard, dans la culture de l'entre-deux-guerres, constitue une particularité toute italienne.
- **Pas de procès en appel.** Après la condamnation formulée par la génération 1660-1680, le jugement sur le Baroque ne sera plus remis en question avant ces quarante dernières années. Pour les critiques illuministes, aussi bien que pour les romantiques, les positivistes et les idéalistes, le XVII^e siècle italien restera le siècle de la « décadence » et du « mauvais goût ».

* *

Ce qui frappe davantage, dans la réception du Baroque littéraire aux XIX^e et XX^e siècles, c'est précisément la continuité de cette ligne critique. Même aujourd'hui d'ailleurs, alors que de tels enjeux ont apparemment perdu de leur importance, il est souvent difficile de travailler hors du paradigme de la « décadence ». En fait, celui-ci a conditionné d'une façon décisive l'autoportrait de la culture italienne, au point que, aux yeux des non spécialistes, le Baroque

⁷ Roland Béhar nous l'a bien expliqué dans ce même séminaire ; nous renvoyons à sa communication déjà publiée : Roland BÉHAR, « "Siglo de Oro" : ambiguïtés d'un *saeculum aureum* hispanique », *GEMCA : papers in progress*, t. 1, 2012, p. 95-123, http://gemca.fltr.ucl.ac.be/docs/pp/GEMCA_PP_1_2012_006.pdf

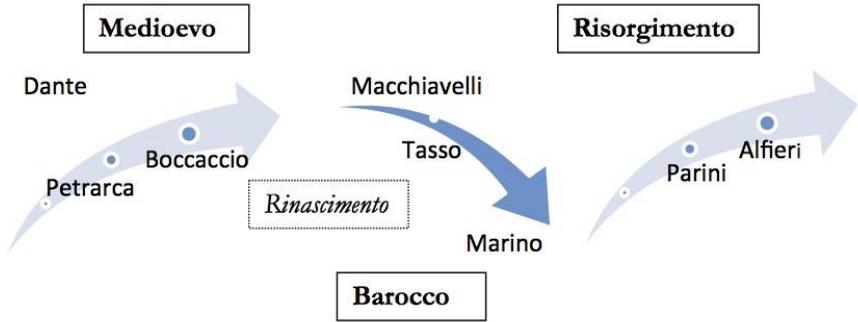
⁸ Voir Ludovico Antonio MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, Modena, Bartolomeo Soliani, 1706, vol. II, liv. 3, p. 12.

joue encore son rôle de purgatoire historique, en s'identifiant avec la longue transition des gloires de la Renaissance à l'unification politique de l'État.

L'un des responsables d'un tel schéma interprétatif est Francesco de Sanctis (1817-1883), le plus important des critiques romantiques italiens. De Sanctis est l'auteur d'une *Storia della letteratura italiana*, formidable par sa vigueur stylistique et par son dessein d'ensemble, qui est mise sous presse l'année même de la prise de Rome, en 1870, lorsque l'Italie atteint finalement l'unité politique. C'est pourquoi l'œuvre constitue la première histoire « achevée » de la littérature italienne, ou bien, comme l'on a dit souvent, son « roman ». De Sanctis était la figure la plus indiquée pour réaliser cette tâche : historien, critique littéraire, mais aussi philosophe et traducteur de Hegel, il avait pris part en première personne à l'épopée du Risorgimento. Après 1848, il avait été emprisonné pendant trois ans à Naples ; en prison il avait écrit ses premières pages critiques. Son regard sur l'histoire littéraire était nécessairement orienté d'un point de vue idéologique : son récit devait contribuer à l'établissement de l'unité politique de l'Italie, pour que le pays prenne sa revanche intellectuelle en Europe.

Le chapitre sur le Baroque de la *Storia* récupère les considérations de la génération 1660-1680, notamment en ce qui concerne l'équation entre morale et esthétique, pour les ranger ensuite dans le cadre historique du XIX^e siècle. Il en dérive un modèle d'inspiration hégélienne, où il n'y a aucune place pour le Baroque, sinon le point le plus bas de l'antithèse : à la grandeur de l'Italie de Dante suivrait une longue phase de « décadence » – et avec le Baroque, cela va sans dire, on toucherait le fond – tandis que la synthèse serait représentée par le Risorgimento. Par cette raison Marino, malgré son prestige européen, devient un auteur de deuxième rang, à traiter rapidement en quelques lignes ; au contraire des écrivains tels Giuseppe Parini (1729-1779) ou Vittorio Alfieri (1749-1803), qui aujourd'hui trouveraient difficilement une place dans une histoire de la littérature européenne, sont élevés par De Sanctis au rang de classiques, en tant que poètes engagés et précurseurs des temps nouveaux.

Voilà un schéma résumant la structure de son livre :



**

Le livre qui a monopolisé le débat sur le Baroque littéraire tout au long du XX^e siècle est la *Storia dell'età barocca in Italia* (1929) de Benedetto Croce. Croce, l'un des personnages centraux de la culture italienne contemporaine, possédait des compétences érudites que personne n'avait à cette époque-là, ni en Italie ni ailleurs. En ayant feuilleté les archives de Rome et de Naples, Croce exhuma des écrivains baroques très importants, tels Giovan Battista Basile ou Carlo De Dottori, qui avant ces recherches étaient presque inconnus. Lorsqu'il annonça un livre qui faisait le point sur le sujet, les attentes du monde culturel italien étaient très élevées, d'autant plus que personne, après la condamnation de De Sanctis, ne s'était intéressé à la littérature baroque. Néanmoins, la conclusion à laquelle parvint Croce fut aussi bouleversante que même aujourd'hui il est franchement difficile de s'y retrouver :

Dunque, il barocco è una sorta di brutto artistico, e, come tale, non è niente di artistico, qualcosa di diverso dall'arte, di cui ha mentito l'aspetto e il nome, e nel cui luogo si è introdotto e sostituito. E questo qualcosa [...] si configura semplicemente in richiesta e godimento di cosa che diletta, contro tutto, e, anzitutto, contro l'arte stessa. [...] Il barocco si ritrova in ogni luogo e tempo. È un peccato estetico, ma anche un peccato umano, e universale e perpetuo come tutti i peccati umani⁹.

⁹ Benedetto CROCE, *Storia dell'età barocca in Italia*, op. cit.

Croce avait lu les *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* de Wölfflin, mais il n'en avait retenu que l'idée de Baroque comme catégorie éternelle et cyclique (« *universale e perpetuo* ») de l'histoire culturelle. En revanche, la *Storia* évitait les principes stylistiques énoncés par l'historien de l'art suisse en reformulant la notion de Baroque dans une perspective édifiante, qui était influencée, de toute évidence, par la tradition critique italienne. Le Baroque était défini un « péché » (« *peccato* ») esthétique mais aussi humain (« *umano* ») ; il ne dépendait pas d'une nouvelle sensibilité artistique, mais d'un désir de jouissance (« *godimento* ») ; il n'avait donc rien à faire avec l'art.

Or, il est vrai que les conclusions de Croce relevaient d'un cadre beaucoup plus général, bâti selon des catégories philosophiques ; mais celles-ci (« *vita morale* », « *decadenza* », etc.) montraient elles-mêmes une approche partielle et très abstraite du problème. Croce jugeait la Contre-Réforme comme un phénomène exclusivement institutionnel et politique, qui n'avait eu aucun contenu spirituel et qui n'avait pas produit, en conséquence, ni de véritable poésie, ni de vraies œuvres d'arts. Le statut de la littérature baroque, qui était jugée comme une expression directe de la Contre-Réforme, était donc déterminé *a priori*.

Le livre de Croce ne fut pas seulement une occasion manquée. Alors qu'en Europe, dans les mêmes années, l'opération philosophique conduite par Walter Benjamin portait à des résultats épistémologiques frappants et tout à fait nouveaux¹⁰, en Italie la *Storia* instaura un paradigme rétrograde, mais aussi granitique à cause de l'autorité de Croce. Cela encouragea longtemps les chercheurs à délaïsser le XVII^e siècle pour se concentrer plutôt sur le début du XVIII^e siècle, en suivant le parcours déjà indiqué par De Sanctis. L'influence de Croce fut telle qu'il devint presque impossible de travailler hors de ce paradigme. Certes, on pouvait corriger la liste de proscription rédigée par le philosophe, en en excluant tel ou tel auteur ; mais on n'arrivait pas à toucher à la thèse globale de la « décadence ». Dans le domaine de la recherche littéraire, « Baroque » était devenu un concept inutilisable.

Encore en 1974, Giovanni Pozzi, malgré ses études décisives sur le Baroque littéraire et notamment sur Marino, se montrait très pessimiste quant à la possibilité de donner une signification neutre à

¹⁰ Voir Walter BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 1928.

la catégorie de Baroque, qui, après trois siècles de réprobation, lui paraît compromise à jamais :

Non se ne concluda che il barocco è alessandrinismo ; o che l'alessandrinismo sia una componente del barocco ; più semplicemente il barocco non è, per la ragione che tutto quanto vien detto barocco consta di elementi presuntamente barocchi e antibarocchi in tali proporzioni che il conto torna in pareggio¹¹.

Pour citer cet article :

Alessandro METLICA, « Le Baroque littéraire en Italie : les raisons d'un désaveu », *GEMCA : papers in progress*, t. 2, n° 2, 2013, p. 165-174, [En ligne].

URL : http://sites.uclouvain.be/gemca/docs/PP/GEMCA_PP_2_2013_2_002.pdf

¹¹ Giovanni POZZI, *La rosa in mano al professore*, Friburgo, Edizioni universitarie, 1974, p. 90.