

Christine Buci-Glucksmann

PUISSANCE DU BAROQUE

Que le baroque n'ait cessé de constituer un défi pour la pensée et l'art européens, tel pourrait être le point de départ de ce livre qui propose de nouvelles voies pour analyser ce phénomène irritant d'une permanence, voire d'un « retour » du baroque propre à la culture occidentale. Car depuis la fin « des grands récits » du modernisme et de ses paradigmes artistiques, et à la faveur de l'apparition de la « condition postmoderne » ou du régime généralisé des « simulacres », le baroque est devenu l'objet d'une véritable symptomatologie. Plus qu'un modèle et moins qu'un objet, il est une sorte de creuset expérimental de la pensée à la recherche de sa propre histoire (Gracián, Hobbes, Spinoza ou Leibniz), et tentant de redéployer aujourd'hui le socle épistémologique du baroque du XVII^e siècle, où philosophie, art et science dialoguaient. Mais ce symptôme baroque protéiforme n'est pas pour autant l'indice d'une sorte d'essence transhistorique du baroque à la Eugenio d'Ors. Un « éon » ouvrant sur des cycles opposant en un mouvement permanent de systole-diastole, le « classicisme » et le « baroquisme ». Même si les analyses d'Eugenio d'Ors concernant la matrice baroque sont particulièrement stimulantes en ce qui concerne son « dynamisme panthéiste » et sa morphologie multipolaire, une telle approche de la constante « essentialiste » du baroque finit par déboucher sur une opposition plus que discutable entre la raison et le « logos » classiques et le « vitalisme », voire le « biologisme » baroques.

LES PUISSANCES

Aussi, la fameuse phrase qui ouvre le livre de Gilles Deleuze *Le Pli*, pourrait servir ici de règle méthodologique et de protocole de lecture : « Le baroque ne renvoie pas à une essence, mais plutôt à une fonction opératoire, à un trait. » Ou plutôt à des traits, dont « le pli à l'infini » de Deleuze et ceux qui font l'objet des *Puissances du baroque*, qui reprend en partie un colloque organisé par l'Académie royale des Beaux-Arts du Danemark en 1990. Des traits donc, des opérateurs stylistiques au demeurant multiples : « pli » imaginaire du *Narcisse* du Caravage pris au piège de son désir dédoublé, ironie séductrice d'un Don Juan « libertin de la pensée », « boîte magique » du théâtre dans *L'illusion comique* de Corneille, ou artifice fondateur du politique hobbesien, pour n'en citer que quelques-uns¹. Mais tous ces traits, en leur pluralité interprétative, nous conduisent au plus près de l'enjeu stratégique du baroque aujourd'hui : « penser ensemble les formes, les substances et les forces » comme l'écrit Per Aage Brandt. Autrement dit penser le baroque à partir de ses puissances, suivant en cela une brève remarque de Walter Benjamin : le « vouloir fonde l'actualité du baroque ».

En effet, de Shakespeare à Hobbes ou Spinoza, la puissance (le *Will* et le *Conatus*) est la catégorie maîtresse d'une pensée du politique qui ne part plus du fondement théologique du « double corps du Roi », et qui vise déjà un horizon d'immanence, même si la religion reste une « iconocité régulatrice » (Hobbes) ou un signe de commandement et de croyance (Spinoza). En ce sens, le politique baroque met au jour la forme d'un État absolu et pourtant réglé. Aussi cette « potestas » prendra chez Hobbes la forme d'un fondement typiquement baroque par l'*artifice* d'un contrat instituant un processus d'absolutisation ouvrant sur une première archéologie de la politique moderne. Mais si le « souverain est le représentant de l'histoire », s'il la tient dans sa main comme un sceptre, et si l'histoire peut même conduire à la dérive du vieux débat sur la tyrannie et l'état d'exception

1. Cf. les textes d'Hubert Damisch, John Pedersen, Maryse Laffitte et Carsten Juhl ci-joints.

(cf. Shakespeare et l'interprétation de Benjamin marquée par Carl Schmidt), on peut également en transformer les signes. Passer comme le veut Spinoza dans le *Traité théologico-politique*, de la *Potentia* avec son horizon de liberté affirmative « multiple » à une *Potestas*, où les individus ne renoncent pas à leurs droits. Aussi la notion de puissance est-elle ambiguë. Hannah Arendt la différenciant de la force et du pouvoir, soulignera que la puissance jaillit parmi les hommes comme une dynamis et une potentialité immanente à leur agir politique¹. Elle n'est pas objet de possession, mais d'actualisation. Puissance d'être et de faire dans un monde commun. Au point que pour Hannah Arendt, les pouvoirs absolus, tyrannies et totalitarismes, détruisent « l'inter-esse » de la puissance et son espace d'apparence.

La puissance ne s'épuise donc pas dans le pouvoir que l'on possède ou exerce. Au sens large, elle est force et potentialité d'actualisation, dynamisme et virtualité. Dans le baroque, elle est développement, capacité de créer des opérations infinies d'expression, par l'unité active d'une force et d'une forme artistique ou rationnelle. Aussi la notion de forme connaît-elle une mutation décisive. Elle ne renvoie plus comme dans le néo-platonisme maniérisme à l'*Idea*, avec sa « mélancolie » de l'art et du génie, où l'Idée désormais inatteignable en soi relève du « disegno » et des manières. Mais elle n'est plus le simple corrélat mimétique d'un réel fixe et substantiel ou d'un modèle idéal à « imiter ». Dans les tableaux du Caravage ou de Rembrandt, la forme apparaît sur le « fond sombre » du noir. Mais à l'opposé, dans la peinture claire de Rubens ou de Vermeer, elle devient pur effet de lumière dans les microformes des corps et du monde, leur flou ou leur incarnat. Baroque clair ou baroque sombre, la forme est une *manière* immanente à la « picturalité » d'un jeu de lumière, le fameux clair-obscur. Elle est « figurabilité » comme dans le « tableau ployant » du *Narcisse* du Caravage. Elle se transforme toujours en une opération qui temporalise l'espace et fait surgir sa propre apparition-disparition. Forme du temps dans sa continuité fluide, sa modulation et son éphémère, elle en suscite ses « Vanités » et tout un jeu de mirage entre l'être et la pure apparence du néant. Car elle est « Impermanence », pour reprendre une catégorie de la pensée japonaise (le *mujô*) qui renvoie au « monde flottant », à l'écoulement des choses, et à tout un art des passages. Un peu de temps à l'état pur. Si bien qu'elle s'institue en des unités d'expressives

1. Sur cette notion de puissance, cf. Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Calmann-Lévy, Paris, 1983, p. 213 et suiv.

toujours complexes – forme d'expression et forme de contenu aurait dit Hjelmslev – qui couplent une instabilité plus ou moins chaotique et un ordre. La forme ressemble aux mathématiques baroques avec leur passion des ellipses, des spirales, des projections géométriques, des inflexions et des passages à l'infini, du très petit au très grand. Au fond, elle n'est que puissance d'infini ou d'infinimentisation dans tous les champs du savoir et de l'art, car elle se constitue dans une « tension vers », une « agonistique »¹. Mais cette tension n'est jamais linéaire et nette. Elle est faite d'échos, de reflets miroiriques, de plis et de tressages, de métamorphoses et d'anamorphoses. Inflexueuse et palimpsestueuse, elle s'épanouit dans le « formalisme » baroque de la chartreuse de Grenade. On comprend que dans son grand traité de rhétorique baroque, Tesaurio ait placé la « forme-informe » à l'origine de toute manière stylistique, et qu'un Gracián ait pu voir dans l'improportion et la dissonance – tout particulièrement la « dissonance paradoxale » – le point d'orgue d'un baroque à la Gongora : « L'improportion et la discordance des extrêmes servent de fondement à la conceptueuse dissemblance². »

Cette « conceptueuse dissemblance » qui met ensemble le « concetto » et l'asymétrie, le possible et l'impossible, le pur et l'impur, le réel et ses fictions fallacieuses, relève d'une « culture du flux » et non d'une « culture du stock » pour reprendre ici une opposition développée par Augustin Berque³. Or la culture du flux, si proche de nos cyberspaces du virtuel, privilégie toujours le processus infini et fuit sur l'accumulation d'objets finis. En cela elle met en cause et en crise l'opposition structurant la « modernité » selon Heidegger : celle de l'Objet et du Sujet au sens cartésien et de leur relation dans une maîtrise du monde, une appropriation qui est un « arraisonnement ». Si bien que la reprise du baroque au Danemark a précisément coïncidé avec la crise du modèle moderniste de l'art des années soixante et soixante-dix. Avant même d'être un objet de débats philosophiques dans les années quatre-vingt marquées par les traductions en danois de Jean-François Lyotard ou de Mario Perniola – de « La condition postmoderne » à « La société des simulacres » – l'enjeu du baroque a traversé les pratiques du minimalisme, de l'art

1. On se reportera à la contribution de Per Aage Brandt et à l'ensemble de son analyse sur l'agonistique et les relations entre forme et temps : *Dynamique du sens*, Poetica et Analitica, Aarhus University Press Danemark, 1994.

2. Gracián, *La Pointe ou l'art du génie*, L'Âge d'homme, 1983, p. 115 et suiv.

3. Augustin Berque, *Du geste à la cité*, Gallimard, Paris, 1993, p. 21.

conceptuel et du Land Art, sous l'impulsion de trois artistes liés à l'art américain, Stig Brøgger, Hein Heinsen et Mogens Møller. Aussi le lecteur français pourra-t-il découvrir ici un *Baroque du Nord* dans tous les sens du terme. Né et interprété au « Nord », à travers de très nombreux échanges culturels européens (et franco-danois) que nous restitue Else Marie Bukdahl dans sa contribution et dans l'ensemble de son travail¹.

VUS DU NORD : ULTRA-MODERNISME ET BAROQUE

Le baroque, on le sait, n'est ni purement latin ni strictement un art de la Contre-réforme, même si l'échec de l'humanisme italien tient à son incapacité à intégrer « l'absence d'harmonie du monde », que la vision baroque captera dans un horizon mondain et religieux comme le montre Mario Perniola dans son texte. Historiquement la culture danoise oscille entre deux pôles qui se croisent dans le château de *Charlottenborg*, l'actuelle académie des Beaux-Arts. Celui du classicisme hollandais et du baroque italien, dans les coupes et les jeux de lumière et d'ombre de ses surfaces en mouvement. Il y a donc une tradition historique du baroque danois, mais comme « un miroir distant », brisé par l'œuvre incontournable de Wiedewelt, grand ami de Winckelmann, qui introduira dès 1760 le « néo-classique » et sa beauté idéale liée à l'Antiquité. Une beauté délivrée du temps, pure comme l'Apollon du Belvédère. Mais le paradoxe veut que Wiedewelt fasciné par les sarcophages antiques de la villa Borghèse avec leurs rythmes et leurs textures, ait élaboré « un langage allégorique » se réclamant du traité de Cesare Ripa et des écrits de Winckelmann. Or comme l'écrit Winckelmann dans ses *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et sculpture*, l'allégorie est une sorte d'iconologie qui engendre des images d'idées, « une peinture de la pensée », que les Anciens pratiquaient déjà. Si bien que le néo-classicisme de Wiedewelt tendra à toute une vision allégorique et même préromantique de l'histoire à partir de ruines

1. Je renvoie bien sûr à sa contribution, mais aussi à ses nombreux articles sur ce sujet, dont « The Break with modernity and the emergence of postmodern art », *Northern Poles*, Bløndal, Danemark, 1986, p. 368.