

Zeitschrift:	Hispanica Helvetica
Herausgeber:	Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band:	2 (1991)
Artikel:	De Raimundo Lulio al Vaticano II : artículos escogidos
Autor:	Sugranyes de Franch, Ramon
Kapitel:	Realité de l'au-delà et illusion des sens visions de la culture baroque
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-840881

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 17.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

REALITÉ DE L'AU-DELÀ ET ILLUSION DES SENS VISIONS DE LA CULTURE BAROQUE

Lorsque la Société suisse des sciences humaines a proposé le sujet «Atmosphère apocalyptique et défaillance du sens» pour son assemblée annuelle de 1983, j'ai cru qu'elle nous invitait à réfléchir sur la culture baroque. Cette formulation n'est-ce pas un raccourci saisissant de ce qu'a été, dans toute l'Europe, la vision du monde et de l'homme pendant cette centaine d'années qui désormais s'appelle *l'âge baroque*?

L'actualité du sujet n'est certes pas moindre dans notre XX^e siècle finissant. Mais l'historien que je suis de la culture espagnole ne saurait se détacher de ses perspectives habituelles. D'autres apporteront sur cette *Endzeitstimmung* les vues du temps présent. Pour ma part, je me contenterai d'évoquer celles qui avaient cours au XVII^e siècle. Et je crois que nous ne nous sentirons guère éloignés des angoisses qui déchirent actuellement l'humanité.

La notion même du baroque est récente. A l'origine, le mot français «baroque» —d'étymologie discutable et discutée— était péjoratif et il qualifiait surtout une manière d'écrire. Comme appellation positive d'un style, le terme apparaît dans l'histoire de l'art. C'est à Rome que Jacob Burckhardt¹ en premier, puis C. Gurlitt², ont constaté que les formes de la Renaissance, lassées de la répétition maniériste, se sont affranchies soudain des canons classiques, dans un tourbillon fiévreux où chaque élément se contorsionne jusqu'à l'extrême limite de ses virtualités. Bientôt après (1888), Heinrich Wolfflin³ a établi les catégories déterminantes du style baroque et lui a fixé des frontières, dans l'espace et dans le temps.

La notion a débordé, timidement d'abord, des beaux-arts vers la littérature et de l'Italie vers l'Europe entière et l'Amérique latine, pour s'élargir progressivement à toutes les manifestations culturelles d'une époque, celle qui va en gros de 1580 à 1680. Le «baroque» évoque pour nous, maintenant, une structure historique complexe, dans laquelle les facteurs stylistiques que l'on a identifiés en premier s'intègrent aux mouvements idéologiques ainsi qu'aux transformations politiques et économiques qui ont marqué cette époque⁴.

La pensée espagnole moderne a été d'un poids considérable dans l'élaboration du concept historique du baroque, un poids, d'ailleurs, proportionnel à celui que l'Espagne a eu, au XVII^e siècle, dans la création culturelle⁵. Pourtant, Eugenio d'Ors avait postulé pour le "baroque" une portée bien plus large que celle proposée ici: il voyait du baroque⁶ partout dans l'histoire, chaque fois qu'une culture lui apparaissait exubérante, décorative, marquée par le désordre, l'incertitude, le déséquilibre, le dynamisme, toutes les notes, en somme, de la furie *dionysiaque*, qu'à la suite de Nietzsche il opposait à l'ordre, à l'équilibre et à la sérénité des moments *apolliniens* de la culture. Baroques, d'après Eugenio d'Ors, seraient donc aussi bien les bisons bondissants de la grotte préhistorique d'Altamira que le Laocoon hellénistique, le gothique flamboyant que l'art du XVII^e siècle, le romantisme ou le «Jugendstil» et la musique de Wagner. A l'extrême opposé de cette thèse géniale, mais arbitraire, José Antonio Maravall, dont j'épouse ici pleinement les vues, nous a fourni les analyses serrées, minutieuses et supérieurement intelligentes de ce que fut la culture baroque dans une époque bien définie⁷.

Et j'aurais garde d'oublier, dans ce bref rappel de la genèse d'un concept historique, l'apport décisif de l'école de Genève (Marcel Raymond, Jean Rousset) pour ce qui est de l'incorporation de la culture française, et de sa littérature en particulier, à l'ensemble historico-culturel qu'on n'hésite plus à désigner comme l'âge baroque⁸.

I. LA SITUATION HISTORIQUE: CONTRASTES ET INSTABILITÉ

Aux débuts donc de cet âge, l'Espagne des Habsbourgs venait d'atteindre, sous Philippe II, le sommet de son hégémonie en Europe. C'était le lendemain de la victoire navale de Lépante et de l'annexion du Portugal. Paradoxalement, c'est alors que le pays a été secoué par une crise économique et sociale extrêmement grave, qui devait en cinquante ans précipiter sa ruine. Les causes en sont complexes et ce n'est pas ici le lieu pour les développer. Tenons-nous en aux effets. La crise en réalité s'est étendue bien au delà des frontières politiques et culturelles de l'Espagne. «Le drame des années 1600 — a écrit Pierre Vilar⁹ — dépasse l'Espagne et annonce ce XVII^e siècle si dur pour l'Europe, où l'on reconnaît aujourd'hui la crise générale d'une société». Or, l'art baroque avec les idées qu'il véhicule et ses catégories formelles bien connues exprime la culture surgie de cette crise.

Une crise qui affecte à tous les domaines, sauf celui de la religion. La rupture religieuse, les commotions de la Réforme — ou mieux des réfor-

mes—et de la Contre-Réforme appartiennent au siècle précédent. L’âge baroque, en cela bien différent du XVIII^e siècle, est fondamentalement un âge de foi. Je dirai même d’une foi tranquille, solide, stable, fidéiste en somme, face aux insécurités de la pensée philosophique. Lorsque tout est en mouvement, la foi dans la transcendance reste immuable. Lorsque dans le monde tout est vanité et les apparences sont trompeuses, l’au-delà est la suprême réalité: une terre nouvelle et de nouveaux cieux, où les malheurs et les injustices de ce monde seront réparés par une éternité de gloire —ou de châtiment.

Les confessions elles-mêmes se sont stabilisées: *cuius regio ejus religio* est la maxime qui garantit dans chaque état une unité confessionnelle, réelle ou imposée, et qui élimine pratiquement les motifs religieux comme facteurs de guerre entre les pays. La religion fait partie de l’organisation politique et chaque pays —catholique ou protestant— vit sa foi, avec une parfaite intolérance d’ailleurs, qui dérive de cette fixité même de la foi. Hormis la croyance dans l’au-delà, tout dans ce bas monde est mouvant.

Jetons un rapide regard sur l’histoire politique et militaire: pendant ce premier tiers du XVII^e siècle, la guerre de Trente-Ans —que l’on aurait bien tort de considérer comme une guerre de religion (n’en déplaise à M. Paul Claudel¹⁰)— désole toute l’Europe centrale; le Saint Empire romain-germanique tombe en lambeaux, sous des empereurs dont la mémoire du monde n’a guère retenu les noms! L’Espagne, que la Castille hégémonique représente alors toute seule, n’a pas réussi à digérer l’immense conquête et la colonisation du Nouveau Monde, appauvrie qu’elle est en même temps par les guerres incessantes contre la France et aux Pays-Bas; en 1640 elle voit le Portugal se séparer d’elle et est sur le point de perdre la Catalogne. La France surgit à peine des désastres intérieurs du règne des derniers Valois pour se hisser à son tour au rang de puissance hégémonique sous la férule de Richelieu. Tandis que l’Angleterre de la grande Elisabeth plonge dans les désordres de la révolution puritaine, des petits pays, comme la Hollande et les républiques maritimes italiennes, s’élèvent au rang de grandes puissances.

Partout la faim, la peste, les ruines causées par les guerres interminables, tandis que les Cours royales ou seigneuriales vivent dans une ostentation fastueuse et dans un délire de couteuses constructions: la loi des contrastes n’est pas seulement une catégorie stylistique du baroque! L’économie désorganisée, les monnaies en délire de dévaluation en dévaluation, l’insécurité du crédit, l’ordre corporatif du monde du travail en

décomposition, tout cela fait apparaître pour la première fois dans l'histoire le spectre du chômage massif. Un sentiment d'incertitude, de menace qui se traduit dans un autre trait caractéristique du style, l'instabilité.

II. L'HOMME BAROQUE

1. La vision que l'homme de ce siècle a de lui-même est fondamentalement pessimiste. *Homo homini lupus* (une citation de Plaute) n'est pas que l'expression individuelle du pessimisme anthropologique de Hobbes. En la même année 1651 paraissent le *Leviathan* et la première partie du *Criti-cón* de Baltasar Gracián, où le Jésuite espagnol écrit: «Entre los hombres, cada uno es lobo para el otro»¹¹. Et ce n'est pas seulement *Le Misanthrope* qui parle lorsque Molière fait dire à Alceste:

Je ne trouve partout que lâche flatterie,
Qu'injustice, intérêt, trahison, fourberie.
Et mon esprit enfin n'est pas plus offensé
De voir un homme fourbe, injuste, intéressé,
Que de voir des vautours affamés de carnage,
Des singes malfaisants et des loups pleins de rage¹².

Le monde est mauvais. Cruautés, violences, fraude, tromperie dominent la société des hommes et contribuent à créer cette atmosphère d'insécurité et de méfiance. La guerre apparaît comme un état normal de la société.

2. Or l'homme n'est pas seulement en lutte avec ses semblables; il l'est avec lui-même. «Créature incertaine et flottante», aux dires de Pascal, l'homme est un être agonique: «La vie de l'homme est une guerre avec lui-même», affirme Quevedo. Et les monologues illustres de Hamlet, de Segismundo dans *La vie est un songe* et de Titus dans *Bérénice* sont dans la mémoire de tous. Chacun de ces héros est un homme divisé, incertain, chacun d'eux peut s'écrier comme Titus:

Et c'est moi seul aussi qui pouvais me détruire¹³.

Plus radical encore, Suárez de Figueroa en vient à douter de la possibilité d'établir une anthropologie philosophique, puisqu'incertaine et presque impossible à s'en enquérir est la condition humaine, à cause des inégalités de ses penchants et des ambages de son agir¹⁴.

Il s'ensuit que pour l'homme baroque tout est en mouvement. «Notre vie n'est que mouvement», disait déjà Montaigne. Et pour Pascal «notre nature est dans le mouvement»¹⁵. Qu'y a-t-il donc d'étonnant à

ce que, comme on l'a reconnu depuis Wolfflin, le dynamisme soit, avec l'instabilité et la technique des contrastes, la troisième catégorie marquante de l'art baroque?

Dans l'être même de l'homme, comme dans la nature, tout est dominé par la loi de la variété, de la multiplicité. Non seulement la «condition humaine» est mise en doute par Suárez de Figueroa; l'unité ontologique de la personne humaine est aussi en question pour ce terrible sceptique:

De l'enfance à la vieillesse, tout n'est que variété. Il [l'homme] n'a pas en lui-même les mêmes choses, ni n'est en rien son semblable; il se renouvelle et reçoit altération, aussi bien dans son corps, cheveux, chair et sang, que dans son âme, en changeant par moments ses us, ses coutumes, ses opinions et ses appétits¹⁶.

Mais Jean Rousset rapporte un texte du cardinal de Bérulle qui ne dit pas autre chose que le penseur espagnol:

Car l'homme est composé de pièces toutes différentes. Il est miracle d'une part et de l'autre néant. Il est céleste d'une part et terrestre de l'autre. C'est un ange, c'est un animal, c'est un néant, c'est un miracle, c'est un centre, c'est un monde, c'est un Dieu, c'est un néant environné de Dieu, capable de Dieu et rempli de Dieu s'il veut¹⁷.

Seulement, ici, la multiplicité de l'homme est confrontée à l'unicité de Dieu, en qui l'homme trouve son refuge et son centre unificateur.

Le scepticisme sur le plan philosophique —non certes sur le plan théologique!— atteint même le principe de causalité, ce principe logique d'après lequel il ne peut pas y avoir dans l'effet ce qui n'est pas dans la cause. Alors qu'en fait, nous dit Juan de Jáuregui, à l'unité de cause correspond une diversité d'effets: le soleil ramollit la cire, mais il durcit l'argile¹⁸.

Toute la structure baroque de la société y compris l'institution monarchique qui en est la clef de voûte est, elle aussi, basée sur la variété, qui engendre la pluralité. L'idée de l'unité nationale est essentiellement jacobine; au XVII^e siècle les monarchies étaient pluralistes et on pourrait même dire fédératives —en employant ce terme avec un anachronisme qui n'effrayerait pas R. Mousnier¹⁹.

3. Comment l'homme peut-il échapper au vertige de ce monde à la fois hostile, violent, fuyant, trompeur? La réponse du baroque est claire et univoque: dans l'au-delà! Elle est explicite dans le dernier vers

d'un fameux sonnet de Bartolomé Leonardo de Argensola: il y apostrophait ainsi la Divinité:

Dis-moi, Père commun, puisque Tu es juste,
pourquoi peut supporter Ta Providence
que doive souffrir en prison l'innocence
lorsque la fraude accède au tribunal auguste?

pour s'attirer cette réponse, qui se voulait rassurante:

—Aveugle! Est-ce que la terre est le centre des âmes?

Mais en attendant la justice divine, dans ce bas monde la seule défense du pauvre, de l'enfant délaissé, du marginalisé social est une attitude d'auto-défense, faite de méfiance et de ruse. D'où le personnage du «pícaro» et le genre littéraire du roman *picaresque* (roman de gueuserie, «Schelmenroman», «romance of roguery»), qui de l'Espagne à déferlé sur toute l'Europe. Le plus important de ces romans, en fait le modèle du genre, *El pícaro Guzmán de Alfarache* ne se borne pas à rapporter les heures et surtout les malheurs d'un jeune gueux; il se présente lui-même comme *Atalaya de la vida humana*, «guette-chemin» de la vie humaine, *Lueg* pourrait-on traduire en Suisse, ou point de vue d'où l'on aperçoit l'ensemble de la société des malheureux, contrechamp du monde des nantis qui avait rempli jusqu'alors la littérature.

Ou bien c'est l'évasion qui est offerte pour distraire les gens de leurs soucis quotidiens. Les fêtes somptueuses seront le commun refuge de tous les hommes, riches ou pauvres. Fêtes de cour, sans doute, dont le peuple ne reçoit que les échos lointains; fêtes religieuses, comme les processions qui encore de nos jours attirent les foules en Espagne (ou en Allemagne!); fêtes populaires, avec les feux d'artifice comme la plus pure expression de la somptuosité en pure perte. En contraste violent avec l'état de faillite où se trouvent les finances publiques, jusqu'au point que, dans la deuxième moitié du siècle, des moines en Espagne sillonnent le pays en demandant l'aumône pour la Couronne...

III. LE MONDE ET SES STRUCTURES

L'homme baroque est donc un être singulier, spécifique. Et l'art, en peinture comme en littérature, se charge de nous transmettre les résultats d'une observation individualisante: c'est la vogue du portrait, et ce qui plus est de l'autoportrait —et donc de l'autobiographie—, pour les personnalités marquantes. Ou alors, lorsqu'il s'agit des «inconnus», la recherche

de figures humaines rendues singulières par la misère, l'âge ou la souffrance, comme le sont si souvent les personnages de Rembrandt ou de Velázquez. C'est toujours une expérience personnelle qui nous est rendue, une expérience davantage subjective qu'objective: Sir Thomas Browne, médecin, sceptique et croyant en même temps, c'est-a-dire fidéiste, a pu écrire

The world that I regard is myself²⁰.

Mais cette expérience elle-même, fut-elle objective, est contradictoire: plus la science essaie de pénétrer dans la connaissance de la nature, plus elle s'aperçoit que les sens corporels nous trompent. Affirmer que ce ciel bleu que nous voyons n'est ni ciel ni n'est bleu est dès lors devenu un topique²¹. Juan de Zabaleta, tout comme Gracián, connaissent la lunette de Galilée et savent que la voie lactée n'est pas un nuage blanchâtre, mais un amas d'étoiles innombrables. Non seulement dans l'ordre moral il faut se garder de faire confiance à l'homme, fourbe et trompeur; l'expérience du monde aussi est trompeuse. Montaigne le savait déjà, puisqu'il écrivait: «La relation qui se tire de l'expérience est toujours défaillante et imparfaite»²². C'est pourquoi le rôle principal de l'observation scientifique est de nous détromper.

Voilà un mot clef du baroque espagnol, celui de *desengaño*, que l'on peut traduire par désenchantement ou même désillusion. Il faut *déchanter* de tout, de l'illusion des sens, c'est-à-dire de la perception sensorielle, autant que des enchantements du péché («los encantos de la culpa», dit Calderón) et même du bonheur passager de ce monde et de ses «vanités» — postulat ascétique que les auteurs spirituels tendent à généraliser. L'homme baroque n'est pas heureux et n'espère rien du bonheur temporel. Le *chagrin* est un sentiment très répandu en France pendant le Grand Siècle et La Rochefoucauld sent venir la mélancolie, alors qu'un Anglais, Robert Burton, avait publié déjà en 1621 une *Anatomy of melancholy*.

Ce désenchantement, pourtant, en dépit des moralistes, signifie moins renoncer au monde que s'adapter à lui, renoncer plutôt à un monde idéal pour prendre celui-ci tel qu'il est et essayer de s'en tirer avec les moindres dommages. D'où la nécessité de connaître le monde pour pouvoir y vivre: en connaître les dangers du point de vue moral et en connaître aussi les structures physiques.

Les sciences de l'expérimentation ont connu en effet un élan considérable dans ce siècle, de l'anatomie à la physique. Rien de moins que la découverte de la circulation du sang et de son oxygénation! Louis Moreau de Maupertuis, un physicien français qui mesura le méridien terres-

tre et fut directeur de l'Académie des sciences de Berlin, au XVIII^e siècle, pouvait encore affirmer: «Nous vivons dans un monde où rien de ce que nous percevons ne ressemble à ce que nous percevons»²³. Connaître donc la nature et surtout connaître les hommes, en dépit des apparences, tel est le but de l'observation aussi bien que de la réflexion.

L'art aussi essaye de pénétrer les lois de la nature. Nous en avons un exemple saisissant dans *La leçon d'anatomie* de Rembrandt, où le sens du sujet se joint à la maîtrise des moyens techniques d'exécution. Tout le «progrès» immense que la technique picturale a fait pendant ce siècle tend d'ailleurs à perfectionner la représentation du réel, en commençant par la perspective. Dans l'art du dessin, la perspective est le moyen de rendre sensible la perception visuelle, de donner au tableau du relief et de la profondeur —et Lope de Vega de parler «des lointains que la perspective nous découvre». Mais le terme perspective a un autre sens encore, étroitement lié à la vision du baroque: c'est le point de vue, la manière dont la réalité se présente aux yeux de l'artiste; un aspect de plus du relativisme qui obsède la conscience de ce temps.

En somme, la perspective permet à l'artiste de «faire semblant» et, par là, ouvre le chemin au grand recours de la décoration baroque, le *trompe-l'oeil*. Grâce à cet artifice, les murs et les plafonds se déchirent, l'espace s'élargit et se créent de nouvelles apparences de réalité. L'étude, la connaissance, en art, comme en science ou en philosophie, a pour but de soumettre la nature, pour pouvoir en transcender les apparences immédiates. Jusqu'aux natures mortes, où excelle la représentation des qualités, qui par l'extrême concrétion d'un tableau sans sujet humain suggerent l'infini²⁴. Cet art sensoriel n'est pas l'apanage de la peinture. Dans les *Soledades* de Góngora, aussi bien que dans la peinture hollandaise ou dans celle de Zurbarán, un bouquet de fleurs, le velouté d'un fruit mûr, les reflets d'un vase de cristal, les plumes d'un oiseau marquent, dans l'exaltation du momentané, la permanence de la fugacité.

Et pendant que tout change
Seul le changement demeure.

dira Gabriel de Bocángel²⁵. Saisir le mouvement, dynamiser les structures solides, telle est la suprême aspiration de Rubens, du Bernin et des grands architectes du baroque. Les symboles préférés des poètes —la brieveté de la rose, la nuée fugitive, l'eau qui s'écoule, l'arc-en-ciel, les feux d'artifice, les splendeurs passagères d'un coucher de soleil, les

«violons ailés» de Góngora, chers à Jean Rousset— évoquent tous le temps qui s'évanouit.

IV. LE TEMPS ET L'ESPACE

Le mouvement et le temps, depuis les philosophes pré-socratiques, sont des notions complémentaires. Dans la vision baroque du monde, le temps joue un rôle primordial. Sur le plan moral et ascétique, bien sûr, en tant qu'annonce d'une mort inexorable. Mais aussi sur un plan ontologique. Ce n'est pas pour rien que l'âge baroque est l'âge d'or de l'horlogerie mécanique. Avec l'horloge, l'écoulement du temps se spatialise, si j'ose dire: le temps devient «vivant et visible», dit Bances Candamo²⁶.

L'artiste veut fixer la minute qui passe et créer un espace indéterminé. Son oeuvre ne doit pas être un tout fermé ni moins un *factum* définitif; mais un *fleri*, quelque chose qui est elle-même en devenir. Un sonnet de Lope de Vega veut être l'écriture même, l'acte de composer un sonnet:

Un soneto me manda hacer Violante
y en mi vida me he visto en tal aprieto.
Catorce versos dicen que es soneto:
burla burlando van los tres delante.

Yo pensé que no hallara consonante,
y estoy a la mitad de otro cuarteto;
mas si me veo en el primer terceto,
no hay cosa en los sonetos que me espante.

Por el primer terceto voy entrando
y aun parece que entré con pie derecho,
pues fin con este verso le voy dando.

Ya estoy en el segundo y aun sospecho
que voy los trece versos acabando:
contad si son catorce y ya está hecho.

Un sonnet me demande mon amie
et je n'ai fait cela de toute ma vie.
Quatorze vers, dit-on, font un sonnet:
Tout en riant j'ai fait déjà trois vers.

Moi qui croyais ne pas trouver de rime,
me voici au milieu de l'autre quatrain.
Si je peux parvenir jusqu'aux tercets,
un sonnet n'a plus rien pour m'effrayer.

Hardi, je suis dans le premier tercet
et il semble que l'entrée a été bonne,
puisqu'avec ce vers j'en arrive à la fin.

Je suis dans le deuxième et je soupçonne
que je termine le treizième vers.
Comptez-en quatorze: le voila fini!

LOPE DE VEGA, dans la comédie *La niña de plata*

C'est une oeuvre légère, sans doute; un «petit-format». Prenons maintenant deux œuvres majeures du baroque espagnol. J'en emprunterai une à la peinture, l'autre à la poésie —et je ne crois pas que ce soit illégitime ce transfert incessant des beaux-arts à la poésie que je suis en train d'opérer²⁷. Lope de Vega —encore lui!— nous y invite lorsqu'il définit

Marino, gran pintor de los oídos,
Rubens, el gran poeta de los ojos.

L'exemple que je choisis est de Velázquez et il s'agit de *Las Meninas*, une des œuvres les plus originales et à la fois représentatives du baroque —et peut-être une des plus complètes de la peinture mondiale. Tout le monde connaît ce tableau. On y voit, en grandeur nature, Velázquez qui peint le peintre en train de peindre —comme le fait Vermeer de Delft, dans une œuvre plus restreinte—, mais de peindre le même tableau que nous avons sous les yeux. Et quel est ici le point de vue? Celui du «narrateur», le peintre, qui est placé *derrière* son sujet principal, l'Infante et ses ménines, qu'il voit de dos et représente de face? Le miroir, invisible pour nous, où il doit nécessairement regarder son sujet? Le nôtre, en tant que spectateurs? Ou celui du roi et de la reine, qui sont placés comme nous en face de la scène et dont nous voyons les images reflétées dans un miroir, visible celui-ci, au fond du tableau. Dans le musée du Prado, *Las Meninas* sont exposées seules dans une salle spéciale; en face du tableau il y a un miroir qui nous permet de voir la scène comme la voyait Velázquez en peignant et qui en approfondit encore la perspective picturale; au fond de la scène, une porte est ouverte, à côté du miroir qui encadre les figures du roi et de la reine: elle nous découvre un nouvel espace... et c'est un escalier. Le sujet aussi appartient au monde baroque: l'image d'une petite Infante blonde, chétive, entourée d'une naine, d'un homme mûr, d'un grand chien et d'un autoportrait de l'artiste.

Mon deuxième exemple je le prends dans l'œuvre lyrique de Quevedo. C'est un grand sonnet, où résonne toute l'angoisse métaphysique de l'existentialisme:

¡Ah de la vida! ¿Nadie me responde?
¡Aquí de los antaños que he vivido!
La Fortuna mis tiempos ha mordido;
las Horas mi locura las esconde.

¡Que sin poder saber cómo ni adónde
la salud y la edad se hayan huido!
Falta la vida, asiste lo vivido,
y no hay calamidad que no me ronde.

Ayer se fue; mañana no ha llegado;
hoy se está yendo sin parar un punto:
soy un fue y será y un es cansado.

Eh, là, la vie! Personne ne me répond?
Ici les jadis que j'ai vécus!
La Fortune a dévoré mes temps;
les Heures ma folie les a cachées.

Que la santé et l'âge se soient enfuis
sans que je puisse savoir comment et où!
La vie me manque, reste le vécu,
et il n'y a de calamité qui ne m'entoure.

Hier est parti; demain n'est pas venu;
aujourd'hui s'échappe sans arrêt:
je suis un passé, un futur et un présent bien las.

En el hoy y mañana y ayer junto
pañales y mortaja. Y he quedado
presentes sucesiones de difunto.

Dans l'aujourd'hui, demain et hier je joins
les langes et le suaire. Et je demeure
successions présentes d'un défunt.

FRANCISCO DE QUEVEDO, (1580-1645)
Soneto LXXXVIII

La vie qui s'enfuit, le temps qui détruit tout, comme Saturne (Chronos) dévorant ses enfants sur la fontaine bernoise du *Chindlifrässer*. Et encore une fois Jean Rousset a trouvé chez un écrivain spirituel français, Fénélon, un texte qui répète les mêmes pensées dans un registre religieux. Ici, Fénélon oppose la permanence de l'être divin à la «fluidité continuelle» de sa créature:

Je ne suis pas, ô mon Dieu, ce qui est; hélas! je suis *presque ce qui n'est pas*. Je me vois comme un milieu incompréhensible entre le néant et l'être: je suis celui qui a été; je suis celui qui sera; je suis celui qui n'est plus ce qu'il a été; je suis celui qui n'est pas encore ce qu'il sera, et dans cet entre-deux que suis-je? Un je ne sais quoi que je ne puis saisir, qui s'enfuit de mes propres mains, qui n'est plus dès que je veux le saisir ou l'apercevoir; un je ne sais quoi qui finit dans l'instant même où il commence; en sorte que je ne puis jamais un seul moment me trouver moi-même fixe et présent a moi-même pour dire simplement: Je suis. Ainsi ma durée n'est qu'une défaillance perpétuelle²⁸.

V. REPRÉSENTATIONS DE LA VIE

J'en ai assez dit pour pouvoir passer plus rapidement sur d'autres aspects de la littérature baroque qui, parce qu'ils sont peut-être plus visibles, sont aussi mieux connus. Il s'agit des deux représentations fondamentales de la vie dans cet univers culturel: le théâtre et le songe .

1.— Parler du théâtre comme représentation de la vie, c'est évoquer immédiatement une image familière pour beaucoup de Suisses, c'est *Le grand théâtre du monde* de Calderón, que Gonzague de Reynold a adapté en français²⁹, *Das Grosse Welttheater* que l'on représente à Einsiedeln, fastueusement, tous les dix ans environ³⁰.

L'*auto sacramental* de ce titre est conçu comme une pièce de théâtre en train d'être mise en scène, c'est du théâtre sur le théâtre. L'Auteur (Dieu) institue un régisseur (le Monde) qui répartit les rôles; les personnages jouent leur vie, en toute liberté, seule la Loi de Grâce intervient, comme un «souffleur», pour leur rappeler «Agissez bien, car Dieu est Dieu».

Et c'est de Lui qu'ils doivent recevoir la récompense ou le châtiment qu'ils ont mérité. Dieu, tout de même, est grand et miséricordieux...

Mais l'allégorie grandiose de Calderón n'est pas un exemple isolé de cette vision de la vie comme un théâtre: *quomodo fabula sic vita*, disait en langage sententieux la philosophie stoïque —si prisée au XVII^e siècle. Au-delà de cet aphorisme, Rousset a montré que l'homme du baroque pense que l'on devient mieux soi-même en se déguisant: «c'est le personnage qui est la personne; c'est le masque qui est une vérité». Pascal aussi en avait eu l'intuition: «la vie humaine n'est qu'une illusion perpétuelle... L'homme n'est donc que déguisement, que mensonge et hypocrisie, en soi-même et à l'égard des autres»³¹. Dans ce monde aux perspectives trompeuses, dans ce monde d'illusions et d'apparences, il faut un détour à travers la fiction pour rejoindre la réalité. Et cette réalité est transcendante.

Ce que *l'auto sacramental* de Calderón nous fait voir du théâtre est la manière dont on monte une représentation. C'est, une fois de plus, l'œuvre littéraire *in fieri*, ou si l'on veut, le montage de l'illusion comique —fiction au deuxième degré. Et cela constitue un recours extrêmement courant à l'âge baroque. Rousset³² dresse une longue liste, rien que pour la France, des pièces de théâtre qui contiennent à leur tour une représentation. On pourrait aisément continuer la liste pour chacune des littératures européennes. Je ne rappellerai qu'un cas extrême, *l'entremés* de Cervantes *El retablo de las maravillas*; ici, les acteurs doivent faire semblant de prendre une part active au jeu des figures d'un rétable magique, tout en sachant qu'il n'existe pas: fiction au troisième degré!

Un pas de plus et ce sera le théâtre qui deviendra la vie, plus réelle et plus riche que celle qui est vécue tous les jours: *Pedro de Urdemalas*, dans la pièce de Cervantes qui porte son nom, est un «pícaro», un vaurien qui à la fin réalise le rêve de sa vie, devenir acteur de théâtre; désormais, il pourra être tout, «pontife ou étudiant/ empereur ou marchand», car «le métier de comédien / embrasse tous les états». «Faire de la métaphore une réalité»³³ n'est-ce pas une des suprêmes ressources de la distorsion baroque? Car la fiction amène à la vérité, surtout lorsque celle-ci transcende le voile des apparences. C'est ce que nous dit Lope de Vega dans sa pièce *Lo fingido verdadero* («La fiction vraie»), que Jean de Rotrou adapte à la scène française sous le titre *Le véritable saint Genest*: un acteur de théâtre, Genest, païen, se voit forcé par l'empereur Dioclétien de représenter un martyr chrétien; il entre si profondément dans la peau

de son personnage qu'il embrasse le christianisme et devient lui-même un martyr de la vérité.

2.— Un autre motif récurrent de la littérature baroque est celui du songe. De nouveau une image —un titre !— de Calderón s'impose, *La vie est un songe*: Sigismond, prince de Pologne, est tenu à l'écart du monde pour qu'il ne puisse pas (et c'est encore un titre de Calderón) *savoir du bien et du mal*; lorsque, pour l'éprouver, le roi fait venir Sigismond au palais, il se crée une situation parfaitement artificielle et Sigismond retourne dans sa tour, où son geôlier n'a pas de peine à le persuader qu'il a revé, et Sigismond peut se livrer à ses amères reflexions: «tous les hommes rêvent / ce qu'ils sont jusqu'à leur réveil» —et ce réveil n'est autre chose que la mort: le salut de l'homme est dans l'*au-delà*.

Shakespeare, Lope de Vega, Quevedo, Alfieri et tant d'autres ont exploité abondamment le thème du rêve éveillé ou celui, complémentaire, du sommeil image de la mort. Parfois, comme pour Quevedo, le songe n'est qu'un procédé littéraire pour dénoncer les maux de la société contemporaine: de nouveau c'est la fiction qui découvre la réalité.

VI. LA TRANSCENDANCE

Faussetés et apparences, rêves et vanités s'évanouissent enfin devant la réalité ultime, transcendante. Pour reprendre le titre que j'ai donné à cet exposé, le désenchantement qui nous réveille de *l'illusion des sens* s'ouvre sur la seule *réalité* absolument valable, celle *de l'*au-delà**. Il est temps d'en parler; jusqu'ici je n'y ai fait que des allusions.

Dans le *Grand théâtre du monde*, lorsque la représentation est finie, le Monde-régisseur de la pièce ramasse les costumes des acteurs et les attributs de leurs rôles en leur disant:

Au théâtre passez des vérités,
celui-ci était le théâtre des fictions.

(vv. 1387/88).

C'est l'heure où l'Auteur-Dieu exige des comptes de la manière dont les personnages ont agi et annonce des récompenses et des châtiments, avant d'ouvrir toutes grandes les portes de la Gloire. Voilà la véritable réalité !

Et dans *La vie est un songe*, Sigismond, dans le troisième de ses grands monologues, celui qui marque le triomphe en lui de la sages-

se sur l'*hybris*, l'excès d'orgueil qui a dominé son rêve éveillé, s'écriera:

Acudamos a lo eterno
(acte III, v. 791),

«recourons à l'éternité». Car l'éternité est le seul point fixe, celui que l'instabilité, la fuite éperdue de la durée postule comme une nécessité absolue. La vie et le songe, la fiction et l'illusion sont ainsi détruits, absorbés par une instance supérieure: le salut de l'homme. C'est comme pour Don Quichotte: la jonction du rêve et de la vie, de l'idéal et de la dure, décevante réalité humaine s'accomplit sur son lit de mort. C'est là qu'il retrouve l'équilibre et la sagesse. Et son seul regret est d'être parvenu si tard au *desengaño* libérateur³⁴. Pour ce qui est de la pensée baroque, nul doute que la réalisation du salut, de ce que l'homme *est* en droit, mais dont il est privé de fait, n'est autre chose que le saut vers l'infini, l'accomplissement dernier dans la transcendance de *ce qu'il a à être*³⁵.

Toutes les pensées de Pascal sont présidées par cette idée absolument centrale: l'homme est fait pour l'infini, une infinité de vie infiniment heureuse, une éternité de vie et de bonheur³⁶. Quel auteur de l'âge baroque a-t-il éprouvé la moindre hésitation quant à cette réalité ultime? On pourrait m'objecter les «libertins». Mais je les situe beaucoup plus dans l'esprit du XVIII^e siècle que dans celui du baroque. Et même pour les esprits sceptiques —pour eux surtout!— la foi religieuse, rationnelle ou fidéiste, montre à l'homme dans l'au-delà la vérité dans son absolu et pour l'éternité. C'est encore Pascal qui le proclame: «Personne n'a d'assurance hors de la foi, s'il veille ou s'il dort»³⁷. Là, au dessus de l'univers mouvant, toutes les variétés temporelles se résument dans la parfaite unité. Galilée, l'homme qui a osé affirmer le mouvement perpétuel en ce qui semblait le plus solidement établi, la terre et le soleil, n'a-t-il pas conclu: «*Quello che non può essere eterno non può essere naturale*»³⁸.

Berne, 1985

NOTES

1. JACOB BURCKHARDT, *Cicerone*, Basel 1855; id., *Architechtur der Renaissance in Italien*, Leipzig, 1867.
2. CORNELIUS GURLITT, *Geschichte des Barockstiles in Italien*, Stuttgart, 1887.
3. HEINRICH WOLFLIN, *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München, 1888; id., *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, München, 1915 .
4. Cf. RENÉ WELLEK, “The Concept of Baroque in Literary Scholarship”, in *Journal of Aesthetics* 5, 1946, n° 2, pp. 77-109, et en général la large étude critique et bibliographique de G. GETTO, “La polemica sul barocco” dans son propre livre *Letteratura e critica nel tempo*, Milano, 1954, pp. 131-218.
5. On peut, objectivement, soutenir cette affirmation sans pourtant aller aussi loin que Helmut Hatzfeld, pour qui la création et la diffusion de l’art baroque sont essentiellement oeuvre de l’Espagne: les formes baroques, ébauchées en Italie, seraient devenues en Espagne l’art de la Contre-réforme, répandu en Flandre et en Allemagne grâce à l’influence espagnole, avant de se généraliser même dans les pays protestants. Cf. H. HATZFELD, *Estudios sobre el barroco*, Madrid, 1964, en particulier le chapitre *Misión europea de la España barroca*.
6. EUGENIO D’ORS, *Du baroque*, trad. fr., Paris, 1936.
7. JOSÉ ANTONIO MARAVALL, *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, 1975. Je dois déclarer ici mon immense dette de reconnaissance envers cet ouvrage fondamental, auquel j’emprunte maintes citations contenues dans le présent article.
8. JEAN ROUSSET, *La littérature de l’âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, 1953.
9. PIERRE VILAR, *Crecimiento y desarrollo*, trad. cast., Barcelona, 1964, p. 438. Cf. ROLAND MOUSNIER, “La crise du siècle”, dans son livre *Les XVI^e et XVII^e siècles, Histoire générale des civilisations*, tome 4, Paris, 1954, pp. 145-394.
10. PAUL CLAUDEL, *Le soulier de satin*, III^e journée, scène 1^e “Gloire à Dieu! Ce que Poitiers fut contre Mahomet, la Montagne-Blanche le fut contre les hérétiques.”
11. BALTASAR GRACIÁN, *El criticón*, ed. de M. ROMERA NAVARRO, Philadelphia, 1938, I, p. 148.
12. MOLIÈRE, *Le Misanthrope*, acte I, scène 1^e.

13. RACINE, *Bérénice*, acte IV, scène 5^e.
14. CRISTÓBAL SUÁREZ DE FIGUEROA, *Varias noticias importantes a la humana comunicación*, Madrid, 1621, pról.
15. BLAISE PASCAL, *Pensées*, éd. BRUNSCHVICG, n° 72.
16. C. SUÁREZ DE FIGUEROA, *op.cit.*, fol. 17.
17. PIERRE DE BÉRULLE, “De la création de l’homme”, dans ses *Opuscules de piété*, Paris 1944, p. 119.
18. JUAN DE JAUREGUI, *Orfeo*, ed. de P. CABANAS, Madrid, 1948, p. 34.
19. Cf. MOUSNIER, “L’évolution des institutions monarchiques en France et ses relations avec l’état social”, dans *Les XVI^e et XVII^e siècles*, cit.
20. Cité par J.A. MARAVALL, *La cultura del barroco*, cit., p. 354.
21. On le trouve aussi dans la pièce de CALDERÓN DE LA BARCA, *Saber del mal y del bien*, acte III, vv. 594-606.
22. MONTAIGNE, *Essais*, III, XIII.
23. Cité par J.A. MARAVALL, *La cultura del barroco*, cit., p. 393.
24. Cf. EMILIO OROZCO, *Temas del barroco*, Granada, 1947, pp. 15-22.
25. GABRIEL BOCÁNGEL Y UNSUETA, *Obras*, ed. de J. BENÍTEZ CLAROS, Madrid, 1946, p. 95 .
26. F.A. DE BANCES CANDAMO, *Theatro de los theatros de los pasados i presentes siglos*, ed. de D.W. MOIR, London, 1970, p. 78.
27. Cf. JEAN ROUSSET, *op.. cit.*, p. 8.
28. FÉNÉILON, *Traité de l’existence et des attributs de Dieu*, II^e partie, ch. V, 3.
29. CALDERÓN, *Le grand théâtre du monde*, adapté par GONZAGUE DE REYNOLD, Bienne, 1941.
30. Cf. GUSTAV SIEBENMANN, “El Gran teatro del mundo en Einsiedeln. Historia y presencia de una tradición popular”, dans *Miscelánea de estudios hispánicos*, Homenaje à R. Sugranyes de Franch, Montserrat, 1982, pp. 291-311.
31. PASCAL, *Pensées*, ed. cit., n° 100.
32. JEAN ROUSSET, *op.cit.*, “Le théâtre sur le théâtre”, pp. 66-74.
33. Le mot est de Jean Rousset (*ibid.*, p. 28).
34. CERVANTES, *Don Quichotte*, II^e partie, ch. LXXIV.
35. Cf. JEAN-PAUL BOREL, *Quelques aspects du songe dans la littérature espagnole*, Neuchâtel, 1965, pp . 16-17 et 66-70.
36. PASCAL, *Pensées*, éd. cit., n° 233.
37. *Ibid.* n° 194.
38. GALILEO GALILEI, *Opere*, ed. nazionale, vol. VII, p. 669.