

Torino – 9-10 mars 2012

Centro di Studi

Cultura barocca

Daniel ROCHE

Collège de France

Réflexions sur l'âge et la culture baroque  
XVIe-XVIIIe siècles

Daniel ROCHE  
Collège de France

Mesdames, MM., chers collègues, chers amis, J'ai été très sensible à l'honneur que la *Fondation per l'arte e la cultura* m'a fait, et par la même occasion au Collège de France, en me demandant de présenter des réflexions pour définir et discuter les principes de référence d'un centre d'études consacré à la culture et à l'âge baroque. L'occasion offerte n'était pas sans surprise et sans intérêt. Le Baroque, l'âge baroque, ne sont plus aujourd'hui des notions évidentes dans le monde des recherches des Sciences humaines, des humanités, de l'histoire à la littérature, des arts à la vie des hommes et à leur mentalité, avec laquelle beaucoup croyaient en avoir fini, plus sensibles à l'histoire des cultures, et à l'histoire des intellectualités et des représentations malgré leurs difficultés, malgré les obstacles. Toutefois, il y a dans l'approche de l'âge baroque, un effet de séduction sans pareil comme l'ont raconté certains, et des meilleurs, de ces analystes ; on ne peut oublier Wölfflin rappelant sa découverte de la Piazza Navone, et plus près de nous, Jean Rousset, sensible, vingt ans après, à son coup de foudre devant la féerie décorative et mouvante du Zwinger de Dresde, et le merveilleux ensemble de façades et de coupoles qui dominaient la grande boucle de l'Elbe. Au moment de mes vingt ans, l'idée de baroque prenait forme et consistance pour une jeune génération d'historiens séduite par la possibilité de comprendre une capacité générale de la vie dans son rapport le plus général à des formes économiques, politiques et religieuses, comme disait Victor-Lucien Tapié, et comment, une lumière et une sensibilité, éclairaient ce que les analyses plus austères et plus rigoureuses révélaient dans l'histoire économique et sociale de la période moderne. Depuis le tournant des années 1980, le monde académique semblait s'être détourné du baroque, non qu'il eut renoncé à la notion, mais il l'appliquait avec distance et prudence. *Google* nous invite à plus de prudence encore : dans les applications courantes de l'adjectif, il recense plus de soixante-dix millions d'entrées et dans une acception plus restreinte – difficile à cerner -, et pour l'ensemble des langues répertoriées, c'est 54.100 occurrences de titres d'un contenu en soi-même *baroque*, qui nous sont offertes. Comparés aux chiffres des monographies en italien, en anglais, et en français, dénombrés par Franco Motta pour les vingt dernières années, c'est près de 3.000

titres qui se réfèrent à la notion largement définie par la permanence culturelle, stylistique, avec une majorité de publications italiennes.

Ces appréciations confèrent à l'intérêt qui nous rassemble une partie de sa force, car elles montrent la nécessité de comprendre les raisons et les choix académiques et socio-culturels d'une évolution dans les relations d'usage, d'une production scientifique, et de ses rapports à un ensemble de savoirs et à une constellation de valeurs et de sensibilités. L'impression d'un désintérêt et la permanence d'une référence opératoire justifie la question posée autrefois par Marc Fumaroli, lecteur intelligent et nuancé de VL. Tapié, *peut-on se passer du baroque ?*, et en même temps, le débat permanent porté par l'histoire intellectuelle sur sa définition, sa valeur, sa force. Indifférence voire refus, usage régulier ou distant de la ferveur baroque, se mesurent selon les disciplines et une échelle de besoins référentiels ; de l'intérêt constant de l'histoire des arts à la curiosité variable des historiens de la littérature souvent entretenue, en France en tout cas, et pour l'étranger, par la prise en compte de l'ensemble européen qui éclaire et informe le baroque, du Tasse à Milton, de Calderon à Shakespeare, de Marino à Gongora, et, par la prise en compte des études critiques des pays voisins (Bertrand Gibert). Les historiens des sociétés européennes eux, ceux des cultures, ont aussi considéré le baroque, style, œuvres, façons d'être, selon les pays et dans des acceptions variables. Leur interrogation est cependant unifiée par les interprétations d'une lecture par niveau, *de la cave au grenier*, où l'art, les mentalités, les comportements, sont perçus comme *l'expression d'un temps*, résultat d'un rapport de réciprocité et d'influences entre une esthétique, un style et un type de société. S'il faut s'interroger sur ces manières de comprendre les phénomènes de culture, le conflit des facultés n'est pas à l'ordre du jour, pas plus que la remise en question de la notion de baroque en dépit de ses variations ; la comparaison entre approche disciplinaire s'impose *car le baroque n'a pas d'existence extérieure au corpus qui sert à le définir*. L'interrogation sur sa valeur heuristique doit se centrer sur une histoire et renvoyer à une compréhension de la modernité saisie dans ses destins collectifs. Deux questions sont alors inévitables, celle de la *temporalité* considérant

la *synchronie* d'une limite variable car fonction d'un système *diachronique*, dont la définition change avec l'espace et le corpus de référence, celle d'un *processus intellectuel* qui distingue, au terme de controverses prolongées, l'articulation de la culture à la civilisation, le particulier et le général, dans la perception globale du temps historique.

Le temps du baroque n'est pas isolable, et il importe moins de l'enfermer dans des limites étroites sur lesquelles les historiens s'affrontent, car ils avaient besoin de grandes catégories et de périodes, pour mesurer le progrès dans l'histoire, que d'admettre des temporalités différentes selon les lieux et les pays. Ainsi, sans se hiérarchiser les ruptures, les changements, coexistent avec des traditions antérieures, le long terme et le court terme s'ajustent par inflexions successives. Plutôt que de chercher une ouverture et une clôture floues, il vaut mieux préciser les mouvements et les dynamismes dominants qui, à travers l'Europe, organisent la carte géographique du Baroque. Ils correspondent à des générations d'acteurs, artistes et auteurs, à des stratifications géologiques culturelles qui lancent ou freinent, les forces de rayonnement spirituels et intellectuels, à des moments de production, d'intensité et de caractéristiques variables de création et de diffusion. L'expansion du baroque définit sa chronologie.

Ainsi, peut-on admettre qu'après le coup de tonnerre du Sac de Rome (1527), un premier baroque se fait voir et entendre du maniérisme italien à l'expressionnisme espagnol, une mobilisation plus concentrée de la fin du XVIe siècle au XVIIIe siècle avec des manifestations d'intensité variable selon les lieux, des saisons de combat, de passion et de conquête, de séduction et de refus lui fait suite, enfin une manifestation terminale avec un *Rococo*, style original, comme l'a démontré Minguet quand le triomphe de l'ornement s'implante différemment de la France à l'Europe centrale, dans le décor privé et public, et avec de nouvelles inflexions des styles antérieurs. De ce fait, la catégorie impose une relecture permanente d'un âge dont il est l'une des expressions, et permet de ne pas figer la notion dans l'impressionnisme esthétique, comme de replacer dans l'histoire, les interprétations transhistoriques et intemporelles. C'est alors une façon de retrouver

et de comprendre autrement les objets, les significations, et la puissance symbolique des premiers gestes créateurs, la réactivation d'un potentiel culturel et d'une séduction.

Cette différenciation impose une autre perspective. Le Baroque doit être admis comme un ensemble de manifestations culturelles, d'objets, d'œuvres figuratives qui caractérise une culture dans le moment d'une civilisation générale telle que l'a définie Fernand Braudel : *Sociétés*, avec leur hiérarchie et leur tension ; *Economies* avec leurs répercussions sur le monde social et culturel, leurs fluctuations essentielles car créatrices de surplus ; *Continuités*, dans leurs stratifications de productions, d'unités et de diversité, d'ouverture ou de fermeture s'y rassemblent. L'historien travaille sur tous ces objets et à des échelles différentes. On sait, avec Jacques Le Goff et Jean Delumeau comment, avant l'explosion du XVIe siècle, fonctionnait dans l'espace européen l'unité d'un ensemble rassemblé par la religion, intégré par la féodalité, sa maîtrise de la ruralité, et le développement des bonnes villes. Même en son crépuscule, la *Belle Europe* médiévale dépasse ses diversités, ses oppositions, ses divisions, dans une première unification où la dimension culturelle et spirituelle est déterminante. Religieuse, scolastique ou humaniste, chevaleresque et urbaine, ces cultures sont incorporées (Embedded) dans le bain religieux. Si l'on peut parler d'un temps baroque, à la fin du XVIe siècle, c'est que dans tous ces domaines qui structurent la *Civilisation*, s'imposent désormais, d'autres identités, alliées ou concurrentes, dans le domaine de la science et de la technique, dans celui de la pensée politique et sociale, et surtout dans la diversité nationale. L'unité de l'art et celle de l'esprit se diversifie par rapport à des ensembles plus ou moins vastes qu'organisent et diffusent des centres autoritaires et privilégiés, les nouvelles capitales culturelles, mais également le redéploiement de cultures locales et l'essor de cultures nationales, et à travers la mosaïque des grandes confessions dont les frontières ne sont pas stabilisées avant la seconde moitié du XVIIe siècle. Cette explosion du particularisme et des sentiments nationaux incite celle des variations qui affectent les grands courants spirituels dans leur réception comme ceux de l'art et de la pensée rationnelle, comme ceux du

commerce des choses. Partout, ils sont liés à l'irruption de cultures vernaculaires et à la modification du rapport aux cultures orales. Rouvrir le dossier du Baroque à l'échelle européenne, c'est d'abord prendre conscience de ces transformations réalisées dans la discordance du temps et fonder leur analyse sur la comparaison des lieux, des objets, sur la compréhension identitaire de la culture matérielle et intellectuelle d'un temps.

### Incertitudes du Baroque, certitudes méthodologiques

Par son incertitude, le baroque a besoin d'être nommé car l'étude historique hérite d'un grand débat d'interprétation sur lequel la méthode de l'histoire sociale et culturelle, comme la volonté comparative, qui doivent éclairer, l'hostilité, l'accueil des relations entre culture locale et figurations, expressions, *baroquisation*, ont besoin d'être confrontées. Cette histoire est largement connue, et elle a montré les significations multiples du mot baroque qui se superposent depuis plus de quatre siècles. Elle est marquée par une double tendance qui se déplace et se précise avec le temps et selon les secteurs de l'enquête en incluant ou en rejetant des notions voisines ou opposées : maniérisme, classicisme, rococo. C'est une excellente occasion de voir fonctionner en histoire *l'anachronisme* car aucun contemporain n'a songé à revendiquer le titre de baroque, comme d'ailleurs celui de classique qui a été canonisé par la vulgate critique comme son antonyme. Le terme a traversé l'Europe au sens propre et matériel désignant l'*irrégularité*, le *bizarre*, l'*hétérodoxe* en ce qui concerne d'abord les arts et la musique (Rousseau dans l'*Encyclopédie* dénonçait les dissonances et l'harmonie confuse de Rameau) et au sens spécifique, qui a définitivement amené l'expression dans le *système des arts*. Au XVIIe siècle, le qualificatif *Baroque* rappelle une réalité de l'art italien et de ses imitateurs, comme celui de classique se réfère à la culture française avant d'être panthéonisé au milieu du XIXe siècle par les professeurs et les académiciens. On retiendra ici l'idée d'une tension majeure entre des qualités de style voire, déjà, des esthétiques différentes de la vie. Elle implique fortement, entre exubérance et retenue (L.

Spitzer), une expression de caractères, une capacité sélective, des *géographies de l'esprit*, qui organisent la civilisation européenne en cultures.

La volonté de comprendre autrement, et d'analyser par l'histoire cette fracture, va animer penseurs et historiens de l'art, Allemands en tête, pour retrouver comment l'art est l'émanation d'une culture et avoir un devenir autonome. De la sympathie distanciée d'un Burkhardt à l'opposition, fondée sur le refus de toute décadence, d'un Croce, de la compréhension analytique d'un Wölfflin à la volonté explicativenationale péjorative, d'un Lanson, toute la gamme des positions philosophiques et esthétiques s'expriment entre le nominalisme et le réalisme. On ne peut séparer cet usage de la terminologie de la manière dont, pendant deux siècles, XIXe-XXe, se sont définies des cultures nationales, et donc des pouvoirs symboliques qui ont pensé l'évolution culturelle de l'Europe de façons linéaires et justificatives. En France, ce *discours de la grandeur, discours en retour*, qui a repris souvent les catégories de pensée qu'il souhaitait comprendre ou plus souvent combattre, a déclassé le baroque. Le discours classique témoigne à l'évidence, des catégories baroques, comme c'était le cas chez Wölfflin, qu'il est aujourd'hui de bon ton de renvoyer aux oubliettes de l'histoire de l'art. Le *ce qui est baroque n'est pas de l'art*, de Benedetto Croce, pouvait rencontrer le mot d'ordre franco-français, *pas de classicisme qui ne soit français, pas de France éternelle qui ne soit classicisante* (Cl. Vuillemin). L'efficacité théorique du *Baroque* doit être obtenue, retenue, malgré ses pièges, comme qualification d'une structure historique particulière correspondant à la rupture de plusieurs paradigmes culturels à la fin du XVIe siècle jusqu'à l'établissement de nouveaux équilibres à l'aube du XVIIIe siècle, et, dans le cadre d'une diffusion sur plusieurs générations à travers une diversité essentielle liée à la crise des représentations fondamentales

Cette confrontation des classements qui a duré jusqu'à la fin du XXe siècle peut déboucher sur l'analyse non seulement des formes et des visions artistiques, mais de la manière dont se rencontrent des représentations symboliques, des expressions artistiques et intellectuelles, et comment images et pratiques de pensée produisent du sens dans leurs rapports aux mondes sociaux. Pour cela, il n'est pas



inutile de rappeler que l'histoire sociale de la culture ou comme on l'a dit aussi l'histoire culturelle du social (R. Chartier) sont associés à l'héritage de la fondation des *sciences de la culture*, des *sciences morales de l'esprit*. L'histoire sociale de l'âge baroque est l'héritière de ceux qui avec Dilthey, Wölfflin, mais aussi Durkheim et Max Weber, ont adhéré à l'idée qu'il y avait des *biens matériels* témoignant du passé et en représentant les traces, qui sont des productions culturelles ; que ces biens ont une signification qu'il faut interpréter comme réalité de la vie et comme *symptôme culturel* comme le dit Erwin Panofsky. Les biens culturels sont à réintroduire dans le cadre des groupes sociaux qui les produisent et qui les consomment. C'est une leçon qu'on entend les anthropologues, maîtres et contemporains de l'*Ecole des Annales* mobilisés, avec Marcel Mauss sur leur dimension idéelle et symbolique comme sur leur dimension matérielle, et, au total, leur efficacité collective et sociale, car communément partagée. Toute une part de la réflexion sur le baroque se développe dans ce contexte d'apparition des *sciences de la culture* et dans la discussion sur la part des infrastructures matérielles et superstructures idéelles, esprit et éthique, économie et pratiques. En d'autres termes, toute une analyse actualisée peut être reprise en admettant qu'une catégorie esthétique et intellectuelle permet de qualifier des biens et que cette qualification enregistre et entraîne des effets sociaux. Les historiens du baroque, ou des baroques, s'intéressent aux *œuvres* non pour ce qu'elles valent ou signifient, mais pour ce qu'elles font, agissant sur les émotions, les catégories cognitives, les systèmes de valeurs, l'espace des visions(N. Heinich).

Comme pour d'autres systèmes culturels, si l'on veut bien garder l'efficacité technique de l'esprit critique, comme le voulait l'historien et philosophe des formes symboliques Ernst Cassirer, il faut retenir la possibilité de rester fidèle à trois courants d'inspiration historiographiques généraux, celui des interrogations des idées et des institutions qui organisent les sociétés et la conscience des hommes, comme l'a fait Franco Venturi pour l'*Age des Lumières* ; celui de l'histoire des littératures et des arts qui retrouve des valeurs autonomes, mais aussi des visions et des rapports qui qualifient les objets et les gens, contribuant à hiérarchiser le monde

social et qui engendrent des *luttres de classement* ; celui de l'histoire économique et sociale qui aspire à comprendre la société à partir de son organisation et dans une relation unissant le contexte de production des œuvres, leur circulation, leur consommation collective ou individuelle. Cette triple inspiration, ici comme en d'autres lieux, est susceptible de faire naître des discussions multiples autour des choix méthodologiques ou des concepts opératoires, qualitatif ou quantitatif, populaire ou savant, diffusion et pratiques d'appropriation.

Deux points de vue sont ici à souligner car centraux dans ce qui peut être la démarche analytique d'étude d'un ensemble matériel et formel aussi fuyant que ne l'est la production du monde baroque européen. *Le premier* interroge la qualification des biens culturels à partir de l'identité sociale de leur public. On se souvient de la proposition quelque peu audacieuse de Pierre Francastel par ailleurs souvent si convaincant, *le baroque est associé au destin d'une classe qui va mourir, le classicisme est lié à une classe en mouvement* ! On préfère, en tout cas, l'attitude intellectuelle prudente de V-L. Tapié qui parlant de choix, d'accueil, donc de capacité à comprendre, à partir des conditions sociales et d'un climat différencié en matière d'art, la prédominance du baroque, ou sa présence relative en France ou ailleurs. Il va ainsi, remettre en question la définition socioculturelle des bourgeoisies et de leurs bagages intellectuels de même que leur rapport à l'état et à l'ostentation de la gloire et de la richesse. Ainsi, on ne peut attribuer trop hâtivement aux pratiques culturelles dans la production et la consommation des textes et des œuvres une *qualification sociale générique et univoque*. Pour l'âge baroque, il n'est pas évident de qualifier les origines ou les attributions des motifs, des thèmes de savant ou de populaire même si la question reste centrale. De même et en second lieu, pour ce qui concerne le *rapport des œuvres, objets, livres, idées, au monde social*, l'analyse doit reconstituer les conditions de possibilité et d'intelligibilité, être sensible aux contraintes qui pèsent sur elles, retrouver ce qui transforme, discours, objets, dans le jeu des représentations, les types de réception et leur implication pour différents publics (R. Chartier). On préférera l'étude des appropriations, résultat d'opérations collectives et personnelles à l'*acculturation*

disciplinaire (R. Muchembled). On peut ainsi repérer dans la confrontation des pratiques, des usages, des représentations, *des arts de faire et de faire comprendre*, des idées et des formes, et, comment elles se construisent. Ainsi, peut-on éviter l'idée d'un *reflet mécanique* du monde social dans les objets culturels, puisque dans leurs effets symboliques et réels ils font surgir des attentes collectives, et dans la rencontre d'intentions individuelles, ils font naître des hiérarchies entre les formes créatrices matrices de l'art moyen et les objets de grande diffusion. Le monde baroque en particulier, en ce qui concerne la *réalité figurative* (P. Francastel) permet de reconstituer les processus, les significations, les valeurs techniques des *arts* dans la perspective des contemporains, et, de saisir les réalités esthétiques dans une culture et dans la vie. On ne les réduit plus à une théorie du signe, mais on comprend de cette façon, comment les œuvres d'art sont un élément constitutif des sociétés et un élément majeur de la pensée comme composante des activités fabulatrices et informatrices de la matière. Elles interviennent dans la chaîne des inventions et des capacités à créer de nouvelles valeurs comme produit original de l'esprit par rapport à toutes les finalités de la vie humaine.

La réalité diverse de la culture baroque est alors à analyser dans une intégration non hiérarchisée de ses composantes, uniformité et unité, résistances et compromis se mesurant selon le moment et le lieu dans des interactions réciproques. On refuse ainsi la détermination des superstructures par les infrastructures, au profit de la compréhension des relations qui s'établissent dans le système des connaissances et les composantes multiples du réel. Le choix est essentiel pour un système culturel dont la nature repose sur une force de rayonnement à partir des foyers divers, à travers des espaces sociaux, géographiques, et, avec des *vitesses variées de sédimentation*, comme le suggérait Fernand Braudel dans la *Méditerranée*, quand à partir de Rome et de Madrid, il mesurait, évaluait les choix sélectifs d'une conquête des imaginaires. Tenter de voir comment les hommes des différents pays d'Europe, comment différents groupes sociaux et comment différentes forces spirituelles ont produit, inventé, fait connaître de nouvelles catégories mentales et de nouvelles valeurs, et, comment ils

ont pu s'appropriier les uns et les autres, permet d'échapper à la lecture du rapport des idées au réel en terme de catégorisations contraignantes, déterminantes, comme en terme de reflet mécanique. Le résultat dépend de la capacité à concevoir l'ancrage contextuel où les pensées font partie inhérente des pratiques. Ainsi, dans *l'ouverture de l'échange des mots et des images sur l'expérience du monde*, surgit l'instance du réel, une possibilité de comprendre entre le monde tel que les *œuvres* le produisent et la *réalité* historique telle que les historiens la construisent, *deux réels* confrontés (Giovanni Careri, Gestes d'amour et de guerre – La Jérusalem délivrée).

Enfin, l'étude doit interroger l'homogénéité temporelle de l'espace baroque. *Vision du monde, esprit du temps des sciences de l'esprit, capistémé* plus près de nous avec *les mots et les choses* de M. Foucauld, sont des moyens d'analyse qui mettent en valeur unité, cohérences et solidarités. Toutefois, les dynamiques de rupture baroque ne se jouent pas seulement dans un registre unique affectant tous les hommes partout et de la même façon, ils se repèrent à travers des temporalités différentes et à des rythmes divers selon les lieux et les milieux sociaux et géographiques. On doit ici saisir le surgissement de nouvelles valeurs et de nouvelles formes à travers des pratiques échos de *résonnances fragmentées*. Celles-ci mettent en valeur des mouvements divers quant à la liberté d'*appropriation*, *les procès d'intériorisation de l'objectivité*, pour parler comme Norbert Elias, et la possibilité d'écart et de détournement. Ce choix permet de comparer les situations où se jouent concrètement la production et la consommation de la novation intellectuelle, sensible et matérielle : la campagne où la ville, la bourgade et la métropole, la capitale et ses réseaux, les institutions sociales, les corps et les associations libres ou tolérées, la famille et l'individu. Comprendre la manière dont se créent, s'enracinent, vivent et se transforment les *traditions*, au sens que Max Weber donnait à ce terme est à ce prix. C'est en tout cas une manière de répondre à la querelle des définitions et des chronologies autrement que par le besoin inné de systématisation qui fait qu'à travers les particularités nous lisons *les similitudes des points communs, plutôt que les différences* (W. Benjamin, cit. K. Burdach, 1918).

On n'ajoutera donc pas entre *l'homme de la Renaissance* et celui des *Lumières*, *l'homme baroque*, car ce serait méconnaître le contenu des sources qui est généralement déterminé par des intérêts concrets et non par des idées historiographiques (W. Benjamin, les origines du drame baroque allemand, 1985, trad.. Fr.).

### Culture baroque et crises entendues

La culture baroque se développe dans une Europe ancienne qui n'est pas débusquée de ses lieux et bouleversée dans ses habitudes avant longtemps. Elle ne rompt pas en un jour, quoiqu'en dise, avec les grandes transformations amorcées dans l'ordre des pensées comme dans les chemins détournés de la Renaissance confrontant le passé et le rêve, l'Antiquité et la volonté de réforme. *A la base*, un monde rural animé par son vitalisme paganiste, mais contraint sinon enfermé dans des cadres immuables, a bénéficié d'un temps de répit et avec lui toute la civilisation matérielle quoique touchée par de micro changements (P. Chaunu). Elle perdure dans des cadres sociaux et des solidarités inchangées. *Au sommet*, la vie sociale et le mouvement de l'intellectualité, de l'art, la manière de penser le christianisme à nouveaux frais entraînent de nouvelles façons de promouvoir les hommes et d'en changer les relations. *C'est le beau XVIe siècle des champs et des cités qui restera dans les mémoires* comme un temps d'une exceptionnelle qualité. Très tôt, les historiens y voient une étape dans le cycle de la vie humaine quand ils réfléchissent à la dissolution d'une perfection, à l'interrogation des règles, à la possibilité d'une nouvelle plénitude ; ainsi Vasari ou Giulio Mancini vers 1630 comme l'a rappelé Croce. Le signe ne trompe pas qui révèle l'inflexion d'un mouvement et la conscience d'une crise. Là, agissent la tensions majeure du baroque et les bornes de son dynamisme créateur comme de sa diffusion et de ses conflits, au-delà de ses publics les plus compétents et les plus exigus. Trois dimensions s'y recourent dans un temps qui, moins encore que celui des choses, n'est pas un temps homogène, celle de la *crise religieuse* où l'on peut encore entendre la question, l'art et la littérature baroques sont-ils catholiques ?, entendons

profondément dépendants de la réformation catholique ; celle de la *crise politique* articulée sur la première rupture et qui interroge la légitimité de la violence religieuse et civile comme les formes de gouvernement ; enfin la *grande révolution du savoir* amorcée avec la Renaissance et poursuivie jusqu'aux Lumières. Ces trois dimensions construisent le cadre de défis multiples posés aux hommes, et elles avancent des réponses qui ne sont pas acceptées partout en coïncidence. L'Europe de la Contre Réforme du monde méditerranéen aux rives de la Baltique bascule avec plus ou moins d'intensité dans l'univers des formes et des sensibilités baroques nouvelles, et, de même le nouvel ordre de la science et de la raison s'y impose à des échelles différentes. Presque partout c'est un enchevêtrement des traditions de voir et de penser qui entraîne le dialogue des processus créateurs entre eux et la manifestation de la résistance à leurs effets, et dans une dynamique géographique qui n'a pas été continue et linéaire.

Dans le bruissement général des discussions dogmatiques, le jeu des possibilités n'a pas été tranché d'un coup et même après les *paix de religions* du XVI<sup>e</sup> siècle et le Traité de Westphalie et Utrecht, totalement stabilisé. On sait que le baroque a passé contrat avec les formes particulières de la piété tridentine. Après Rome, il s'est développé avec exubérance dans les villes et dans les campagnes des pays catholiques avec une tendance identique à l'exaltation décorative religieuse et profane à des fins édifiantes et démonstratives. Dans les arts comme dans les littératures, on peut certainement y lire une volonté de défendre face à la rupture des protestantismes une universalité de droit. L'art religieux, celui de l'église catholique romaine, l'Eglise se veut miroir du cosmos, l'art profane affirmation de l'intégration des mondes anciens et nouveaux. Mais à Rome comme en Autriche, en Espagne comme en France, le chantier de la redéfinition théologique et disciplinaire est ouvert depuis le XV<sup>e</sup> siècle, et, la crise luthérienne puis calviniste, n'a fait que dessiner des *frontières de catholicité*, renforcées partout par des causes nationales et défendues par des particularismes confessionnels multipliés, alimentés par les précisions théologiques et disciplinaires données par le Concile. Face aux images, face aux idées, c'est l'éducation de tous qui est interpellée par le *statut des*

*intercesseurs* et la référence aux œuvres et à la foi. Art et intellectualité, discipline et morale, poursuivent dans chaque camp les sollicitations du Concile. Dans tous ces domaines, la moisson recueillie est d'une richesse incontournable, mais il reste peut-être à en comparer pied à pied les pratiques dans les enracinements particularistes et sociaux que n'explique pas *la seule force des choses*. Dans la chronologie des diffusions formelle et thématiques, dans leur géographie, on perçoit certes l'éclat d'une réussite créative, mais moins les raisons socioculturelles et la gamme de la vie des formes dans les sociétés. De l'art créateur à l'art moyen dans leur valeur de témoignage, c'est le procès général d'appropriation, ses principes, ses moyens, ses débats qui est en question. La fin du XVII<sup>e</sup> siècle a adopté, vulgarisé, refondé des instruments esthétiques et intellectuels mis au point par la génération précédente. Les modèles de sensibilité et de raisonnement postérieurs au Concile s'accordent avec son autorité dans la mesure où il s'identifie avec des courants apostoliques et idéologiques antérieurs. C'est ce que suggérait déjà Giuseppe Toffanin dans sa *Storia dell Umanesimo* à propos de la diffusion de la poétique d'Aristote, c'est ce que l'on aimerait mieux comprendre grâce à la systématisation comparative dans le renouvellement de la *vision* – principe central pour l'analyse de Wolfflin – des *masses populaires* qui n'ont pas eu à choisir, comme au supermarché, entre le style fleuri qu'elles sont censées professer et affectionner et le style austère de certaines élites. Au total, on doit placer au cœur des interrogations d'une recherche novatrice moins le problème du constat d'une *épiphanie globale* que l'interrogation sur les continuités, les coexistences, les rapports éclatés et les juxtapositions, les glissements des clercs et des notables aux foules et à leurs traditions, encore étrangères à l'esprit du catholicisme réformé.

*La crise politique de l'âge baroque* a sans doute contribué à aggraver l'incertitude du temps comme à mobiliser le bagage culturel et artistique ancien et nouveau pour aider à en réinventer les formes. L'élargissement de la lecture des *Écritures* par l'imprimerie, la confusion des divisions religieuses et politiques, l'érudition historique humaniste interrogée, poussent à une relecture du politique. Les guerres incessantes entretiennent partout une pression angoissante dans la vie

que le *théâtre Elisabétain* et le *Trauerspiel*, ont pu illustrer fortement ; leurs échos font résonner des expériences cruelles, mettent en scène ruines et massacres, qui s'imposent à tous plus durement que les mutations des règles du droit, *prétendant à l'éternité*, voire même les variations des dogmes. Il importe moins de définir un Etat baroque ou classique que de voir s'imposer la justification apologétique de la violence par les catholiques comme par les protestants, en même temps que l'alliance confirmée et étendue du gouvernement divin et du pouvoir des princes. Sans être nommé, l'absolutisme est la toile de fond de l'expression de l'autorité et de la puissance et il ne s'impose pas sans débat en France aussi bien qu'en Angleterre. Partout l'on sait ce qu'il doit à l'ordre théologique du temps comme aux formules législatives romaines et à la théorie d'une souveraineté renforcée. On retiendra que dans toute l'Europe, triomphe à partir des foyers italiens et de *la monarchie pontificale*, entre l'âge féodal où le monarque était le premier chaînon de la hiérarchie sociale et le début de la modernité où s'affirme l'autorité autonome d'un souverain, la force d'*un système rationnel de domination sur les hommes et les choses* (J. Cornette). Il peut se voir dans l'affichage de la *métaphore organiciste* du corps social anatomisé alors qu'il est en train de le modifier. Son succès utilise pour cela tous les moyens de l'argumentation politique et juridique, mais également les moyens de la réalité figurative mobilisés dans les rituels et les cérémoniels, rassemblés dans la *grande parade baroque des fêtes et des spectacles*, étalé aussi, à profusion dans l'apparat des monuments et des arts appelés à soutenir la cause des princes. Un même *besoin de convaincre* rassemble ces pratiques qui peuvent renvoyer à des réalités sociales différentes. Louis Marin autrefois en a utilisé les ressorts sans oublier l'approximation du qualitatif baroque, mais en y voyant le moyen de concilier les oppositions de valeurs admises, confusion et obscurité contre ordre et clarté, et surtout de faire jouer les métaphores du discours politique dont le théâtre du monde ou la mise en scène des pratiques de pouvoir. Il suggère en tout cas la nécessité de revoir le dialogue du discours politique en rapport avec les rhétoriques de la conversion sensible de la chaire ou des arts figuratifs, les économies sociales du langage. Antoine de Montchrestien, poète, auteur de tragédie



et du premier traité d'économie politique, protestant, assassiné dans une embuscade, et dont le cadavre fut brûlé en Place de Rouen, est là pour nous rappeler la cohérence des actions et l'interrogation par la crise baroque de *l'art de gouverner*. Elles dépendent pour une grande part de la force de résistance des élites coutumières et l'on sait que le destin des aristocraties et des corps de la société organique ancienne, l'appropriation du pouvoir, ne se faisant pas partout de la même façon et le lien avec l'aristocratie n'étant pas en tous lieux le même. *C'est retrouver autrement le rapport aux expériences sociales du baroque* et comment les médiations urbaines et paysannes, bourgeoises et nobiliaires ont pu choisir leurs valeurs de sensibilité et d'imaginaire, dont les artistes peuvent se faire les interprètes, de façon différente.

En dégageant ainsi, dans l'espace européen *deux groupes de forces idéologiques et esthétiques* différemment tendues, *l'un* où peut à certains niveaux prédominer l'esprit de raisonnement et d'abstraction, le goût de l'analyse et de l'observation, le sens des règles et l'art des représentations contrôlées, *l'autre* où s'exprime l'effusion sensible, l'imagination, le goût du décor et des contrastes, le sens du paraître plus que celui de l'être, on retrouve le *dernier élément de la crise* qui parcourt l'âge baroque. Par sa portée à plus long terme, cette *grande révolution, ce miracle des années 1620-1630* du XVII<sup>e</sup> siècle, marquent une autre grande perturbation non visible mais non moins importante. Des intuitions de Copernic aux démonstrations de Galilée, d'une minorité intellectuelle partout surveillée à une diffusion sociale contrôlée par les censures, mais généralisée par l'internationalisation scientifique, le *nouveau système du monde* bouleverse les savoirs anciens et les méthodes de la science. L'univers conçu sur le modèle voulu par Dieu se recentre sur l'homme, fini et clos, il devient infini et ouvert. Pour Bossuet encore, vouloir démontrer le mécanisme de la création, décrit dans la *Genèse*, reste un sacrilège et pour beaucoup la hiérarchie du monde du macrocosme, organisé par les harmonies divines, au microcosme voulu par Dieu, à son image, change. Mesurer la vitesse de cette transformation reste un objectif essentiel. Elle dépend de la manière dont on observera le monde culturel où elle entraîne un

*vertige du savoir. L'idée baroque du savoir*, écrit Gérard Genette, *n'est rien d'autre que le vertige, mais un vertige conscient et si j'ose dire organisé*. Son constat rend compte à l'évidence d'une fascination générale de la poésie baroque pour le tourbillon, l'orbite, l'ellipse, la spirale, la peur ou l'éblouissement du vide. *La philosophie nouvelle*, celle qui affirme l'infinitude du monde, rend tout incertain, *tout est en morceau, toute cohérence a disparu*, rappelle le poète anglais John Donne dans l'Anatomie du monde en 1611. Le français Pierre Le Moyne voit dans les astres le *change terrestre* d'un univers incertain en une métaphore emblématique, *comme de grands éclats d'un grand miroir brisé*. Il s'agit d'une crise historique de l'expérience sensible, génératrice d'un décentrement général de la géométrie à la morale comme le suggère Pascal (Pensée, 85-1112). Les ingéniosités de la vision et de la rhétorique se combinent dans la *métamorphose du cercle* et l'*anamorphose* des peintres. Le jésuite italien Emmanuel Tesaurò, théoricien de la poétique l'évoquera en exergue de son *Cannocchiale aristotelico* où il propose une théorie de la finesse et de l'*ingénieux* confrontant le savoir d'Aristote à la *longue vue* de Galilée. Dieu absent au monde, l'homme autonome politiquement et moralement, sont des idées nouvelles dont l'assimilation exige temps et réflexion. Elle se fait dans un cheminement irrégulier qui entraîne après les déchirements provoqués par les Réformes une nouvelle aspiration à l'unité qui s'exprime dans les sociabilités.

Humanistes et civiques, savantes ou simples, libres ou organisées, classiques et baroques, les réunions des lettrés, issus des collèges, parlent latin, construisent certainement le *second espace d'unification de l'Europe* après les ruptures de la chrétienté. *République des lettres*, cette communauté mobilise sur les valeurs intellectuelles est superposée à un espace divisé par les crises avec un idéal d'unité (K. Pomian). C'est par delà les frontières de catholicité et les divisions nationales et culturelles un vaste mouvement où l'on perçoit autrement les vertiges du savoir et les interrogations de l'âge baroque. Il questionne de multiples façons, figures du discours, valeurs des images, foisonnement des expressions. Trois dimensions intellectuelles essentielles y trouvent leur expression, celle de *la coexistence et de*

*l'hybridation des arts*, en un même temps, en un même lieu ; celle de *l'acceptation* et du *refus* des identités locales et de leur niveau de créativité ; celle de la concordance des thèmes, des valeurs, des genres au-delà des oppositions religieuses et des contrastes politiques. On y reconnaîtra la manière dont les acteurs sociaux donnent sens à leur pratique et la tension, dont leurs discours révèlent capacités inventives et contraintes des choses banales aux créations lettrées et esthétiques. C'est l'univers des représentations, qui, symboliques et collectives, montrent le jeu des réalités sociales, lesquels en tous moments et en tous lieux se donnent à voir dans la complexité. Et, pour ne citer qu'un exemple dans un domaine avéré, mais jusqu'ici peu évoqué dans mon propos, la musique. A l'apogée de son expression, Bach est reconnu comme l'un des meilleurs ; son œuvre donne le vertige : cent soixante-quinze cantates d'église, vingt profanes, sept motets, quatre messes brèves et une grande messe, deux passions, deux oratorios... j'en oublie, des centaines de choral. Exécutant, créateur, génial, professeur, serviteur des grands, il présente entre 1746 et 1749 la Messe en Si. Il est aveugle et aidé par son fils. Il a imaginé et réalisé *une grande messe catholique* pour l'électeur de Dresde, protestant, et dont la Cour avec sa chapelle catholique et sa chapelle luthérienne est une instance œcuménique. Roi de Pologne, l'Electeur et l'œuvre sont adaptés à l'espace politique de l'Empire et de ses zones frontières. L'exemple permet de faire voir dans la complexité du local les tensions surpassées des systèmes de valeurs, la responsabilité des princes, la capacité d'appropriation identitaire payante dans la lutte de prestige des Cours.

Sur toutes ces questions, les historiens de toutes les disciplines ont accumulé un capital de savoir extraordinaire ; il rend compte de la complexité des modes d'expression d'une culture. Il nous reste à trouver des terrains où l'on pourra jauger la complexité du réel et comment les représentations et les discours construisent des rapports de domination et sont eux-mêmes plus ou moins dépendants des intérêts contraires et des moyens économiques et culturels inégaux qui séparent ceux dont ils légitiment le pouvoir et ceux dont ils doivent assurer la soumission et obtenir l'adhésion (L. Hunt). Deux modèles d'analyse des champs culturels regroupant la

totalité des langages et des actions symboliques, les manifestations collectives et les écarts individuels peuvent être proposés.

Le premier concerne *les lieux et les acteurs sociaux*, la mise en scène des décisions et leurs effets ; le second intéresse la rencontre, les valeurs de *l'échange* avec les *circulations et la mobilité*. L'Europe de l'âge baroque s'organise autour d'un réseau de savoirs urbains où Alexandre Le Maître a décelé dans le *Métropolité* (1682) la hiérarchie et la fonctionnalité du rassemblement des populations des pouvoirs et des médiations culturelles, la capacité à investir la richesse rurale et la commerciale. La notion de *capitale culturelle* décline les expériences qui confrontent milieux sociaux, réception et consommation, liaisons nouvelles du politique à l'artistique, déploiement des traditions religieuses, développement des rayonnements du local au national et d'une culture dominée par les élites restreintes à une société où les cultures s'entrecroisent. *Les Cours* jouent dans cet ensemble dans toute l'Europe, dont l'étude amorcée par l'Italie depuis les années soixante, souligne la fonction de *creuset des conditions* et d'expression du lustre et du spectaculaire de l'héroïsme, la finalité transformatrice par la dépense somptuaire et la *civilisation des mœurs*. Mesurer le degré varié de la relation au prince met en question le rapport européen aux aristocraties. Paul Bénichou en avait superbement montré autrefois la confrontation avec la monarchie française, et, comment l'univers de la Cour opposait morales anciennes et contraintes politiques nouvelles. Le devoir des apparences y devient expression sociale et ses expressions diffusées dans les *traités*, de Castiglione à Garcian, sont à suivre dans les pratiques curiales des grands Etats, Rome en tête, aux minuscules principautés de l'Europe germanique. Elles sont à mettre en regard avec la transformation de *l'apparat royal*, l'évolution du divertissement et l'articulation des formes du ballet, du théâtre sur la politique. Tragédie lyrique, il est représenté à la cour et il représente la Cour. Les fêtes de l'Absolutisme, ses spectacles équestres, sont une obligation politique qui renvoie à la justification des moyens du pouvoir, et, au-delà, à Dieu et à l'église qu'on retrouve comme expression du soutien nécessaire de la royauté. Dans leur action générale, l'église romaine et les autres églises, avec des ecclésiologies et des

pastorales différentes restent le moyen le plus étendu de percevoir l'action sur les peuples des *figures rénovées par l'impatience baroque*. On connaît l'effort culturel des ordres religieux, la force spirituelle et temporelle des moines, la réforme séculière, les transformations des pasteurs et des *chrétiens sans église*. On vaudrait mieux comprendre comment les clercs construisent des consensus et acquièrent une unité culturelle dans les villes et les campagnes. Leur action repose sur de nouvelles pratiques de communication, la création de texte, la diffusion des sensibilités, voire dans la théâtralisation des affects. A sa façon *l'économie morale* qui met en rapport tous les registres des rapports sociaux devrait être au centre de la compréhension de l'âge baroque. Elle associe trois aspects principaux des rapports des églises à la culture : celui de l'évaluation de la richesse des églises et des rôles économiques qu'elle induit dans les circuits de production de consommation donc de redistribution, celui de l'enjeu théologique des principes économiques et du défi social du développement, enfin celui des problèmes culturels et politiques entraînés par les positions théoriques et pratiques des églises dans les sociétés. Le miracle de l'art baroque est à saisir, ainsi dans le réseau de redistribution où les *réalités figuratives*, le *système des arts*, ont pu concilier les tendances spontanées des peuples et les nouvelles spiritualités, où à l'inverse les refuser. Ici, on entrevoit l'importance de la *mobilité* dans le changement culturel.

L'église peut y retrouver sa place, entre les deux Europes par l'ensemble de ses pratiques de circulation. L'utilité générale pour le gouvernement des institutions entraîne d'incessants mouvements. La vie des églises locales dépend de ses échanges entre le centre et la périphérie. L'histoire des congrégations jésuites, en tête, n'y échappe pas, mais les mouvements réformés entraînent à d'autres échelles les mêmes correspondances matérielles et intellectuelles. Dans la réformation catholique, la question des pèlerinages, et localement, celle des missions ont été des vecteurs incontestables des nouvelles pratiques, des choix de cultes. Le débat entre autorités des unes et des autres églises est très tôt l'objet de mobilisation collective. Comme la circulation des étudiants et des livres, des professeurs et des érudits, la question de *l'étranger* importe aux autorités ecclésiastiques et laïques. Des figures

majeures du monde politique ont illustré cette inflexion, on songe, parmi des milliers d'exemples, à la figure de Giovanni Botero, autrefois étudié par Luigi Firpo et Fédérico Chabod. Ce rhétoricien brillant, jésuite juvénile, enseignant à Billom et à Paris, démis et engagé par Carlo Borromeo à Milan, secrétaire du cardinal archevêque, puis de son cousin le cardinal Ferdinand, a illustré dans sa mobilité personnelle le rôle des contacts entre les institutions, entre les capitales, Paris, Milan, Rome, entre la religion contrôlée de Sixte V réformateur de l'Index et la politique nouvelle. La *Raison d'Etat* et le *Cause della grandezza delle Citte* (1588-1589) sont par les échanges visibles, rangés dans la bibliothèque des classes dirigeantes de l'âge baroque. C'est l'exemple d'une littérature qui à l'instar de celle produite par des milieux socio intellectuels plus érudits, on songe aux *jésuites*, dont on a le corpus rassemblé par Sommervogel, on songe aux *jansénistes européens*, on pourrait faire place aux *manuels d'art équestre* et de *civilité*, doit être revue dans les perspectives de l'histoire du livre. Langues et lieux d'éditions, mouvement de traduction, matérialité des transferts, mobilisation des commanditaire et des publics, voilà de quoi mobiliser l'intérêt des échanges entre les Deux Europes. La poésie et le Trauerspiel germanique sont faits de ces échanges, du ralliement de mouvements à telle ou telle église, à tel ou tel prince. On songe à l'éclat fascinant du souabe Georg Weckherlin enterré à Westminster, on pense au jésuite rhénan Von Spee à l'héroïsme pieux, compatissant face aux procès de sorcellerie, mort au siège de Trèves. Que dire de Martin Opitz, né en Silésie, précepteur en Thuringe, au Danemark, passé du protestantisme au catholicisme et devenu agent de la politique viennoise de catholicisation silésienne. Sa vie s'achève avec le retour au protestantisme. Il est l'acteur principal du crédit international de la poésie baroque allemande. On pourrait multiplier les exemples. C'est au total aussi l'histoire d'un grand marché à l'œuvre à travers le continent, où l'on retrouve, artistes, musiciens, dramaturges, *acteurs* et *troupes* qui bénéficie de ces mouvements, de ces transferts, de ces inflexions de la sociabilité et de la curiosité. Entre les Cours, les échanges, ainsi ceux déclenchés par les alliances matrimoniales, rendent visibles l'aristocratisation et la curialisation des élites impliquées. On voit ainsi comment

les usages sont assimilés, comment ils s'enseignent par le nombre des personnels impliqués et par la diffusion de livrets officiels chargés de rendre compte d'une intégration dans un monde plus vaste, celui des Cours accomplies, reconnues. En tout cas, le mariage de Marie de Médicis avec Henri IV, étudié par J-F. Dubost, confirme la nécessité pour les princes de se concilier, les élites, d'obtenir leur soutien pour, avec la coopération de l'église, affermir un pouvoir fondé aussi sur le mécénat, instrument de prestige dynastique, outil d'affirmation, moyen de pédagogie pour une réputation reconnue. Toutes les capitales la recherchent, Turin comme d'autres.

Il ne m'appartient pas de définir les traits particuliers d'une recherche. Ma réflexion souhaitait mettre en lumière des critères de compréhension et de convergence analytique valables à l'échelle de l'Europe et pour nos disciplines. Entre la pertinence ou l'obsolescence de l'idée, de la notion, de *l'ensemble baroque*, on doit admettre une perspective de *fonction opératoire* qui doit s'appliquer dans le temps et l'espace du XVIe au XVIIIe siècles en même temps qu'à d'autres notions. Elle doit retenir le refus d'un alignement conceptuel forcé, mais profiter de trois incitations.

1 *Le comparatisme dans le temps* qui conçoit l'histoire culturelle dans ses ruptures comme dans ses continuités. La vie intellectuelle de cinq ou six générations est le terrain de ces transformations, leur mobilité fait l'Europe baroque et classique.

2 *Le comparatisme géographique et social* pour mieux percevoir la circulation des références majeures. L'histoire de l'âge baroque doit être une *histoire européenne du local*, celle du pouvoir d'inventer et sa personnalité.

3 *Le comparatisme des arts des disciplines, des comportements* car c'est dans la confrontation des phénomènes de persistance, de changement, d'assimilation que l'on peut comprendre les cultures et leurs pratiques. Ce choix implique d'analyser les œuvres dans leurs *effets repérables* restitués pour leur temps, pris en compte pour leurs historiens. L'exemple en a été donné récemment par Giovanni Careri (déjà cité) analysant à partir de la *Jérusalem délivrée* la production d'images, en

peinture, en musique, en poésie, dans le théâtre pour en comprendre les affects pour les personnes et les groupes, les corps et les pouvoirs. Arts et littératures, monde des objets des artisans et des artistes organisés autour de la technique et du vocabulaire décoratif mobilisent au sommet de la société les *richesses du luxe*. On sait que c'est aussi l'injustice mais également le progrès. On sait qu'il est obtenu par une *conquête ouverte du monde* qu'on ne peut négliger puisqu'elle étend à l'univers colonial extra européen les expériences baroques. C'est au total le moyen de reprendre le débat lancé dans les années soixante *sur la perspective transnationale du Baroque*. Il s'agit moins de faire valoir la réalité nationale des luttes de catégorisation mais de *congédir le spectre de l'homme baroque* et de retrouver dans la localisation et l'échange les fonctionnements d'une culture (J-P. Cavaillé, Ch. Jouhaud).



## BIBLIOGRAPHIE

*Le baroque*, Actes du colloque, Naples, 1998, Dijon, dir. Jean Ferrari, Centre Gaston Bachelard sur l'imaginaire et la rationalité, 2003.

Rudy Le Menthéour, *Baroque et classicisme*, Paris, Flammarion, 2008.

A. Scaglione ed. G. E. Viola, *The image of the Baroque*, New-York, San Francisco, P. Lang, 1995.

Y. Hersant, *La métaphore baroque*, d'Aristote à Tesauro, Seuil, 2001.

Ch. Buci-Glucksmann, H. Damisch, J. Pedersen et al., *Puissance du baroque, Les forces, les formes, les rationalités*, Paris, Galilée, 1996.

A-L. Angoulvent, *L'esprit baroque*, PUF, Paris, 1994.

G. C. Argan, *L'âge baroque*, Genève, Skira, 1994.

W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985, Trad. Fr. (1975).

Ch. Buci-Glucksmann, *Orlan : triomphe du baroque*, Marseille, 2000.

P. Cabanne, *L'art classique et le baroque*, Paris, Larousse, 1999.

*Du maniérisme au baroque*, Exposition Chambéry, Musée des Beaux-Arts, 1995.

*Le triomphe du baroque : l'architecture en Europe, 1600-1750*, Exposition Musée des Beaux-Arts de Montréal, Paris, Hazan, 1999.

D. Fernandez, *La perle et le croissant : l'Europe baroque de Naples à Saint-Petersbourg*, Paris, Plon, 1995.

Bertrand Gilbert, *Le baroque littéraire français*, Paris, A. Colin, 1997.

H. Levillain, *Qu'est-ce que le baroque ?*, Paris, Klincksieck, 2003.

G. Maiorino, *The cornucopian mind and the Baroque unity of the Arts*, London, Pennsylvania State University Press, 1990.

B. Pelegrin, *Figuration de l'infini : l'âge baroque européen*, Paris, Seuil, 2000.

G. de Reynold, *Synthèse du XVIIe siècle : la France classique et l'Europe baroque*, Genève, Slatkine, 1994.

J. Rousset, *Dernier regard sur le baroque*, Paris, J. Corti, 1998.

V. L. Tapié, *Baroque et classicisme*, Paris, Librairie générale française, 1980, 2<sup>e</sup> ed. (1957), Préface M. Fumaroli.

J. C. Vuillemin, *Baroque, pertinence ou obsolescence, Racine et/ou le classicisme*, *Biblio*, 17, 2001, pp. 479-497 (essentiel).