



HAL
open science

Baroque et incrédulité (France, XVIIe siècle)

Claudine Nédelec

► **To cite this version:**

Claudine Nédelec. Baroque et incrédulité (France, XVIIe siècle). Journée d'études : " Croire baroque ", Université Savoie Mont-Blanc, Jun 2017, Chambéry, France. hal-03272816

HAL Id: hal-03272816

<https://univ-artois.hal.science/hal-03272816>

Submitted on 2 May 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Claudine Nédelec

Baroque et incrédulité (XVII^e siècle, France)

À observer les significations et les emplois du mot « baroque » dans la critique dix-septiémiste actuelle, en particulier en ce qui concerne le lien souvent affirmé entre le baroque et le « croire », le présent titre est volontairement quelque peu provocateur. En effet, dans le numéro de *Littératures classiques* intitulé « Le Baroque en question(s) »¹, qui me servira de point de repère, Marlies Kronegger, introduisant le volume, déclare que le baroque intervient « au sein d'une littérature au service de la croyance, de la liturgie et de la conversion universelle saisissant la réalité dans son entité vivante »², ce qui fait que « [l'œuvre baroque] est l'allégorèse d'une croyance, qu'elle soit confessionnelle ou politique, et s'adresse aux témoins rassemblés par un même espoir »³. Or peut-être faut-il remettre en cause cette « évidence », à la lumière de quelques contre-exemples. Cela implique de passer par un essai de définition critique de la notion même (exogène pour le XVII^e siècle, donc difficile à définir par les poétiques du temps), en ce qui concerne la littérature, afin de justifier de leur choix – car on pourrait les déclarer « non baroques », puisque non conformes.

Essai de définition

Même en s'en tenant à une définition restreinte, *i.e.* apte à décrire les phénomènes littéraires d'une époque et d'un espace donnés (la France du XVII^e siècle), rien de plus difficile que de formuler une description un peu précise d'un phénomène culturel dont pourtant notre sensibilité actuelle ne peut nier la perception en quelque sorte intuitive, au rebours des visions et analyses fortement idéologiques qui ont longtemps prévalu sur la lecture et la perception attentives des textes du XVII^e siècle. Cela d'autant plus que, comme tout « renversement copernicien », celui qui a consisté à « faire une place » au baroque comme concept esthétique, et au-delà idéologique, opératoire pour l'analyse des œuvres de cette époque n'a pas manqué de susciter inflexions diverses et controverses passionnées, dans une critique française vouée à admettre comme incontournable un XVII^e siècle « classique ».

Sur quels critères s'est donc fondé le choix de ces contre-exemples, afin qu'ils puissent être opératoires ? Il n'est guère original de souscrire à la définition de Claude-Gilbert Dubois,

¹ N° 36, printemps 1999.

² Marlies Kronegger, « Introduction au baroque », *ibid.*, p. 17-22, p. 17.

³ *Ibid.*, p. 18.

qui souligne dans le mot baroque le « caractère d'infraction aux règles – irrégulier, déréglé –, aux formes – informel, déformé, difforme –, aux normes – énorme, anormal – et aux usages – insolite, inattendu, bizarre »⁴.

Ajoutons l'absence de contradiction des contraires (la *concordia discors*), la diversité (voir Wilfried Floeck⁵), l'ambiguïté (masque/visage ; vrai/faux ; immobilité/mouvement...), et le lien avec la jouissance (notamment scopique). M. Kronegger cite quant à elle Raymond Lebègue :

Est baroque le goût de la liberté en littérature : le dédain des règles, de la mesure, des bienséances, de la séparation des genres. Est baroque ce qui est irrationnel : les jeux intellectuels d'où sont absents la logique et la raison, le goût des charmes de la nature, celui du mystère et du surnaturel et enfin l'élan émotif et passionnel.⁶

Et elle propose ensuite ceci :

L'esthétique classique de la mesure, de l'ordre, de la clarté et de l'harmonie s'oppose à la réalité baroque, caractérisée par le hasard [...], les contradictions, le désordre et l'instabilité, l'irrationnel, la thématique de l'être et du paraître, et du monde à l'envers. L'abondance des objets, l'hyperbole, la désintégration du tableau d'ensemble, le désordre structurel éclatent en dissonances, ruptures, enchevêtrements.⁷

Mais comment cette même critique accorde-t-elle cette définition avec le rôle « religieux », au service du croire, qu'elle donne aux œuvres baroques ? Elle ne l'explique pas.

Finalement, dans ce numéro de revue, baroque et classique – celui du rationalisme chrétien – sont conçus et décrits comme deux manières différentes de persuasion rhétorique, et au-delà d'*épistémè*, ayant pour horizon la réalité de la transcendance, et la nécessité d'y croire. *A contrario*, Jean-Claude Vuillemin, dans *l'Épistémè baroque*, précise : « si [...] l'Église a parfaitement su instrumentaliser le Baroque, on ne saurait pour autant faire du religieux [...] la dimension déterminante du phénomène »⁸ ; l'*épistémè* baroque est même selon lui la prise de conscience de l'éloignement de Dieu (« retiré de la scène du monde »⁹) dans la nouvelle perception du monde physique et du monde humain liée aux avancées scientifiques, et à la rupture philosophique et métaphysique qu'elles entraînent.

Dans tous ces textes, le baroque est conçu dans sa dimension « sérieuse », comme « perplexité ontologique »¹⁰, angoissante autant que dynamisante. Où sont donc ces auteurs,

⁴ Claude-Gilbert Dubois, « Le Baroque : méthodes d'investigation et essais de définition », *Littératures classiques*, op. cit., p. 23-40, p. 23.

⁵ Wilfried Floeck, *Esthétique de la diversité. Pour une histoire du baroque littéraire en France* [1979, en all.], Seattle, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1989.

⁶ Raymond Lebègue, *De la Renaissance au classicisme. Le théâtre baroque en France* [Paris, Bibliothèque d'humanisme et Renaissance, 1942], cité par M. Kronegger, op. cit., p. 18.

⁷ M. Kronegger, *ibid.*, p. 19.

⁸ Jean-Claude Vuillemin, *Épistémè baroque. Le mot et la chose*, Paris, Hermann, 2013, p. 187.

⁹ *Ibid.*, 4^{ème} de couverture.

¹⁰ *Ibid.*, p. 344.

pourtant parfois majeurs, qui pratiquent ces formes du comique qu'on pourrait subsumer sous la catégorie du « baroque », c'est-à-dire le grotesque (monstre, mais monstre qui fait rire), l'héroï-comique (mélange incongru et bizarre du comique et de l'héroïque), le burlesque (mélange hétéroclite de lexiques et de styles), le bouffon (ridicule extravagant) ? Où sont ceux dont l'objectif n'est pas de persuader et de faire croire, ou de « parie[r] résolument sur le monde »¹¹, mais de déstabiliser et de rendre sceptique, incrédule, et même impie (voyez l'interrogation de Sganarelle : « Comment, Monsieur, vous êtes aussi impie en médecine ? »¹²) par la voie de la satire et du ridicule ? Sont ainsi ignorées non seulement les écritures comiques qui pourraient passer pour seulement « ludiques » si on ne les sentait pas ambiguës, mais aussi les écritures ironiques et cryptées – celles qui n'ont pas de « vérités » (et surtout pas révélées) à diffuser, mais au contraire cherchent à susciter des questions, des hypothèses, des doutes, des « que sais-je, sinon que je ne sais rien ? », des « sont-ils ridicules, avec leurs certitudes... ». Comment les dire classiques, puisque ni la clarté, ni le « raisonnable », ni la juste ordonnance au service d'une vérité ne font du tout partie de leurs qualités ? Mais, puisqu'elles aboutissent à mettre en danger les croyances (fût-ce en des vérités « nouvelles »), elles ne seraient pas non plus baroques...

Tentons de montrer qu'elles sont à la fois classiques et baroques : classiques lorsqu'elles tendent, contre l'enflure de la rhétorique baroque tournée en ridicule, à faire valoir les droits de la raison, et du raisonnable – un « raisonnable » qui n'est pas cependant au service du « croire », voire qui l'exclut, ou du moins le soumet à examen aussi critique que possible, là est toute la différence ; mais aussi baroques lorsqu'elles usent des techniques et caractéristiques du baroque pour mettre en danger la propension à croire aux « vérités » dogmatiques.

Cela nous conduira à aborder aussi la question du type d'expérience, non seulement affective/émotive, d'emblée convoquée lorsque l'on parle du baroque, mais aussi intellectuelle : pour le formuler abruptement, les « œuvres baroques » dont est formé ce corpus ne créent pas la croyance par l'émerveillement, mais la dés-illusion (en retenant les deux termes, et sans aucune dimension péjorative, au contraire) et le déniement, par la merveille même – et par le rire.

Le Baroque comme mise en danger du croire

Bernard Chédozeau souligne que, chez « les tenants d'une religion plus sobre et certainement plus sombre, plus réservée, plus intellectuelle et chargée de *gravitas* » (bref les

¹¹ *Ibid.*, p. 336.

¹² Molière, *Dom Juan*, III, 1.

rationalistes et les augustiniens), « les railleries fusent contre les “petites dévotions” » ; « entre gens de bonne compagnie on déplore les “exubérances”, les “outrances” de ces démonstrations manquant de réserve et volontiers exhibitionnistes, de ces “capucinades” »¹³. Or, si la religion « baroque », que B. Chédozeau dit être « une religion de la confiance naïve et flamboyante », est raillée, c’est parce qu’elle risque de manquer son objet – provoquer le croire par l’émotion émerveillée – en virant au ridicule et au grotesque.

Voici trois exemples, dans l’ordre chronologique – et un quatrième.

La polémique anti-Garasse

François Ogier, prêtre pourtant, sans pour autant chercher à défendre Théophile de Viau contre les attaques dont il fut l’objet¹⁴, s’en prit à un de ses virulents accusateurs, le pamphlétaire jésuite François Garasse, auteur de la *Doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps* (1623). Selon Ogier, le style « pedantesque » de Garasse use à contre-emploi « en serieuse matiere des mots de halles, & du pont-neuf, & des trippes de Latin » ; il l’accuse de se servir « de metaphores extravagantes & de catachreses insupportables », ce qui rend « ses narrez ridicules ». Il n’est qu’un « farceur » dont l’œuvre est « un ramas de bouffonneries, & de contes facetieux ». Ce qui est grave, c’est qu’« au lieu de rendre la verité plus venerable, [... il] l’expose en butte à la risee des meschans, & soy-mesmes à la moquerie de tout le monde » par des polémiques dignes « de bouffons qui font semblant de se quereller en plein marché à coups de marotte, pour faire rire davantage les spectateurs que non pas des auteurs qui disputent de matieres de Religion et de Theologie ». Garasse, au fond, par son éloquence baroque, manipulant toutes les ressources du comique, y compris les plus basses, tout en prétendant servir la foi, est pire que Théophile, « un cloaque d’impiété, une sentine de profanations »¹⁵. Voilà qui est dit : comment « croire » à un tel défenseur de la foi ?

Les tapisseries d’Agrippa d’Aubigné

Les protestants ont puisé dans la culture comique carnavalesque pour mieux s’en prendre à leurs adversaires catholiques. Mais il arrive que cela rende la satire plus ambiguë, comme dans les dernières pages des *Avantures du baron de Faeneste* d’Agrippa d’Aubigné. À la fin de la quatrième partie (parue en 1630), un narrateur raconte qu’une dame a fait commander aux

¹³ Bernard Chédozeau, « D’une religion baroque ? Une religion de la confiance naïve et flamboyante », *Littératures classiques*, op. cit., p. 109-125, p. 121.

¹⁴ Voir Frédéric Lachèvre, *Le Libertinage devant le Parlement de Paris. Le procès du poète Théophile de Viau*, Paris, Champion, 1909.

¹⁵ *Jugement et censure du livre de la doctrine curieuse de François Garasse*, Paris, 1623, passim (n. p.).

tisseurs lyonnais douze tapisseries pour décorer la grande salle de son château. Celles-ci, réalisées, représentent :

quatre triomphes, chacun de trois pantés. Ce n'est pas le triomphe de la Chasteté, ni rien de l'invention de Petrarque. Le premier est le triomphe d'Impiété, le second de l'Ignorance, le troisieme de Poltronnerie, le quatrieme de Gueuserie, qui est le plus beau. Les couleurs et les diversitez y sont fort agreables ; rien n'y va à nuances ; les changements y sont tout à coup.¹⁶

On est donc bien en face de représentations baroques... au service de quelle intention ?

Les descriptions qui suivent explicitent assez clairement les significations allégoriques des grotesques de ces tapisseries, non pour leurs commanditaires, ni pour le poète qui les a imaginées dans la fiction¹⁷ – ce qui introduit une certaine ambiguïté « énonciative » – mais pour le narrateur, en partie porte-parole (lui-même ambigu) de l'auteur réel, le protestant Agrippa d'Aubigné. La satire y porte à la fois sur la permanence dans l'Histoire de ces vices, et sur les contemporains (catholiques) qui les incarnent *hic et nunc*. Mais parfois, comme le prouvent l'accroissement du texte et l'augmentation des figures allégoriques par rapport au manuscrit de la première rédaction¹⁸, la satire semble contaminée par le goût du carnavalesque, du bizarre et de l'étrange, entraînant la prolifération de personnages et d'objets monstrueux et ridicules¹⁹, dont l'attrait esthétique pourrait concurrencer le sens :

Il y avoit à la marge de la tapisserie une grosse gibeciere qui acouchoit d'un estui de bonnet, cest estui d'une malle coffree, et en suite un gros vilain carosse qui accouchoit de petits carossillons, qui, comme une fourmilliere, se joignirent à la troupe, chacun son escriteau commençant par : *Madame [...]*.²⁰

D'ailleurs, sur le modèle du prologue de *Gargantua*, où Rabelais affirme et récuse successivement le sens allégorique de son ouvrage, deux façons de « lire » ces tapisseries sont proposées. Soit on considère que

c'est une Prophetie en tapisserie, qui promet aux traistres, aux bestes, aux poltrons et aux belistres les gouvernements, les Estats, les honneurs et les biens, tant que les gens de bien, les doctes, les braves et les Grands auront agreable de perir par honnesteté.²¹

¹⁶ Agrippa d'Aubigné, *Les Aventures du baron de Fæneste*, dans *Œuvres*, Henri Weber, Jacques Bailbé et Marguerite Soulié éd., Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1969, p. 820.

¹⁷ Personnages dont le rapport au réel historique est complexe : ils ont existé, mais d'Aubigné leur prête des actions fictives.

¹⁸ A. d'Aubigné, *Les Aventures du baron de Fæneste*, *op. cit.*, p. 1398 sq.

¹⁹ Prolifération qu'on pourrait comparer à celle de *La Tentation de saint Antoine* de Jacques Callot (deux versions, 1617 et 1635), ou encore à l'évolution du texte de la *Satyre Ménippée*, selon Anne Armand et Michel Driol, « Deux états du texte : 1593 et 1594 », dans François Lestringant et Daniel Ménager éd., *Études sur la Satyre Ménippée*, Genève, Droz, 1987, p. 14-38, p. 31-32.

²⁰ A. d'Aubigné, *Les Aventures du baron de Fæneste*, *op. cit.*, p. 828.

²¹ *Ibid.*, p. 830.

Soit on remarque que « la bordure des grotesques est d'écriture en chiffres que personne n'entendait ; [...] et Dieu sçait les gloses que les copieux feront sur ces belles histoires, quand ils en auront sceu le secret »²².

Le Véritable saint Genest de Rotrou

Le Véritable saint Genest, tragédie de Jean de Rotrou (1647), raconte l'histoire de la conversion d'un comédien païen, conversion provoquée par le fait qu'il représente sur le théâtre (aux fins de faire rire) la conversion d'un païen... à la demande de l'empereur Domitien, pour célébrer ses mérites et justifier les persécutions qu'il ordonne contre les chrétiens, au nom de l'intérêt d'un État dont la légitimité repose sur la religion ancestrale²³. Notons qu'après tout, il n'a pas tort, et que le personnage, fort sérieux, n'est nullement caricaturé en tyran aussi sanguinaire que stupide... Comme le remarque J.-C. Vuillemin²⁴, cela introduit un certain doute sur la religion comme fondement forcément légitime du politique.

Par ailleurs, c'est un ange qui vient, pendant les répétitions de la pièce, avertir Genest de la volonté divine de faire de lui un chrétien, et un nouveau martyr. Or Genest doute s'il s'agit d'une véritable manifestation transcendante, ou d'une illusion suscitée par des camarades comédiens en mal de farce :

Qu'entends-je, juste Ciel ; et par quelle merveille,
 Pour me toucher le cœur, me frappes-tu l'oreille ?
 Souffle, doux et sacré, qui me viens enflammer,
 Esprit Saint et Divin, qui me viens animer, [...]
 Travaille à mon salut, achève ton ouvrage ;
 Guide mes pas douteux dans le chemin des Cieux,
 Et pour me les ouvrir, dessille-moi les yeux.
 Mais, ô vaine créance, et frivole pensée,
 Que du Ciel cette voix me doive être adressée !
 Quelqu'un s'apercevant du caprice où j'étais,
 S'est voulu divertir par cette feinte voix,
 Qui d'un si prompt effet m'excite tant de flamme,
 Et qui m'a pénétré jusqu'au fond de l'âme.²⁵

Autrement dit : si « une feinte voix » peut être assez efficace, il n'empêche qu'envisager, en une réaction rationaliste, l'hypothèse d'une feinte – qui pour le spectateur est une réalité, puisqu'il sait bien que la voix entendue est effectivement celle d'un acteur dissimulé dans une machine, avec tous les risques de ridicule que court ce type de mise en scène – déstabilise la

²² *Ibid.*, p. 820.

²³ Jean de Rotrou, *Le Véritable saint Genest*, dans Alice Duroux, Pierre Pasquier, Christian Delmas éd., *Théâtre complet*, Paris, Société des Textes Français Modernes, 2001, t. 4, p. 348-349 (V, 5).

²⁴ Qui accorde beaucoup d'importance à cette pièce.

²⁵ *Ibid.*, p. 278 (II, 4).

croissance et remet en cause (provisoirement certes) les effets de la merveille. Rotrou introduit ainsi une sorte de « tremblé » par rapport à l'imitation parfaite, présentant sur scène « les objets comme vrais et comme présents », afin de conduire le spectateur « à la créance que l'on veut qu'il prenne en ce qui lui est représenté », que recommande Chapelain²⁶.

Dans ces trois cas, on ne saurait décemment contester que les écrivains cités ne soient des chrétiens convaincus, chez qui la déstabilisation du croire est probablement aux frontières du conscient, et significative d'un contexte troublé et trouble. Cependant, si on pense au *Tartuffe* de Molière, l'affirmation devient plus contestable. La piété ostentatoire, « baroque », est nettement une caractéristique de Tartuffe, dont se raillent et la servante et le « raisonnable » Cléante, comme « dehors plâtré d'un zèle spécieux »²⁷, tandis qu'Orgon, pleinement « émerveillé » par elle, se livre tout entier au croire (« Ha ! si vous aviez vu comme j'en fis rencontre... »²⁸). Et c'est bien ce croire aveuglé qui est la source des pires catastrophes – et pas seulement parce que Tartuffe est un faux dévot ; rien ne prouve d'ailleurs qu'il ne soit pas un croyant pervers, convaincu d'agir pour la plus grande gloire de Dieu, ce qui autoriserait certains écarts de conduite... (n'a-t-il pas quelques traits du fondamentaliste religieux ?). De plus, en rendant ridicules les pratiques de la piété, est-on bien sûr que Molière ne s'en prend pas autant aux croyants « raisonnables » (vantés par Cléante comme si discrets qu'ils en perdent tout désir de convaincre) qu'aux croyants baroques... ? Molière a sciemment représenté un personnage ambigu (dévot fanatique ou faux dévot ? illusion de dévotion, ou dévotion qui s'illusionne elle-même ?), construit un doute sur la possibilité même d'existence de « bons dévots », et surtout fermement récusé le « croire » comme base d'une famille/d'un État bien gouverné(s) : si le Prince voit en Tartuffe ce qu'il est (un criminel de droit commun, ce qui n'implique pas qu'il ne soit pas aussi un dévot...), c'est justement parce qu'il a su « ne pas le croire ». Molière n'a-t-il donc pas mis ce personnage baroque, où le masque et le visage se confondent, au service de l'incrédulité ?

Baroque (en version comique) et incrédulité

²⁶ Jean Chapelain, *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*, dans Giovanni Dotoli éd., *Temps de préfaces. Le débat théâtral en France de Hardy à la Querelle du Cid*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 226-235, p. 227.

²⁷ Molière, *Le Tartuffe* (1669), I, 5, v. 360.

²⁸ *Ibid.*, I, 3, v. 281.

Les formes comiques du baroque sont souvent mises au service de l'incrédulité, voire de l'incroyance, de l'irrégion et de l'impiété, dénonçant par le rire la croyance comme une illusion qui se donne pour vérité, et proposant de jouer de l'illusion comme illusion.

Le burlesque : faire raillerie de tout

Dans son essai introductif à l'anthologie intitulée *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Marc Fumaroli s'en prend aux « Modernes endurcis, hypocrites et pervers, qui semblent nés sous le signe sinistre et autodestructeur de Saturne »²⁹. L'essai répète à l'envi que le burlesque est une caractéristique des Modernes, résultat de la « pente anti-épique, anti-héroïque et comique »³⁰ d'un âge de fer qui pratique le « comique noir »³¹, la « miniaturisation comique des âmes »³², d'une époque dont « le plafond [...] est le comique et la satire » et le « sol [...] le burlesque noir »³³ – esthétique qui interdit de croire aux valeurs léguées par une Antiquité idéale et idéalisée.

Que le burlesque soit une des catégories du baroque, cela paraît assez peu contestable, ne serait-ce que parce qu'il pratique le mélange des genres et la diversité linguistique, en une attitude qui se veut railleuse, voire transgressive, et qu'il cultive l'ambiguïté. Si l'on veut bien « prendre la littérature au sérieux », transgresser les codes esthétiques en déniait leur hiérarchisation et en bouleversant leur signification morale implique inévitablement transgresser les codes éthiques et idéologiques, donc évoquer, si ce n'est exprimer, une posture philosophique, du côté des sceptiques et des cyniques (Diogène en est une des figures clés). Certes, comme il y a toujours un peu, et même beaucoup, de *burla* dans le burlesque, on ne sait jamais très bien qui parle, ni tout à fait ce qu'il « veut dire » (d'ailleurs, veut-il vraiment dire quelque chose ?), ni tout à fait pourquoi il a choisi cette façon-là de faire rire. D'où la difficulté d'en dire le sens, et même de lui donner un sens. Mais se prétendre fou, extravagant, absurde, se montrer sous les espèces de l'ambiguïté, du paradoxe et de l'équivoque, n'est-ce pas tout de même dire quelque chose des prétentions à la signifiante ? Quelles vérités, ou quelles interrogations sur ce qu'est la vérité, se cachent derrière ces « mocqueries, folatrerries et menteries joyeuses » auxquelles Rabelais nous recommande de ne pas nous arrêter, sans les prendre pour ce qu'elles ne sont pas ? Peut-être même qu'il n'y a pas de Vérité, et qu'on peut

²⁹ Marc Fumaroli, « Les abeilles et les araignées », préface de *La Querelle des Anciens et des Modernes, XVII^e-XVIII^e siècles*, Anne-Marie Lecoq éd., Paris, Gallimard, « Folio classique », 2001, p. 7-218, p. 10.

³⁰ *Ibid.*, p. 55.

³¹ *Ibid.*, p. 47, p. 76.

³² *Ibid.*, p. 71.

³³ *Ibid.*, p. 72.

donc « faire raillerie de tout » selon la formule de Charles Sorel³⁴, qu'il s'agisse de l'aristocratie dans certains ballets de cour (en une procédure d'auto-dérision, dont la portée politique se discute³⁵), de l'héroïsme dans les travestissements d'épopée³⁶, du politique dans les mazarinades, des hommes en général chez Molière, des dogmes de la Création sous couvert de s'en prendre aux mythes antiques chez Dassoucy³⁷, qui dit de son burlesque qu'il est mystique, c'est-à-dire « où le sens qui est caché vaut souvent mieux que le sens littéral »³⁸... Le dossier sur « L'équivoque blasphématoire » paru dans le numéro 13 de *Libertinage et philosophie au XVII^e siècle*³⁹ donne de nombreux exemples de ce sens « mystique », qui n'est rien moins que... mystique.

Libertinage et baroque

Cyrano de Bergerac est le plus manifestement philosophique des burlesques, et des baroques. Il aborde, au travers de ses voyages imaginaires (*Les États et empires de la Lune*, 1657 ; *Les États et empires du Soleil*, 1662), à peu près tous les paradigmes nouveaux de la physique, qui heurtent des « vérités » établies depuis des siècles, avec des conséquences majeures sur les dogmes religieux. Mais il ne remplace pas la croyance en la vision chrétienne de l'Univers par une vision augustinienne (celle de Pascal) ou « dés-enchantée », celle de Descartes.

Chez lui, la Nature est éminemment baroque, en perpétuelle métamorphose, « merveilleuse », et illusionniste – et l'écriture est profondément marquée par le burlesque, car le rire est l'agent de la déstabilisation des certitudes. Car, si l'on peut à juste titre s'émerveiller devant l'extraordinaire variété et complexité des phénomènes naturels, il est ridicule de voir là l'intervention de puissances surnaturelles, ou d'une volonté divine : « Comme le sage ne voit rien au monde qu'il ne conçoive ou qu'il ne juge pouvoir être conçu, il doit abominer toutes ces expressions de miracles, de prodiges, d'événements contre nature qu'ont inventées les stupides pour excuser les faiblesses de leur entendement »⁴⁰. De plus, s'en remettre à une cause métaphysique, c'est éteindre d'avance la curiosité, et interdire le progrès de la connaissance –

³⁴ Charles Sorel, *La Bibliothèque française (1667)*, Paris, H. Champion, 2015, p. 255.

³⁵ Voir Marie-Claude Canova-Green et Claudine Nédelec éd., *Ballets burlesques pour Louis XIII. Danse et jeux de transgression (1622-1638)*, Toulouse, Société de Littératures classiques, 2012 (notamment p. 68-70).

³⁶ Scarron, dans *Le Virgile travesti (1648-1659)*, raille un Énée peureux, bigot et pleurnichard.

³⁷ Dans *L'Ovide en belle humeur (1650)*.

³⁸ Dans ses *Avantures (1677)*. Voir Charles Dassoucy, *Les Aventures d'Italie* (extrait), dans *Libertins du XVII^e siècle*, Jacques Prévot éd., Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1998, vol. 1, p. 892-893.

³⁹ Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012.

⁴⁰ Cyrano de Bergerac, *Les États et Empires de la Lune et du Soleil*, Madeleine Alcover éd., Paris, H. Champion, « Champion classiques. Littératures », 2004, p. 148.

d'autant que les phénomènes de la nature sont incomparablement plus complexes et plus étonnants que nous ne les percevons avec nos sens incomplets et imparfaits. Ainsi crient bêtement au miracle ceux qui sont incapables de comprendre ce qu'on appellerait aujourd'hui la loi des probabilités⁴¹, ou ceux qui ne savent pas la force de l'imagination sur le corps humain⁴² ... mais « ce n'est pas merveille »⁴³ si tout cela se produit !

Notre capacité à nous émerveiller devant le spectacle de la nature, celle qui nous fait crier au miracle, ne peut être positive qu'à condition que, au lieu de nous conduire à croire aveuglément à l'action d'une volonté supérieure admirable, selon la preuve physico-théologique de l'existence d'un Dieu infiniment bon et parfait par les merveilles de la nature, en vue de fins insondables, indicibles, inconnaissables, elle nous amène au contraire à chercher, à envisager les explications « naturelles » de ces phénomènes, bref à exercer cette curiosité et cette volonté dynamiques qui définissent l'homme – quitte à en rester aux questions et aux incertitudes. Au lieu de condamner la *libido sciendi* comme les augustinieniens, au lieu d'y voir l'indice d'un manque, voire d'une malédiction, il s'agit de l'assumer, de la légitimer, de la valoriser ; loin de nous laisser aveugler par la crainte du divin, il faut, comme le narrateur, « avoir l'insolence de [s']imaginer qu'en faveur de [notre] hardiesse », Dieu (s'il existe) reclouera au besoin « le soleil aux cieux, afin d'éclairer une si généreuse entreprise »⁴⁴.

Mais Cyrano récuse aussi toutes formulations systématiques qui affirmeraient d'emblée la supériorité d'une (et une seule) vérité (nouvelle, par exemple la philosophie de Descartes) sur les vérités (anciennes). Il ne veut pas faire de ses lecteurs des croyants, mais des « libres penseurs » (ceux qu'on accuse au XVII^e siècle d'être des libertins) ; or l'esprit de système est le principal frein à la nécessaire *imagination* créatrice (en sciences comme en littérature). Car il faut être capable non seulement de ne pas se laisser aveugler par des croyances reçues, et de chercher, par les voies de la raison, le vraisemblable (Dieu l'est-il ?), mais même d'imaginer l'in-vraisemblable, au risque de faire rire de soi... C'est pourquoi les exposés savants qui parsèment l'ouvrage adoptent la forme du dialogue, qui laisse place aux raccourcis, à l'impromptu et à la digression potentiellement significatifs, à la variété des points de vue, convergents, adverses ou divergents, aussi savants que potentiellement ridicules, et permet, selon Emmanuel Bury, de « décrire la pensée en mouvement, et [de] témoigner au plus près de

⁴¹ *Ibid.*, p. 125-126.

⁴² *Ibid.*, p. 148-149.

⁴³ *Ibid.*, p. 125.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 11.

[la] quête de nouveaux paradigmes »⁴⁵. Cette quête laisse sciemment sa place à la « multiplicité et la diversité [de] propositions cousues ensemble » dans une « mixture de dialogue, de comédie, de tragédie, de poésie, d'éloquence, [... d']énoncés pertinents ou impertinents », comme chez Giordano Bruno, qui parle ainsi de son *Souper des cendres* (1584)⁴⁶. Indéniablement baroques, donc, ces penseurs-là ; croyants ?

Finalement, mettre le baroque au service exclusif du croire, n'était-ce pas une façon de rejeter dans une forme d'inexistence les manifestations, d'autant plus dérangeantes qu'elles sont le plus souvent jubilatoires, de l'incroyance et du désordre dans un siècle réputé à la fois le « siècle des saints » (classiques ou baroques, au fond seules les apparences esthétiques changeraient) et le siècle de la mise en place d'une politique « baroque », en ce qu'elle construit le croire sur l'ostentation d'apparences à prendre pour des vérités... La dimension déstabilisante du baroque, « cette navigation de bateau ivre, avec ses péninsules démarrées, [qui] aboutit à une remise en cause de la matière elle-même » par la manière, provoquant « une inquiétude généralisée »⁴⁷, n'a tout de même pas échappé à C.-G. Dubois ; mais selon lui il ne s'agit alors pas de baroque, mais de maniérisme :

C'est le maniérisme, non le baroque, qui, témoin des divisions et des incertitudes, s'y installe pour une construction idéologique et esthétique. Le baroque, qui en est le contemporain, se situe déjà au-delà, dans une volonté de remise en ordre et de reconquête. Alors que le maniérisme, dans un processus continu de division et d'émiettement du corps social et dans la submersion de l'intellect sous l'effet des contradictions et des incertitudes, se replie dans une originalité égotiste, en cultivant la retraite, la différence et l'écart, pour exalter mélancoliquement son individualité, ou rendre un culte à l'art et aux manières, le baroque, soumis à des épreuves analogues, exprime, par affirmation volontariste, son désir d'en sortir, par des objectifs de reconquête intellectuelle et politique, à application collective et à finalité unitaire. On ne peut donc considérer que les motifs de l'illusion, du mensonge, de l'inconstance, de la fantasmagorie – qui sont d'essence maniériste – constituent le motif central du baroque : ils en sont le tremplin pour atteindre un objectif autre.⁴⁸

Il analyse donc des phénomènes esthétiques comparables, mais il les présente comme sémantiquement contraires (la version « incrédule » et la version « croyante »), et surtout successifs : « le baroque prend naissance de l'univers maniériste, dont il intègre et assume l'héritage », mais « redonne à l'univers une réalité par sa volonté de représentation unitaire », « besoin d'unité » qui « se reporte sur Dieu »⁴⁹. On assiste alors « à la mise en place d'un

⁴⁵ Emmanuel Bury, « L'écriture à l'épreuve de la pensée : essais, maximes et aphorismes à l'âge baroque », *Littératures classiques*, op. cit., p. 307-325, p. 318.

⁴⁶ Cité par E. Bury, *ibid.*, p. 320.

⁴⁷ C.-G. Dubois, *op. cit.*, p. 35.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 28-29.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 36. C'est également la position de Gisèle Mathieu-Castellani, « Discours baroque, discours maniériste. Pygmalion et Narcisse », Alphonse Vermeulen éd., *Questionnement du baroque*, Bruxelles, Éd. Nauwelaerts, 1986, p. 51-74.

baroque d'Église et d'un baroque d'État »⁵⁰. Certes ; mais alors comment caractériser toute une série de textes qui partagent les caractéristiques esthétiques « baroqueuses », mais se vouent à déstabiliser et l'Église et l'État tout au long du XVII^e siècle, et pas seulement en son début ?

Inédit. JE « Croire baroque », Université Savoie Mont-Blanc, 29 juin 2017

⁵⁰ C.-G. Dubois, *op. cit.*, p. 38.