



# « Le contraire d'un art tranquille » : le baroque contre l'inquiétude ?

Maxime Cartron

Publié le 24-8-2026

<http://sens-public.org/articles/1726>



Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International (CC BY-SA 4.0)

### **Abstract**

Critics have regularly equated the notion of baroque with a sense of uneasiness in order to counteract the supposed serenity that would be the prerogative of classicism. However, this ideological use of the history of emotions, intended to defend a supposed French cultural exception, is far from being an isolated case, with the rapprochement of baroque and uneasiness also serving other political purposes, allowing us to trace a history of the ideological uses of the baroque stemming from the question of uneasiness. (MC)

### **Résumé**

La critique a régulièrement mis en adéquation la notion de baroque avec le sentiment d'inquiétude dans le but de faire briller en contrepoint la supposée sérénité qui serait l'apanage du classicisme. Or cet usage idéologique de l'histoire des émotions, destiné à défendre une prétendue exception culturelle française est loin d'être un cas isolé, le rapprochement du baroque et de l'inquiétude ayant également servi d'autres desseins politiques, ce qui permet de retracer une histoire des usages idéologiques du baroque à partir de la problématique de l'inquiétude. (MC)

**Mot-clés :** histoire des émotions, émotions, idéologie, sérénité, classicisme, inquiétude, baroque

**Keywords:** history of emotions, emotions, ideology, serenity, classicism, uneasiness, baroque

## Table des matières

|                                                                                                               |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| « L'inquiétude du devenir » : de Wölfflin à d'Ors, consensus métaphysique d'une opposition formelle . . . . . | 6  |
| « Un refus d'adhésion à la vie » : le modèle de la crise de la conscience européenne . . . . .                | 10 |
| « Nous rapatrier dans l'univers premier » : une phénoménologie politique du baroque . . . . .                 | 14 |
| « Un passeport expéditivement délivré à l'inexplicable » : usages transhistoriques de l'inquiétude . . . . .  | 16 |
| Bibliographie . . . . .                                                                                       | 19 |

# « Le contraire d'un art tranquille » : le baroque contre l'inquiétude ?

Maxime Cartron

Parmi les nombreux clichés historiographiques attachés aux représentations du XVII<sup>e</sup> siècle français, on trouve celui de la « sérénité » du classicisme, qui procéderait, selon le mot d'Henri Peyre, d'un « triomphe sur l'inquiétude », sentiment que le critique attribue au baroque<sup>1</sup>. Or cette assertion relevant de la psychologie des styles, qui trouve sa source dans *La Naissance de la tragédie* de Nietzsche (1872) et dans la partition que le philosophe établit entre l'art apollinien et l'art dionysiaque, date de 1942, et s'insère dans le développement suivant :

Cet ouvrage paraît en Amérique, à l'un des moments les plus lourds d'angoisse pour la France. Ce n'est point dilettantisme frivole que de se tourner en pensée vers le passé le plus glorieux de la culture française en ces années de tragique incertitude. Ce n'est point, surtout, désespérer du présent et ne rien attendre de l'avenir. Les Français eux-mêmes, dans leur détresse physique et morale, puisent en ce moment dans Corneille, dans Pascal, dans

---

1. Cette doxa critique est résumée de la sorte par Adrian Marino : « vivre intensément la déception entraîne le pessimisme et, en tous cas, le scepticisme, le sentiment accentué du doute. En dépit de son faste, le baroque révèle une mentalité presque triste, lourde d'incertitude et d'inquiétude. À l'optimisme de la Renaissance succède la conscience de la prédestination, de la fatalité de l'arbitraire de la volonté divine, conséquence plutôt de la Réforme que de la Contre-Réforme. La morale stoïcienne, héroïque, fondée sur l'abnégation, le renoncement, la foi, la fidélité, qui caractérise le protestantisme, agit dans le même sens. Les guerres de religion, les persécutions, renforcent cet état d'esprit. Les confrontations sont désormais inévitables, fréquentes et douloureuses. Si tout est éphémère, inconsistent, trompeur, si le salut est douteux, les forces supérieures à l'individu accablantes, si le noble idéal est irréalisable, l'esprit doit forcément être pénétré d'humilité, de la conscience de sa décadence, de la vanité de tout effort » (Marino 1973, paragr. 17).

Molière et dans Bossuet de précieux encouragements. Leur XVII<sup>e</sup> siècle leur apprend ou leur rappelle que leur histoire, même aux époques les plus glorieuses, n'a jamais été exempte d'épreuves, de déchirements, de périls mortels. De ces épreuves, toujours ils sont sortis épurés, plus graves, plus audacieux, plus résolus à tendre, selon le mot de Bossuet, « au beau et au grand ». Leur Grand Siècle ne les a ni stérilisés ni pétrifiés dans une admiration servile et conventionnelle. Le miracle de la culture française est d'avoir été pendant dix siècles continue, et pourtant toujours nouvelle et différente d'elle-même. Dans ces qualités et ces vertus classiques, que la France a incarnées à plusieurs reprises et en particulier au XVII<sup>e</sup> siècle, tous ceux qui ont foi en la France lisent aujourd'hui un message plus que jamais actuel : que si ces dons de profondeur qui est clarté, de passion qui est sagesse, de sérénité qui est triomphe sur l'inquiétude, d'ordre qui est victoire sur la turbulence, d'équilibre qui est vie fragile mais harmonieuse, de raison qui est l'affirmation hardie du pouvoir de l'esprit sur les choses, venaient à disparaître, c'est toute la culture et c'est toute la civilisation, non seulement de l'Europe, mais de l'Occident, qui souffriraient un coup dont elles ne se relèveraient peut-être jamais plus. (Peyre 1942, 9)

Il y aurait beaucoup à dire sur l'effort herméneutique classiciste que Peyre déploie ici. Je me contenterai de relever qu'il se veut une éthique du reflet : pour surmonter les angoisses du temps présent, il convient de son point de vue d'idéaliser la culture du « Grand siècle », en accusant l'axiologie opposant classicisme et baroque. En se raccrochant aux « vertus classiques » énoncées par Peyre, qui sont à ses yeux autant de valeurs pour affronter le présent, son potentiel lecteur pourrait traverser ces temps de crise avec la certitude d'appartenir à une communauté nationale dont l'esprit de grandeur ne passera jamais : « sérénité » d'une stabilité (« ordre ») positionnée en miroir de la « turbulence » baroque, mot aisé à gloser par le terme d'« inconstance », qui sera quelques années plus tard un élément définitoire fondamental de l'anthropologie du baroque développée par Jean Rousset.

Cette efficacité supposée ou plutôt souhaitée du classicisme repose sur la persistance de caractéristiques morales topiques, démarquées par Peyre de

la vulgate classique<sup>2</sup> et identiques à celles nommées la même année par Raymond Lebègue, sur un ton au demeurant plus dubitatif :

On dépeint ordinairement le français du Grand Siècle comme un homme dénué d'inquiétudes métaphysiques et de curiosités hardies. Son attitude est sereine ; il s'appuie solidement, d'un côté sur la Raison, de l'autre sur l'orthodoxie : ici le *Discours de la Méthode*, là l'*Exposition de la doctrine catholique*. (Lebègue 1977, 1:348)

La différence entre Peyre et Lebègue réside dans leur regard sur le baroque : le premier en est un farouche contempteur, au nom de « l'exception classique », tandis que le second est l'un des premiers à avoir valorisé, à propos du théâtre, cette catégorie historiographique. Il importe par conséquent de réfléchir à la rhétorique profonde de ces choix, c'est-à-dire aux impératifs idéologiques qui en rendent raison : foyer mémoriel et lieu d'appropriation par excellence, le baroque est en effet utilisé stratégiquement sous l'angle de l'inquiétude par de nombreux chercheurs, mais avec des objectifs à chaque fois différents. On peut ainsi tenter de retracer une histoire des usages idéologiques du baroque à partir de la problématique de l'inquiétude.

### **« L'inquiétude du devenir » : de Wölfflin à d'Ors, consensus métaphysique d'une opposition formelle**

Quand on parle de baroque, sous quelque angle que ce soit, il faut systématiquement revenir à Wölfflin, dont l'influence sur tous les travaux ultérieurs a été plus que déterminante, en particulier sur le plan idéologique. Dès *Renaissance et Baroque* en 1888 apparaît en effet une dialectique binaire qui fonctionnera à plein régime dans les *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* de 1915, le texte le plus important de ce point de vue. Wölfflin y distingue le XVI<sup>e</sup> siècle italien – appelé ici « Renaissance » et qui deviendra en 1915 « Classicisme » – du XVII<sup>e</sup> siècle allemand – Baroque – en ces termes :

La Renaissance est l'art de la beauté paisible. Elle nous offre cette beauté libératrice que nous ressentons comme un bien-être

---

2. Voir Claude Faisant, « Lieux communs de la critique classique et post-classique » (1977, pp. 143-162)

général et un accroissement régulier de notre force vitale. Dans ses créations parfaites on ne trouve aucune pesanteur ni aucune gêne, aucune inquiétude ni aucune agitation. Chaque forme s'est manifestée librement, entièrement et sans effort. La voûte de l'arc est du plus pur arrondi. Les proportions sont larges et aisées, tout respire le parfait contentement, et l'on peut sans doute voir dans cette quiétude et dans cette satisfaction divines la plus haute expression du génie artistique de cette époque. Le baroque se propose d'opérer autrement. Il fait appel à la puissance de l'émotion pour empoigner et subjuguier directement. Ce qu'il apporte n'est pas animation régulière, mais émoi, extase, ivresse. Il vise à donner une impression de l'instant, tandis que l'action d'une œuvre de la Renaissance est plus lente et plus douce, mais d'autant plus durable : c'est un monde que l'on voudrait ne jamais quitter. Le baroque exerce momentanément une forte action sur nous, mais nous abandonne bientôt en nous laissant une sorte de nausée. Il n'évoque pas la plénitude de l'être, mais le devenir, l'évènement ; non pas la satisfaction, mais l'insatisfaction et l'instabilité. On se sent non pas délivré, mais entraîné à l'intérieur de la tension d'un état passionné. (Wölfflin [1964] 1985, pp. 57-58)

Il est évident que la « sérénité » prêtée par Peyre au classicisme français dérive directement de cette « beauté paisible » procurant un « bien-être général » de la Renaissance italienne vue par Wölfflin. Dans les deux cas, la « force vitale » qui en émane est jugée « libératrice » en ce qu'elle constitue le contraire absolu de l'« inquiétude », alors que le baroque engendrerait un trop plein, une « nausée » quasiment sartrienne avant l'heure. Et de fait, selon Wölfflin ([1964] 1985, 80), « le baroque n'offre nulle par achèvement, apaisement ou quiétude de l'être, mais il apporte toujours l'inquiétude du devenir, la tension de l'instabilité ».

La dimension idéologique de cette dialectique antithétique est très nette, Wölfflin semblant valoriser dans plusieurs de ses écrits, même si la question est plus complexe<sup>3</sup>, un culte de l'exception nationale. C'est tout particulièrement

---

3. Il importe assez peu, pour le propos développé ici, de déterminer si Wölfflin était réellement nationaliste ou européiste, puisqu'il s'agit davantage d'analyser les appropriations de ses écrits.

le cas dans un article intitulé « L'Italie et le sentiment germanique de la forme », paru dans les *Réflexions sur l'histoire de l'art* en 1941 :

En vénérant les valeurs italiennes, l'Allemand abandonne son Dieu et se voue aux idoles. Or, si notre façon de voir l'Italie n'était point « italienne » ? Si nous ne trouvions dans l'art italien que ce que nous y avons mis ? Il est évident que, sur le fond du sentiment septentrional de la forme, la beauté méridionale doit produire un effet entièrement nouveau. L'homme familiarisé avec un univers de l'enchevêtrement, de l'irrationnel, du mystérieux, recevra de la forme claire une impression que l'Italie ne peut guère saisir. Le calme de l'architecture méridionale crée dans le Nord une impression d'idéalité, d'accès à la paix après une inquiétude sans fin, tels qu'ils n'existent pas dans son pays d'origine. Et lorsque la beauté de l'espace bien proportionné et de la forme parfaitement élaborée et articulée vient s'y ajouter – par exemple dans un portique élégant –, cela nous émerveille et nous apparaît comme une délivrance d'états de dépendance et d'étouffement. L'homme entier se sent transformé et élevé à un état de liberté inouïe. (Wölfflin [1941] 1997, 165)

Au « calme » de l'art italien répond « l'inquiétude » de l'art allemand : cette distinction subordonnant la *Kunstgeschichte* à la *Volksgeschichte* essaiera de manière exponentielle dans l'historiographie. Jacques Vanuxem, par exemple, réenonce sans en avoir conscience ce schème nationaliste, lorsqu'il affirme en toute tranquillité d'esprit :

L'Allemagne est le pays du baroque. Non seulement parce que les études sur ce sujet y ont été plus abondantes qu'ailleurs, mais surtout parce qu'il n'est point de pays où l'on trouve en plus grand nombre des monuments, des œuvres d'art que l'on puisse sans hésiter, déclarer baroques. Et il est bien facile de bâtir à ce propos des théories fort tranchées. Les oppositions entre la France et l'Allemagne se retrouveraient dans le domaine de l'art : devant la France, pays classique, se dresse l'Allemagne, pays baroque ; à l'inquiétude de celle-ci s'oppose la sérénité de celle-là, à la mesure de l'une, la démesure de l'autre ; il est facile d'accumuler les contrastes, les antithèses, les oppositions. (Vanuxem 1953, 306)



Il ne s'agit évidemment pas de dire que Vanuxem a lu Peyre, mais il est tout sauf indifférent que l'on retrouve exactement les mêmes termes ici : sérénité classique et inquiétude baroque. Plus déterminant encore pour démontrer la prégnance des théories wölffliniennes sur l'appréhension du baroque et du classicisme à partir de paradigmes relevant de la psychologie collective des peuples est le cas d'Eugenio d'Ors, fervent thuriféraire du « baroque éternel », qu'il estime présent en tout temps et en tous lieux, s'opposant donc farouchement, en apparence, au baroque historique défendu par Wölfflin. D'Ors reprend en effet à l'identique la caractérisation psychologique du concept par le maître suisse lorsqu'il déclare dans *L'Art de Goya* en 1928 : « il y a dans toute œuvre classique une secrète invitation au repos, à la sérénité. Il y a dans toute œuvre baroque un élan vers l'inquiétude » (Ors 1928, 40) et évoque l'« élément d'inquiétude, d'indécision passionnée, pathologique – autant que naturelle – caractéristique du baroque » (Ors 1928, 43). La seule différence, au bout du compte, est que d'Ors étend cette opposition à toute l'histoire de l'esprit humain, tandis que Wölfflin la restreint sur le plan disciplinaire, géographique et historique. Victor-Lucien Tapié lui-même, historien scrupuleux du baroque à partir de ses déterminismes sociaux, va jusqu'à reprendre, dans les termes de Wölfflin, la dichotomie orsienne :

Qu'était-ce donc que le baroque ? Selon le mot d'Arthur Hübscher, il était la forme d'un sentiment contrasté de la vie. Tantôt l'art et la littérature s'efforcent d'établir une hiérarchie dans les valeurs, et de soumettre celles-ci à la raison : ils y introduisent un équilibre, ils en dégagent une harmonie. Tantôt, au contraire, ils expriment la passion, l'inquiétude, le contraste entre les attirances diverses qui sollicitent le cœur et l'esprit de l'homme. (Tapié [1947] 1980, 66)

Mais alors que d'Ors cherche à promouvoir une idéologie cosmopolite s'opposant au nationalisme engagé par la pensée de l'auteur des *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*<sup>4</sup>, Tapié s'ingénie à réinsérer sa définition du baroque comme « inquiétude » dans le cadre d'analyses sur la nature foncièrement terrienne et paysanne du concept, véhiculant par là les valeurs

---

4. Sur cette question, je me permets de renvoyer à mon article : « Le Baroque et l'Histoire : politiques d'une catégorie esthétique d'Eugenio d'Ors à Jean Rousset » (Cartron 2023b).

de la classe aristocratique à laquelle il se flatte d'appartenir<sup>5</sup> : le baroque est selon lui un art monarchique manipulant les émotions du peuple pour le convaincre de la gloire de ses souverains et gommer l'angoisse existentielle occasionnée par cette période de troubles politiques et sociaux.

### **« Un refus d'adhésion à la vie » : le modèle de la crise de la conscience européenne**

Mais plus qu'un simple outillage conceptuel stratégique utilisé à des fins politiques, l'inquiétude jugée inhérente au baroque est coulée dans des moules épistémologiques visant à expliquer des phénomènes historiques du temps présent, singulièrement, c'est tout l'intérêt de cette émotion, ceux témoignant d'une crise intense. Le baroque comme pensée de l'inquiétude est dès lors envisagé comme une clé de compréhension d'évènements historiques contemporains, et se retrouve doté par ses exégètes d'une vertu de perception et d'analyse du champ politique.

Dans un ouvrage récent (Graziani 2019), Françoise Graziani a rapproché la théorisation du baroque dans les années 1930, notamment aux Décades de Pontigny, dont est issu le livre d'E. d'Ors, des préoccupations de la Société des Nations, et tout spécialement de l'Institut international de coopération intellectuelle présidé par Paul Valéry et Henri Focillon, qui se proposait, en 1931, de trouver un moyen de lutter contre « les anxiétés, les hésitations des politiques et des spécialistes qui insèrent péniblement quelques débris de l'homme de la Renaissance dans un schéma complexe de l'homme industriel » (Valéry, Focillon, et Bartók 1931, 13). En d'autres termes, il s'agit pour Valéry et Focillon de refonder l'homme européen à partir d'un paradigme nouveau et intrinsèquement différent de celui de la Renaissance, mis à mal par la puissance accrue de la technique durant l'entre-deux guerres. Omniprésent dans ces débats, l'aristocrate et universitaire fribourgeois Gonzague de Reynold, qui se fera connaître ensuite par ses ouvrages sur l'Europe, sa constitution et son

---

5. « Le baroque était l'expression d'une époque, préoccupée de valeurs religieuses, avec un certain mode de la sensibilité religieuse, où la société de nombreux pays offrait une structure hiérarchisée, rurale à la base, aristocratique au sommet, où l'ordre politique entourait de gloire l'institution monarchique » (Tapié [1961] 2008, 121). Sur le parcours universitaire et les origines sociales de Tapié, on se reportera à Hélène Rousteau-Chambon et Claire Mazel, *Victor-Lucien Tapié. Relire Baroque et Classicisme* (2014).

esprit, systématiquement envisagés d'un point de vue catholique<sup>6</sup>, intervient exactement en ce sens :

C'est bien là, je le crois, le premier sentiment quoi nous unit. Inquiets sur l'avenir même de la civilisation. Car aujourd'hui, tout est possible. Nous ne sommes pas en présence d'une révolution (une révolution, c'est un changement brusque de direction ; on allait à droite, on fait volte-face, on va maintenant à gauche, ou inversement ; on y voit clair), mais de plusieurs révolutions qui se sont dressées successivement, depuis 1914, l'une contre l'autre. Sommes-nous à la veille d'une grande époque ? ou à la veille d'une régression qui nous ramènerait rapidement à la barbarie ? Il me semble qu'un second sentiment commun s'ajoute à celui de l'inquiétude ; celui qu'un effort, un immense effort doit être entrepris, accompli sans tarder, pour dégager ensemble les linéaments du monde nouveau, ses conceptions fondamentales. Que sera ce monde nouveau ? En grande partie ce que nous voudrions qu'il soit. Car il faut opposer au vieux déterminisme, au nouveau défaitisme, à toutes les formes de la fatalité, la puissance de la volonté humaine – la volonté d'une élite – puissance plus forte que les événements, lorsque l'intelligence éclaire et guide la volonté. (Valéry, Focillon, et Bartók 1931, 25)

Cette « puissance » génératrice de « l'esprit », louée alors par Valéry, s'avérera cruellement inefficace, et Reynold, comme ses confrères, assistera impuissant à la ruine de ses idéaux humanistes ; on rappellera à cet égard la remarque désabusée et amère de l'auteur du *Cimetière marin* dans ses *Cahiers* en 1944-1945 :

---

6. Les huit volumes de *La Formation de l'Europe* (I. *Qu'est-ce que l'Europe ?*, 1944 ; II. *Le Monde grec et sa Pensée*, 1944 ; III. *L'Hellénisme et le Génie européen*, 1944 ; IV. *L'Empire romain*, 1945 ; V. *Le Monde barbare : Les Celtes*, 1949 ; VI. *Le Monde barbare : Les Germains*, 1953 ; VII. *Le Monde russe*, 1950 ; VIII. *Le Toit chrétien*, 1957) (Gonzague de Reynold 1941). En 1938 Reynold déclarera à l'Institut international de coopération intellectuelle : « il y a un mystère dans l'histoire, un mystère dans ces civilisations qui naissent, atteignent à leur apogée, et meurent, un mystère dans cet effort humain qui jamais n'arrive à ses buts, à son idéal, et qui retombe, et qui recommence. Envisagée du seul point de vue de l'homme, l'histoire nous incite au pessimisme le plus absolu. Envisagée du point de vue chrétien, elle réveille en nous l'optimisme, car elle révèle une Providence » (*Le destin prochain des lettres* 1938, pp. 140-141).

« Société des *Nations* ». Ce seul nom signifie absurdité. Car c'est à la notion même de *Nation* (au sens politico-juridique) qu'il faut s'en prendre. Nation signifie *dissemblance*, opposition, concurrence, jalousie etc. *d'origine conventionnelle* ou *historique* (ce qui revient au même, car ce qui existe à cause du passé, existe par convention de valeur du disparu – exactement comme existe le droit d'héritage – lequel est traditionnel et contestable). Il y a de vraies valeurs du passés, ce sont les inconscientes, les *non-apprises*, mais *acquises*. (Valéry 1974, 1549)

Or, fait à mon sens directement lié à ce désenchantement, Reynold compose un livre publié en 1944 à Montréal et intitulé *Le XVII<sup>e</sup> siècle. Le Classique et le Baroque*. Il y déclare notamment :

La Renaissance fut optimiste : pourquoi le baroque ne l'est-il plus, pourquoi est-il le contraire ? Parce qu'il a perdu sur l'homme toutes les illusions que se faisait la période précédente. Elle avait été un printemps plein de promesses, le printemps que chantait Ronsard : il est, lui, un été magnifique mais lourd, tout ébranlé, ravagé par les orages. L'expérience des guerres de religion, les plus impitoyables et fanatiques de toutes les guerres, voilà celle que le baroque est obligé de faire. Elle sera surtout celle de la France et des Allemagnes, mais il ne faudrait point oublier les calamités qui s'abattirent sur le foyer de la Renaissance et de l'humanisme, sur l'Italie. Cet ébranlement jette par terre l'optimisme de la Renaissance et l'orgueil humaniste ; mais il a ceci d'heureux qu'il rend possible une nouvelle orientation, qu'il ouvre la voie à la rénovation religieuse. La Rome des papes cesse d'être un centre d'humanisme pour devenir le foyer de la réforme catholique. C'est d'elle que part la réaction baroque avec son art nouveau, mais aussi son esprit nouveau<sup>7</sup>. (1944, 235)

Cette page explicite la raison de l'inefficacité, selon Gonzague de Reynold, de la Renaissance comme réponse et refuge devant les troubles de l'Histoire ;

---

7. L'auteur déclare au sujet de ce livre à l'occasion de sa réédition dix-huit ans plus tard : « en 1944, je publiai aux Édition de l'Arbre, à Montréal, un petit livre qui mourut en naissant. À cette date, je m'étais déjà mis aux gros volumes de *Formation de l'Europe*. Je ne retrouvai le XVII<sup>e</sup> siècle que dans la conclusion du dernier volume, en 1956 » (Gonzague de Reynold 1962, 12).

le baroque, *a contrario*, dont le « quatrième caractère » serait précisément « l'inquiétude » (1944, 126), est valorisé par l'aristocrate fribourgeois en ce que cette carence métaphysique « ouvre la voie à la rénovation religieuse » qu'il souhaite projeter sur son temps, faisant ainsi de son époque un calque de celle du baroque : la traversée du négatif occasionnée par l'inquiétude est positive en ce qu'elle est censée ramener l'Europe au catholicisme. Reynold décrit un passage du paganisme de l'humanisme à un retour du catholicisme similaire à celui qu'il espère pour son époque. Le baroque est pour lui « le contraire d'un art tranquille » (1944) en ce qu'il

pèche par excès de dynamisme et manque de mesure, par excès de gestes et de mouvements, manque de calme et d'équilibre. Il est toujours sur le bord d'un abîme, il inspire toujours la crainte que ne se produise une brusque rupture et que ne s'écroule ce qu'il avait édifié contre les lois de la pesanteur. Tout cela révèle une inquiétude. Ce temps n'est pas sûr de lui, cet effort doute de sa victoire, cet ordre craint pour sa durée. (1944)

C'est tout naturellement alors que la grande hantise de l'essayiste suisse est convoquée ; la montée progressive des idéaux de la Révolution, qui est à ses yeux à l'origine du sentiment d'inquiétude, en ce qu'elle aurait précipité la chute de l'Europe chrétienne :

Que sont-ils, en effet, sinon une dernière, une suprême tentative de s'opposer à une nouvelle époque, celle de l'homme ? Celle du baroque et, en France, du classicisme, nous apparaît aujourd'hui dans l'histoire comme une digue, un barrage magnifique et puissant, que la volonté d'une élite a posé tout près de la source d'un courant dangereux. Mais le courant va contourner l'obstacle, s'infiltrer par-dessous. Dès la fin du XVII<sup>e</sup> siècle dans l'Europe protestante, dès les débuts du XVIII<sup>e</sup> siècle en France et dans l'Europe catholique, le courant va se reformer ; il deviendra irrésistible, il envahira tous les domaines avec la révolution au bout<sup>8</sup>. (Gonzague de Reynold 1944)

---

8. Il n'est pas inopportun, à ce titre, de rappeler ces mots de l'aristocrate fribourgeois, qui datent de 1938 : « pessimiste quant à l'homme, quant au siècle – comme doit l'être tout bon chrétien – je suis optimiste quant à ma foi, quant à la Providence. Je n'ai jamais adoré les idoles verbales : ni la Liberté, ni le Progrès, ni l'Humanité, ni aucun de ces grands mots à sens vague et interchangeable, que l'on écrit par des majuscules. Voilà pourquoi,

Le baroque et le classique sont placés par Reynold sur un pied d'égalité car à ses yeux les hommes de ce temps auraient pressenti la vague selon lui mortifère de la Révolution ; on peut clairement parler d'utopie baroco-classique. Il est tout sauf innocent que cet humanisme chrétien radical qui pousse Reynold à des contorsions rhétoriques invraisemblables<sup>9</sup>, s'apparente aussi à celui, bien plus mesuré, de Jean Rousset, suisse lui aussi mais protestant converti au catholicisme<sup>10</sup> et nourri du personnalisme de Mounier, ainsi que de lectures de Karl Barth<sup>11</sup>.

### « Nous rapatrier dans l'univers premier » : une phénoménologie politique du baroque

L'évocation de Rousset nous mène en effet directement vers la troisième dimension idéologique de l'inquiétude baroque : celle d'une phénoménologie

---

devant les événements actuels, devant le destin des Lettres, je garde ma sérénité – une sérénité dans laquelle il entre un peu d'indifférence » (*Le destin prochain des lettres* 1938, 141). La dialectique sérénité-inquiétude trouve ici une autre application singulière, puisque Reynold la déplace sur l'affrontement de la conscience chrétienne et des événements du temps présent.

9. Voir notamment cette assertion pour le moins acrobatique : le baroque est « une sorte de romantisme, si l'on entend par ce terme l'inquiétude, la fatigue et le doute qui s'empare de toute grande époque lorsqu'elle arrive au terme de son effort et qu'elle commence de s'en rendre compte. Je dirais volontiers que le baroque, est à la Renaissance ce que le romantisme sera au classicisme. Mais il diffère de celui-là en ceci qu'il est une inquiétude, une fatigue et un doute des forts, tandis que l'autre est une inquiétude, un doute et une fatigue des faibles. On peut traiter l'art baroque de désaxé : on ne saurait le traiter de malade. Ses exubérances ont leur source dans sa vitalité, ses exagérations, dans la puissance de son tempérament » (Gonzague de Reynold 1944, 137).

10. C'est ce qu'une lettre de Marcel Raymond à Georges Poulet nous laisse comprendre : « j'ai envoyé à Aix les pages que je vous ai lues – à l'exception des premières – mais retouchées. Il y avait des choses un peu fragiles sur la théologie du premier Claudel ; et comme le grand poète est entouré d'hagiographes, il faut se méfier. On pourrait aussi interroger là-dessus Jean Rousset, puisque Claudel est, sauf erreur, pour quelque chose dans sa conversion » (Raymond, Poulet, et Grotzer 1981, 221).

11. Sur cette question je me permets de renvoyer à mon livre : *Jean Rousset. Traduire et compiler le baroque* (Cartron 2023a, 95, et sq). On pense également à ces mots de son compatriote et contemporain Denis de Rougemont : « je n'entends nullement décrire la civilisation occidentale dans son ensemble, mais seulement l'attitude humaine qu'elle suppose, et qui a rendu possibles ses créations les plus typiques. Cette attitude se distingue de celles qui ont produit la plupart des autres civilisations, passées et présentes, par une inquiétude fondamentale et par la création de risques toujours accrus, remettant en question les certitudes et les sécurités acquises » (Rougemont 2002, 9).

du politique, que l'auteur de *La Littérature de l'âge baroque en France* hérite de son maître, Marcel Raymond. Ce dernier, probablement influencé par les développements d'Heidegger sur la technique comme « arraisonnement de l'être », déclare en effet en 1964 à propos du poète :

[Il] nous arrache à l'univers second où nous enferment la raison ouvrière et la technique ; et cela pour nous réinsérer, nous rapatrier dans l'univers premier, ou primordial, très familier et très étrange en son immédiateté, où nous avons été appelés à vivre. (Raymond 1964, 9)

Selon Raymond, le discours poétique est apte à instiguer chez ses lecteurs un « retour aux choses mêmes », c'est-à-dire un contact direct et sans médiation avec le monde. Or on trouvait neuf ans plus tôt, dans *Baroque et renaissance poétique*, un premier crayon de cette idée :

Un enthousiasme premier, antérieur même à toute détermination d'idées ou de sentiments, à toute vision, à tout choix délibéré dans la riche étoffe du monde ou dans le répertoire universel des symboles, voilà ce qui devrait conduire naturellement à l'expression baroque. (Raymond 1955, 62)

Il y a ici plus qu'une coïncidence : le baroque est à la source de la réflexion de Raymond sur le moyen d'« habiter le monde en poète » – pour reprendre la phrase célèbre d'Hölderlin, que le fin germaniste qu'il était connaissait et adoptait comme ligne de conduite<sup>12</sup>. Le baroque n'est plus ici une pensée de l'inquiétude, mais, c'est là que le basculement s'opère par rapport à ce qui précède, un état d'esprit permettant d'aller *contre* l'inquiétude du temps présent, de la circonvenir en réenchantant l'existence par la puissance originaire du sensible brut dont il est l'émanation. Rousset n'exprime pas autre chose lorsqu'il écrit :

Pourquoi l'art baroque [...] a-t-il choisi notre XX<sup>e</sup> siècle, notre après-guerre pour retrouver sa légitimité ? pour être reçu et goûté au même titre que l'art roman ou le gothique ? ce qui est surtout

---

12. Voir Danièle Cohn (2024), « Critique et affinité. Le voyage à Leipzig de Marcel Raymond ».

vrai en France, si je ne me trompe. Est-ce réaction contre le style industriel et la construction utilitaire ? (Rousset 1994, 62)

Ce réquisitoire implicite – on appréciera la naïveté feinte de la question rhétorique finale – contre l'inquiétude spirituelle que provoque l'architecture moderne et son « oubli de l'être », là où Rousset évoque l'art roman et gothique, arts chrétiens par excellence, révèle chez l'auteur de *Forme et signification* des préoccupations analogues à celles de Raymond, dont Starobinski dit que dans ses travaux sur le baroque il

insiste à la fois sur sa *richesse* formelle et sur les indices d'*insécurité spirituelle* qu'il définit comme un art « chrétien dans l'insécurité ». Autrement dit, le dynamisme qui anime la forme baroque est un mouvement où se lit une inquiétude tout aussi importante et précieuse que la forme elle-même. (Grotzer et al. 1979, pp. 213-214)

En somme, le baroque est une réaction du critique à sa propre inquiétude, et donc une condition de sortie de celle-ci, puisqu'il permet un dépassement métaphysique. Au cœur de ce processus, XVII<sup>e</sup> siècle et XX<sup>e</sup> siècle se surimposent l'un à l'autre : le baroque, appréhendé et utilisé comme choc du passé, est une arme de combat contre les éclats du temps présent.

### **« Un passeport expéditivement délivré à l'inexplicable » : usages transhistoriques de l'inquiétude**

Cette remarque nous amène à l'impact des usages transhistoriques de l'inquiétude sur les idéologies du baroque. Les analyses de Pierre Charpentrat, grand contempteur des emplois dérégulés du terme, sont en ce sens capitales. Dans un article de 1964, ce dernier, disciple du héraut de la sociologie de l'art Pierre Francastel, déclare :

Le baroque n'est pas seulement un instrument commode aux mains d'une critique soucieuse de n'être jamais prise au dépourvu, un passeport expéditivement délivré à l'inexplicable. Il exprime, par son imprécision même, par sa pernicieuse ambiguïté, l'inquiétude admirative qu'éprouvent parfois nos contemporains devant leur propre image. Le recours aux époques incertaines ou bouleversées



ne traduit pas seulement un assouplissement ou une transmutation des goûts artistiques et littéraires, et c'est un signe assez émouvant que le XX<sup>e</sup> siècle n'accueille pas tel héros suspect, Foeneste, Simplicius ou Mère Courage, comme un revenant pittoresque et sans conséquence, mais avec le sentiment d'une complicité fraternelle. (Charpentrat 1964, 666)

Pointant du doigt avec acuité le narcissisme de ses contemporains, Charpentrat, tout en affirmant avec vigueur la nature historiquement construite du concept, analyse l'inquiétude devant le temps présent comme son élément déclencheur, ce qui n'ajoute sans doute pas grand-chose à ce que nous avons observé précédemment<sup>13</sup>. Mais l'historien de l'art récidive trois ans plus tard dans *Le Mirage baroque*, en notant :

Les développements lyriques sur l'« instabilité », le « mouvement », l'« inquiétude » et l'« insatisfaction » *baroques*, s'ils ne contiennent pas la moindre *définition*, doivent peut-être suggérer une morale. (Charpentrat 1967, pp. 182-183)

Et de fait, cette dernière phase des usages idéologiques du baroque que j'ouvre à présent est celle des tentatives pour faire du baroque un instrument *performatif*, propre à instaurer des changements sociaux, ou du moins à défendre efficacement des agendas politiques. J'examinerai donc pour terminer quelques-unes de ces appropriations « morales » de l'inquiétude baroque, toutes réversibles de leur temps d'écriture.

Ainsi en va-t-il des tentatives de Guy Hocquenghem et René Schérer d'une part et de Jean Duvignaud d'autre part pour faire du baroque une catégorie à part entière du politique. Les premiers l'envisagent en 1986 comme partie prenante d'une « esthétique d'ère nucléaire », en décrétant : « le baroque plaît, sans que l'on en sache exactement la raison, tout en plongeant dans l'inquiétude d'un sens perpétuellement différé, d'une angoisse devant sa fuite »

---

13. Voir, dans un ordre d'idées similaire, les remarques de Jean-Pierre Chauveau : « certes, l'introduction d'une catégorie nouvelle – le *baroque* – dans le champ de la critique littéraire peut paraître hasardeuse, sinon arbitraire ; mais chaque époque a bien le droit de se forger ses outils d'investigation en fonction de ses aspirations propres et de ses affinités vraies. Le XX<sup>e</sup> siècle, avec ses incertitudes et ses doutes, s'est senti attiré, par-delà les modèles classiques et les certitudes dont ils sont porteurs, par la littérature d'une époque marquée, comme lui, par l'inquiétude et le doute » (Chauveau 1997, 8).

(Hocquenghem et Schérer 1986, 188). Ici, le baroque est considéré comme un concept dont l'indéfinition constitue la principale force, dans la mesure où elle en augmente la portée. Suivant une logique ouvertement revendiquée par les auteurs comme postmoderne, il permet de constater la perte du sens et, en la renommant comme « baroque », de s'approprier le sens de chaque phénomène social.

Le second met pour sa part en parallèle baroque et kitsch, en rejetant ouvertement toute perspective autre qu'herméneutique et idéologique :

Comme elles dérangent la calme évolution des arts et troublent l'imagination, on les nomme, avec dérision, « Baroque » ou « Kitsch ». Ce ne sont pas des styles, mais les effets figuratifs de l'inquiétude de créateurs dispersés au moment où certains sentent que tremble le plancher de la barque commune. Voilà seulement ce que l'on a à décrire. Ceci n'est pas un traité d'esthétique. (Duvignaud 1997, 5)

On retrouve ici le baroque « état d'esprit » de Wölfflin, ce qui attire l'attention sur la nécessité, pour éviter de rendre la catégorie inopérante sur le plan moral et politique, de nier sa dimension stylistique afin de valoriser sa portée existentielle – ici en l'occurrence l'interrogation sur le « commun » : on peut aisément, à partir de cette remarque, imaginer des appropriations écologistes du baroque. C'est là tout l'héritage de d'Ors, auquel se rattache aussi Jean-Marie Paul lorsqu'il écrit la même année :

Si nous admettons que le Baroque est né, comme l'a démontré de façon convaincante Richard Alewyn, il y a quelques décennies déjà, en un temps de sombres malheurs, d'angoisse, dominé par la peur et la mort, dans une atmosphère de fin du monde à laquelle les catastrophes de l'Histoire et la peste donnaient une funeste vraisemblance, on ne peut pas ne pas se demander face à cette thèse solidement étayée par les travaux des plus grands historiens, pourquoi les mêmes causes ne produiraient pas les mêmes effets, en d'autres temps, en d'autres lieux. L'angoisse, la famine, le mal, la maladie et la mort, la guerre et toutes les catastrophes que nous prodiguent la nature et les hommes ne sont pas le propre des quelques dizaines d'années dans lesquelles les spécialistes

enchâssent le Baroque. L'horreur de la guerre de Trente Ans a été égalée et surpassée. (Paul 1997, pp. 14-15)

Ce texte, tout à fait extraordinaire, transforme le baroque en un terme générique servant à désigner les horreurs de l'Histoire humaine. Le geste critique invente et revendique ouvertement la nature transhistorique du concept et décrète qu'il suggère une autre « morale » ; le germaniste *incarne* le baroque, il le charge de toute l'intensité affective d'une dénonciation des travers de ses congénères qui, loin de progresser, se complaisent au contraire dans leurs atrocités. Le baroque devient l'emblème – et j'insiste sur la valeur iconique du terme – de cette triste tendance de l'activité humaine consistant à « surpasser » les malheurs du passé. Claude Lebédél développera une idée identique quelques années plus tard, au début du XXI<sup>e</sup> siècle :

L'époque que nous vivons actuellement est caractérisée, on le souligne souvent, par un état d'incertitude, d'interrogation sur l'avenir : peur du chômage, des épidémies alimentaires, de la violence, etc. Il est frappant de constater qu'une situation très semblable (sauf pour ce qui concerne le chômage) prévalait à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. (Lebédél 2003, 27)

La touche humoristique sur le chômage semble adoucir l'inquiétude de Jean-Marie Paul, mais elle demeure pourtant bien prégnante : si ce paradigme se surimpose aux descriptions et analyses du baroque, c'est que ses exégètes se sont investis émotionnellement et existentiellement dans cette quête d'une catégorie, tantôt historique, tantôt transhistorique, mais toujours intimement connectée aux enjeux du temps présent, au point d'y infuser leurs peurs, leurs angoisses<sup>14</sup>, mais aussi et surtout leurs fantasmes idéologiques.

## Bibliographie

- Auden, W. H. 1947. *The Age of Anxiety : A Baroque Eclogue*. New York : Random House.
- Cartron, Maxime. 2023a. *Jean Rousset : traduire et compiler le baroque*. Courant critique. Genève : Droz.

---

14. Dès lors, il semble bien que l'on puisse leur appliquer le titre que W.-H. Auden donne à sa « Baroque Eclogue » en 1947 : *The Age of Anxiety* (1947).

- Cartron, Maxime. 2023b. « Le Baroque et l'Histoire : politiques d'une catégorie esthétique d'Eugenio d'Ors à Jean Rousset ». In *Être de son siècle (Moyen-Âge - XVIII<sup>e</sup> siècle)*, édité par Mathilde Bernard, Carole Boidin, Flavie Kerautret, et Florence Tanniou. Lausanne : Université de Lausanne. <https://doi.org/10.58282/colloques.10329>.
- Charpentrat, Pierre. 1964. « De quelques acceptions du mot “baroque” ». *Critique (Clandeboye, Man.)*, n° 206 (juillet).
- Charpentrat, Pierre. 1967. *Le mirage baroque*. Critique. Paris : Minuit.
- Chauveau, Jean-Pierre. 1997. *Lire le Baroque*. Lettres supérieures. Paris : Dunod.
- Cohn, Danièle. 2024. « Critique et affinité. Le voyage à Leipzig de Marcel Raymond ». *Archives de philosophie* 87 (4). Paris : Facultés Loyola Paris:7-21. <https://doi.org/10.3917/aphi.874.0007>.
- Duvignaud, Jean. 1997. *B.-K., baroque et kitsch : imaginaires de rupture*. Arles : Actes Sud. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb36178110b>.
- Faisant, Claude. 1977. « Lieux communs de la critique classique et post-classique ». *Études françaises* 13 (1-2):143. <https://doi.org/10.7202/036648ar>.
- Graziani, Françoise. 2019. *Variété du conceptisme*. Lire le XVII<sup>e</sup> siècle. Paris : Classiques Garnier.
- Grotzer, Pierre, Georges Poulet, Jean Rousset, et Jean Starobinski. 1979. *Albert Béguin et Marcel Raymond : colloque de Cartigny*. Paris : José Corti. <https://bac-lac.on.worldcat.org/oclc/6148952>.
- Hocquenghem, Guy, et René Schérer. 1986. *L'Âme atomique*. Paris : Albin Michel.
- Le destin prochain des lettres*. 1938. Entretiens. Paris : Société des Nations.
- Lebédél, Claude. 2003. *Histoire et splendeurs du baroque en France*. Rennes : Ouest-France. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb389809303>.
- Lebègue, Raymond. 1977. *Études sur le théâtre français*. Vol. 1. Paris : A.-G. Nizet. <https://bac-lac.on.worldcat.org/oclc/489566281>.
- Marino, Adrian. 1973. « Essai d'une définition de la notion de “baroque littéraire” ». *Baroque*, n° 6 (mars):24. <https://doi.org/10.4000/baroque.414>.
- Ors, Eugenio d'. 1928. *L'art de Goya. Goya, peintre baroque : Goya, peintre européen : Goya, peintre des regards*. Traduit par Jean Sarraillh. Paris : Delagrave.
- Paul, Jean-Marie. 1997. *Images modernes et contemporaines de l'homme baroque*. Bibliothèque le texte et l'idée. Nancy : Centre de recherches

- germaniques et scandinaves de l'Université de Nancy II. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb36199190g>.
- Peyre, Henri. 1942. *Le classicisme français*. Voix de France. New York : Maison française, Inc.
- Raymond, Marcel. 1955. *Baroque & Renaissance Poétique. Préalable à l'examen Du Baroque Littéraire Français. Quelques Aspects de La Poésie de Ronsard. Esquisse d'un Malherbe*. Paris : José Corti.
- Raymond, Marcel. 1964. *Vérité et poésie : études littéraires*. Langages. Neuchâtel : Baconnière.
- Raymond, Marcel, Georges Poulet, et Pierre Grotzer. 1981. *Correspondance, 1950-1977*. Paris : José Corti.
- Reynold, Gonzague de. 1941. *La Formation de l'Europe*. Vol. 1-8. Fribourg/Paris : LUF Librairie de l'Université Egloff/Plon.
- Reynold, Gonzague de. 1944. *Le XVII<sup>e</sup> siècle, le classique et le baroque : suivi de trois études sur Malherbe, Molière, Madame de Lambert*. Montréal : De l'Arbre.
- Reynold, Gonzague de. 1962. *Synthèse du XVII<sup>e</sup> siècle : la France classique et l'Europe baroque*. Paris : Conquistador.
- Rougemont, Denis de. 2002. *L'aventure occidentale de l'homme*. Poche Suisse. Lausanne : L'Âge d'homme. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb38927449k>.
- Rousset, Jean. 1994. « Mon baroque ». *Lettere Italiane* 46:565-78. <https://www.jstor.org/stable/26265237>.
- Rousteau-Chambon, Hélène, et Claire Mazel. 2014. *Victor-Lucien Tapié : relire Baroque et classicisme*. Art & société. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Tapié, Victor-Lucien. (1947) 1980. *Baroque et classicisme*. Collection Pluriel. Paris : Hachette.
- Tapié, Victor-Lucien. (1961) 2008. *Le baroque*. Que sais-je ? Paris : Presses Universitaires de France.
- Valéry, Paul. 1974. *Cahiers, t.2*. Édité par Judith Robinson. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard.
- Valéry, Paul, Henri Focillon, et Béla Bartók. 1931. *Les Arts et les Lettres à la Société des Nations*. Paris : Institut international de coopération intellectuelle.
- Vanuxem, Jacques. 1953. « Baroque allemand et baroque français dans l'art de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle ». *XVII<sup>e</sup>*, 306-18.

- Wölfflin, Heinrich. (1964) 1985. *Renaissance et baroque*. Traduit par Guy Ballangé. Imago mundi. Saint-Pierre-de-Salerne : Gérard Monfort.
- Wölfflin, Heinrich. (1941) 1997. *Réflexions sur l'histoire de l'art*. Traduit par Rainer Rochlitz. Champs arts. Paris : Flammarion.