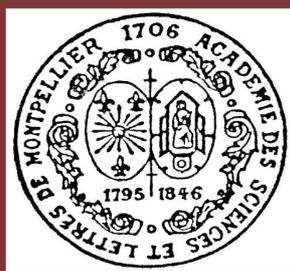


LE BAROQUE, LA FRANCE ET L'EUROPE

Par

Bernard Chédozeau



**ACADEMIE DES
SCIENCES ET LETTRES DE MONTPELLIER**

2007

Site WEB: <http://www.biu-montpellier.fr/academie>

Séance du 12/02/2007, Bulletin n°38, pp. 25-33 (édition 2008)

Bien qu'il soit largement reçu en musique et accepté dans les domaines architecturaux et artistiques, le terme de *baroque* reste controversé. Il soulève en effet des questions qui touchent à l'identité propre à la France. Pour accepter le baroque et pour pouvoir le penser, il est en effet nécessaire d'accepter la réhabilitation de perspectives que l'anthropologie officielle et la culture universitaire ont toujours récusées d'un point de vue nationaliste.

Il faut d'abord accepter la réalité d'un croissant baroque qui, du Portugal et de l'Espagne jusqu'à la Hongrie, distingue un champ sud-européen peu prisé des peuples du nord qui se sont construits contre lui ; ce croissant baroque n'inclut pas la France.

Il faut ensuite accepter l'idée que cet ensemble baroque a voulu se définir à la fois contre la Réforme protestante, bien sûr, mais aussi (dans les pays italiens et danubiens) contre l'Islam et contre l'Ottoman ; c'est alors contre le protestant et contre le Turc musulman que s'affirme une civilisation de l'image et de la coupole.

Il faut encore accepter la valeur positive des grandes perspectives de la dévotion catholique tridentine, la transmission orale, l'affectivité et la convivialité, c'est-à-dire des valeurs que récuse en France l'autre interprétation des décrets tridentins, l'interprétation de Port-Royal, qui fait plutôt confiance à l'écrit, à l'intellect, à l'individu.

Enfin, et du point de vue de l'histoire de la critique, il faut accepter de reconnaître certaines des valeurs positives de la pensée allemande du XIX^e siècle, dans la mesure où la reconnaissance du baroque est d'abord le fait de philosophes et de critiques allemands et

suisses ; de plus, ces penseurs n'ont pu ranimer le baroque que sous l'influence de Schopenhauer et de la libération qu'il opère par rapport aux valeurs du classicisme.

Ainsi le baroque est fondé sur des perspectives qui prennent le contre-pied du nationalisme étatique français : comment, au XIX^e siècle, un patriote laïque français pourrait-il goûter l'église romaine du *Gesù* ?

Enfin après la dernière guerre on a tenté de donner un sens politique au baroque et voir en lui un possible lieu identitaire pour la construction d'une Europe du Sud non prussienne, mais démocrate-chrétienne. J'en présenterai l'échec.

Ainsi se révèle une curieuse évolution dans l'un des domaines les plus délicats de l'interculturel français et européen. De tout temps, aussi bien au XVII^e qu'au XX^e siècles, le baroque a été rejeté, et à chaque fois selon des considérations européennes étroitement liés au religieux et au politique.

Le refus du baroque en France au XVII^e siècle

L'art tridentin naît à la fin du XVI^e siècle, à Rome, autour et à l'ombre de la cour pontificale. Par une amplification du premier art né du concile de Trente, art d'abord plus austère et strict, il se développe en art baroque et se répand très vite dans un croissant géographique qui, par l'Italie, l'Autriche et la Hongrie, va du Portugal à la Pologne ; il atteint jusqu'aux plus lointaines possessions des empires ibériques. Il revêt alors les formes de plus en plus amples et extrêmes que nous connaissons en Espagne ou en Bavière.

En France, au début du XVII^e siècle et dans les années 1600-1630, certes il n'est plus permis de préférer un prince étranger, voire espagnol, mais catholique, à un prince français mais protestant ; mais il est encore possible d'être ultramontain, hispanophile et antiprotestant. Les ultramontains sont favorables à ce qu'on appelle les « prétentions » de la papauté, qui aspirent à une Chrétienté supranationale qui ignore les nations et qui entend placer le pape par-dessus les rois. Les ultramontains sont très souvent des partisans du baroque, comme les jésuites de la somptueuse église Saint-Louis, les ordres mendiants à direction romaine, les bénédictines amies de la reine dévote du Val-de-Grâce, d'autres encore. Ce sont les représentants de ce catholicisme très favorable à Rome qui manifestent des tendances baroques, et au début du XVII^e siècle on peut être favorable au baroque naissant sans être traître au pays, à la nation naissante.

Mais tout change après les années 1630. Le baroque est alors ressenti comme lié aux deux grands adversaires : à l'Espagne, qui ne sera vaincue qu'au milieu du XVII^e siècle, et surtout au Saint-Siège. Richelieu puis Louis XIV mènent une politique d'affirmation nationale et étatique qui vient à bout de l'Espagne et qui, dans le domaine religieux mais aussi à des fins politiques, réaffirme les maximes gallicanes de la vieille Ecole de Paris. Cette politique d'indépendance politique face à l'Espagne et de relative autonomie religieuse face à Rome prend en art la forme du refus du baroque, de l'art « italien » jugé décadent par rapport au classicisme de la Renaissance ; la France lui oppose progressivement le retour aux valeurs et aux règles classiques, dans un « retour à l'antique » qui fait du séjour des artistes à Rome un véritable déchirement : s'ils admirent l'antique, « l'art italien », c'est-à-dire baroque, les consterne.

Il y a ainsi beaucoup de cohérence dans les caractéristiques de la culture française en face de la vision cléricale et baroque du Saint-Siège et de l'Espagne ; l'affirmation des valeurs classiques est indissociable d'un nouveau surgissement politique de la France. Mais cette affirmation est très originale par rapport à ce qui se fait en Angleterre ou en Espagne. Dans ces pays, une nouvelle identité se fait autour d'un idéal d'empire universel qui s'étend au-delà des mers ; en France cette nouvelle identité se fait autour d'un idéal de la nation, puis de la patrie. L'idée fondamentale est que les valeurs prônées par la nation France ne sont pas meilleures parce qu'elles sont françaises, mais parce qu'elles s'appuient sur la « raison » qui leur confère un caractère d'universalité et d'éternité : à l'idéal universel de l'Angleterre ou de l'Espagne, et à l'idéal catholique et universel du Saint-Siège, s'oppose peu à peu un idéal qui se veut tout aussi universel, mais parce que fondé sur les lois de la raison, a-religieux et bientôt laïque.

Ces affirmations fondent pour plusieurs siècles non seulement le refus mais le mépris du baroque et de ses valeurs plus affectives, sensibles, populaires. Il faut bien voir que pour la France, refuser le baroque c'est refuser les pouvoirs pontifical et espagnol et adopter en Europe une identité très originale.

A la source de l'art classique : la spécificité française

La France a refusé l'évolution vers le baroque, mais elle reste catholique. Elle prétend qu'on peut être catholique comme le veut le concile de Trente, mais sans l'être à la mode baroque. On peut le vérifier rapidement à propos de deux points majeurs, la Présence réelle

dans l'Eucharistie, d'une part, et de l'autre le rôle reconnu au laïc : les positions françaises ne sont pas celles du monde baroque.

Pour l'affirmation de la Présence réelle, l'Eglise de France réorganise toutes ses églises en les dotant d'un autel à tabernacle orné de retables, de gloires et de baldaquins. Mais à la différence de ce qui se passe dans le baroque méditerranéen, cette ornementation s'en tient à l'essentiel, et elle ne se développe pas dans d'immenses retables comme en Espagne. *Tridentinisation*, c'est-à-dire réforme catholique de l'Eglise, n'est pas synonyme de *baroquisation*

Sur un autre plan, l'Eglise de France facilite une participation plus étroite du laïc à la dévotion en autorisant l'accès à la lecture des textes sacrés, bibliques et liturgiques ; l'Eglise baroque ultramontaine interdit expressément cet accès aux textes - l'Espagne et l'Italie n'auront de traduction de la Bible qu'à la veille de la Révolution française -, et elle interprète les demandes tridentines en un sens plutôt sensible et affectif, appuyé sur l'imagination et le cœur. C'est pourquoi en France on ridiculise ce qu'on appelle les « outrances » et les « excès » de l'art et de la dévotion baroques. Ainsi les deux Eglises - s'il est permis de les opposer - acceptent toutes deux la tridentinisation, mais en donnent une formulation différente.

C'est cette Eglise propre à la France qui est contemporaine de ce qu'on appelle le classicisme. Le catholicisme ultramontain s'identifie plutôt aux tendances profondes de l'art baroque dont il se sent consubstantiel ; et le gallicanisme religieux manifeste à l'égard du Saint-Siège une hostilité qui au fil des décennies deviendra anticléricale, puis antireligieuse ; à terme se profile la laïcité « à la française ».

*

Des années, des siècles s'écoulent. En France naît au XVII^e et au XVIII^e siècles une culture identitaire qui est nationaliste et patriotique, le plus souvent laïque et souvent chauvine, qui se veut universelle au prétexte que ses valeurs, étant celles de la raison, sont par elles-mêmes universelles ; de l'autre côté, dans les pays baroques sont exaltées des valeurs religieuses qui se prétendent universelles parce qu'elles se veulent l'écho sur terre d'un au-delà salvateur. Aux français, ces valeurs baroques apparaissent comme celles d'un univers outrancier, fantasque, irrationnel, de tendance mystique, et bien sûr cléricale. C'est l'époque du triomphe du classicisme français, puis du néo-classicisme, qui occulte la spécificité de la culture baroque. C'est l'époque où on définit le baroque comme une « variété du laid ».

La redécouverte du baroque

Mais dans la seconde moitié du XIX^e siècle apparaissent les grands redécouvreurs du baroque, Burckhardt et après lui H. Wölfflin, Eugenio d'Ors et tant d'autres, qui découvrent avec stupeur, puis « ravissement » au sens propre, ce qu'ils recréent sous le nom de *baroque* ; très vite ils obtiennent une large audience.

Un facteur favorable à la renaissance du baroque est constitué par l'apport de Schopenhauer ainsi que par l'écho que lui donne le premier Nietzsche¹. Schopenhauer et Nietzsche déstabilisent profondément les valeurs classiques sur lesquelles s'appuie le classicisme français. Il ne s'agit pas ici de reprendre les analyses qui voient en Nietzsche un penseur du baroque : je me borne à avancer l'hypothèse selon laquelle la reconnaissance d'une anthropologie désormais dite « baroque », et surtout la valorisation positive de ces valeurs, n'ont pu s'envisager et se mener à bien qu'après les philosophes allemands.

On sait la formidable entreprise de subversion qu'a constituée *Le Monde comme Volonté et Représentation* et son immense influence dans toute l'Europe de la seconde moitié du XIX^e siècle, jusqu'à la malheureuse guerre de 1914-1918. L'apport de Schopenhauer est la reconnaissance du « monstre en nous », d'une Volonté, d'un vouloir-vivre aveugle et tout-puissant, incoercible dans une animalité qui veut sans but conscient, sans finalité autre que sa propre satisfaction. L'importance de la vie et des pulsions, le vitalisme de cette philosophie, l'effondrement consécutif des valeurs de la raison, de l'intellect et de la conscience, la prise en compte non d'un Objet qui n'existe plus (le monde comme représentation) mais du sujet seul existant, seul signifiant en dépit de son opacité, l'impuissance du langage à désigner et la nécessité de suggérer, de persuader, le rôle essentiel reconnu plus à l'auditeur qui reçoit un appel auquel il doit donner du sens qu'à un message-objet qui reste insaisissable et inattingible : autant d'éléments qui sapent l'ensemble des valeurs du classicisme français et l'idéal dit cartésien de clarté logique et d'évidence morale. S'affirment un trouble inconscient, la présence en chaque individu d'un Ça avant la lettre, un Ça incontrôlable, inconnaissable. Les pulsions d'un *Wille* impersonnel évacuent le bel ordre antérieur, déjà miné par la Révolution et le Romantisme.

Le baroque peut alors réapparaître. Ses valeurs n'apparaissent plus comme absurdes, fantaisistes ou scandaleuses : elles peuvent à nouveau être envisagées. Il ne s'agit certes pas

¹ Voir *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, sous la direction d'Anne Henry, Méridiens Klincksieck, 1989.

de dire que le baroque serait schopenhauerien : trop de traits baroques sont en contradiction formelle avec la pensée du philosophe de Francfort, à commencer par le support de la foi catholique dans son pan et sous ses colorations spirituelles et mystiques d'appel, qui excluent tout pessimisme réel et lient le baroque à un certain molinisme très souvent anti-augustinien ; il ne s'agit pas non plus de reprendre l'opposition entre un classicisme apollinien et des forces de vie dionysiaques s'exprimant dans le baroque, puis chez Nietzsche.

Mais la réception de la philosophie de Schopenhauer permet de penser positivement l'anthropologie baroque. Schopenhauer n'est pas baroque ; les valeurs qu'il affirme de façon si nouvelle et si provocante ne sauraient se confondre avec les valeurs baroques, sinon dans certaines manifestations à tout prendre marginales. Ce qu'affirment Schopenhauer, Nietzsche et à sa façon Wagner, c'est à l'évidence les limites du classicisme à la française, du cartésianisme, à coup sûr de la morale (en particulier de la morale laïque), et certainement en politique des droits de l'homme. Face à la vision dont Port-Royal puis les Lumières ont été chargés aux XVII^e et XVIII^e siècles, en cette deuxième moitié du XIX^e siècle c'est une autre vision du monde qui s'affirme, une vision dont la grandeur sauvage et la beauté ne peuvent dissimuler les terrifiantes virtualités². Comment ne pas voir que la présence du monstre en nous est à la fois proche et contraire de la béatification, voire de la déification dont rêvent les spirituels et les mystiques baroques ?

Les réactions en France : le second refus du baroque

En cette fin du XIX^e siècle et jusqu'en 1920 au moins, Schopenhauer et Nietzsche sont largement reçus en France, comme dans le misérabilisme de Zola ou de Maupassant ; ils sont tout autant refusés avec violence. On n'est alors pas surpris de voir réapparaître, comme au XVII^e siècle, des opposants qui s'opposent au baroque, redevenu un lieu de contradictions pour l'identité française. De surcroît, le fait que ces penseurs soient allemands ou de culture germanique pèse comme une hypothèque sur la réception en France de ces nouvelles analyses.

Parmi beaucoup de réactions d'hostilité au baroque, j'ai retenu celles d'hommes comme Louis Courajod, qui enseigne à la fin du XIX^e siècle à l'École du Louvre, et d'Henri

² Ces thèmes sont en partie développés dans « *Port-Royal* [de Sainte-Beuve] : une construction ahistorique, mythique et identitaire ? », dans *Pour ou contre Sainte-Beuve : le « Port-Royal »*, Actes du colloque de Lausanne, septembre 1992, Labor et fides-*Chroniques de Port-Royal*, 1993, p. 201-214.

Bremond qui commence alors la publication de son *Histoire littéraire du sentiment religieux en France* (1915). Louis Courajod est professeur d'histoire de l'art ; il vomit l'art baroque, l'art « italien », mais il vomit aussi le classicisme parce qu'il trouve que c'est un art copié de l'antique, que ce n'est pas un art d'origine française ; quant à l'abbé Bremond, il redécouvre le baroque en littérature spirituelle avec un mélange d'admiration et de pitié. L'un et l'autre marquent, chacun à sa façon, une étape dans l'histoire compliquée des relations de la France avec le baroque.

Louis Courajod est un vaillant polémiste gallican, ultra patriote. Il n'a guère d'éléments lui permettant de comprendre le baroque. Pour lui, tout l'art du XVII^e siècle, qu'il s'agisse de l'art baroque et « italien » ou de l'art classique français inspiré de l'antique, n'est qu'une trahison pure et simple du vieil idéal gallican et gothique : à l'art médiéval, surtout à l'art gothique défini comme « gaulois » et populaire, « art français, chrétien et septentrional »³, art « pétri du même limon et animé des mêmes instincts que le corps de la France et que l'âme nationale », le XVII^e siècle a substitué un art étranger : « Le premier art du XVII^e siècle ne fut [...] que l'application en France d'un style né en Italie et appelé le style baroque », et cet art étranger a été relayé ensuite par le classicisme, que Courajod définit comme « le culte exclusif de l'antiquité classique ». Sous le poids de l'influence italienne et romaine, « l'enseignement classique des Universités et les jésuites » ont fait prévaloir des valeurs nouvelles, étrangères au vieux fonds français ; et pour l'art religieux les chapitres des cathédrales ont été « les pires ennemis de l'architecture et de la sculpture françaises » dans les démolitions qu'ils ont faites des monuments médiévaux. Bref, « nos vieux gallicans » sont tombés dans le piège de l'art italien et « depuis l'invasion ultramontaine, certains instincts profonds de l'âme française, le meilleur du patrimoine artistique de la patrie » sont « opprimés, reniés et bafoués ».

Cette position qu'on peut dire « patriotique » est à la clé de bien des condamnations ultérieures du baroque. Pour Courajod, être favorable à l'art et à l'anthropologie baroques revient, comme au XVII^e siècle, à nouveau méconnaître le fond de l'« âme française », italianisée, latinisée, romanisée, et même antiquisée « à travers les interprètes italiens ». L. Courajod déplore cette évolution qui, autre point significatif, est le fait des nobles, de la haute bourgeoisie et des clercs, qui ont proposé là un art élitiste coupé du peuple médiéval.

³ *Leçons professées à l'Ecole du Louvre, 1887-1896*, t. III, p. 127 ; voir l'ensemble des pages 1-176.

« L'âme chrétienne et barbare de l'Occident dut revêtir, malgré elle, les dehors et le costume de l'antiquité païenne »⁴.

Dans ce contexte, la position de l'abbé Bremond, auteur de l'*Histoire littéraire du sentiment religieux en France*, est fort intéressante. Ce grand découvreur fournit un apport d'une ambiguïté décisive : s'il contribue à la réhabilitation du premier dix-septième siècle religieux et à celle de la littérature qui va être appelée la littérature baroque, c'est dans une perspective exclusivement catholique qui va soulever, elle aussi, bien des oppositions. Chez Bremond, la redécouverte du baroque se fait à travers celle des auteurs qu'il appelle les *humanistes dévots*. Formé à l'école classique, H. Bremond est à la fois fasciné et rebuté par ces auteurs qu'il admire en même temps qu'il les juge extravagants ; il contribue plus que quiconque à la résurrection de tant de poètes français oubliés, ceux mêmes du baroque, mais il le fait en méconnaissant la notion même de baroque ; l'entreprise apparaît alors comme une annexion au catholicisme de toute une époque de la littérature française, celle du premier dix-septième siècle. Et même si les volumes suivants reconnaissent la spécificité et l'originalité de l'École française de spiritualité, l'ensemble de l'ouvrage n'en irrite pas moins ceux pour qui l'identité française se définit dans un classicisme parfaitement étranger au baroque, un classicisme marqué par une laïcité où le Parnasse et le Calvaire sont nettement distincts.

On est alors amené à se demander si l'hostilité à ces analyses trop catholiques n'est pas en partie à la source des études sur les libertins, sur celles qui annoncent la pensée des Lumières, sur toute la recherche des pans non catholiques ou anticatholiques de la littérature du premier XVII^e siècle. Ces études seraient alors comme autant d'analyses visant à rééquilibrer dans un sens « français » et laïc les analyses d'histoire littéraire, en un moment où Henri Bremond fait renaître les pouvoirs de la religion romaine et du mysticisme. Le trouble provoqué par les analyses de l'abbé Bremond explique probablement, au moins en partie, la méfiance et la réserve affichées par la suite en France à l'égard du baroque, lorsque celui-ci se verra reconnaître un statut après la deuxième guerre mondiale.

L'après-guerre des années 1950 et les espérances politiques placées dans le baroque

Entre les deux guerres, de nombreuses recherches présentent l'art et la littérature baroques. Il n'est alors plus possible de nier l'existence au moins d'une poésie et d'un théâtre

⁴ *Leçons [...]*, p. 2, 65, 11, XI, 17, X, 34, 62 resp.

français non seulement de l'âge baroque, mais eux-mêmes baroques et très liés au religieux. Faut-il même envisager l'hypothèse d'une « France baroque » ? C'est la question qui se pose lors de l'explosion des années 1945-1960.

Après la guerre en effet, dans les années 1950, en France, en Italie et en Allemagne une fraction non négligeable de l'*intelligentsia* espère trouver dans le baroque un lieu spirituel d'union et de rencontre pour la nouvelle Europe qu'ils souhaitent créer : à côté de l'Allemagne prussienne chargée du « péché », faire naître une nouvelle Europe, Europe du sud, plus heureuse, plus méridionale, proche des brillantes et plus inoffensives Autriche et Italie. Ces hommes politiques rêvent de recréer un passé interculturel permettant de réécrire l'histoire dans des perspectives nouvelles d'unification européennes, si possible autour du catholicisme. Les partisans de l'Europe se complaisent alors dans la redécouverte du baroque, et cet espoir fou n'est certainement pas dissociable de la première Idée européenne, en direction d'une Europe rééquilibrée vers le sud, s'organisant en face des deux blocs.

Cette aventure n'ira pas loin. En France, les opposants au baroque ne sont autres que les adversaires de l'Europe : c'est un tir de barrage ruine l'entreprise, tir de barrage nourri par l'extrême gauche, par les communistes, mais aussi, et pour d'autres raisons, par la droite nationaliste ; comme exemple pour les communistes, on peut retenir Roger Vailland. Si beaucoup d'opposants s'opposent aux aspects catholiques de l'entreprise, les patriotes s'inquiètent de la définition de la nation ou de la patrie qu'impliquerait la reconnaissance du baroque : accepter le baroque, n'est-ce pas à nouveau communier dans une identité européenne noyant la patrie ? N'est-ce pas accepter des options méditerranéennes et catholiques ? Peut-on favoriser la renaissance honnie ou méprisée d'un sud latin ? Et ne risque-t-on pas de ruiner la spécificité française, si laborieusement définie à travers les valeurs classiques nées du refus du baroque au XVII^e siècle et peu compatibles avec la notion d'un baroque encore souvent tenu pour « décadent » ? La reconnaissance des valeurs européennes d'un interculturel baroque ne risque-t-elle pas de faire parcourir au pays le chemin inverse de celui qui a bâti nation et patrie ? Et que deviennent les valeurs de la mesure et du bon goût, du classicisme éternel ? A la coupole ultramontaine, ne faut-il pas préférer le clocher gaulois ? Pour ces opposants, reconnaître les valeurs du baroque témoigne alors, en plein XX^e siècle, moins d'une vocation européenne que d'un regrettable effritement du sens patriotique.

En ce sens, on peut même se demander si, loin de porter l'idée de l'Europe comme l'ont peut-être espéré ses promoteurs, la redécouverte du baroque n'a pas été en France un des éléments qui ont empêché la naissance d'une Europe autre que commerciale ; les démons hérités d'un passé finalement trop proche ont sans cesse agité les spectres de jadis par rapport

auxquels et contre lesquels la France avait défini sa culture. Face aux européens prisonniers de ce passé, la gauche et la droite l'emporteront : le baroque a été long à se laver des suspicions politiques qui l'ont entouré à sa renaissance, comme elles l'avaient entouré à son apparition. On n'est pas surpris des diverses directions prises par ses adversaires, qui ou bien le nient, ou le neutralisent en le coupant de ses aspects religieux ou en n'y voyant que la résurgence de ce qu'on appelle péjorativement un asianisme éternel.

Bref, que ce soit au XVII^e ou au XX^e siècles, la perspective baroque a voulu renforcer les liens de la France avec un univers sud-européen dont l'identité française s'est toujours soigneusement distinguée ; et à chaque fois les plus vives oppositions se sont manifestées. Le baroque est une des pierres de touche permettant de définir la conception que chaque citoyen se fait de ses relations à la France et des relations de la France avec les pays du sud, ou avec l'Europe du Nord. Le baroque est un facteur constitutif de l'analyse géopolitique.

L'échec religieux du baroque

La redécouverte du baroque dans les années 1950 a été ainsi contrecarrée par les contradictions de la politique et par la mystique nationale. Mais elle n'a pas eu plus de chance dans la sphère du religieux, et qui l'eût cru à la fin de la guerre ? N'y avait-il pas, apparemment, une chance raisonnable de reconstruire une Europe catholique qui, sans se reconnaître pleinement et exclusivement dans l'art baroque, pouvait cependant trouver en lui comme un père fondateur ? Là encore, les réalités ont ruiné les beaux rêves, et de la façon la plus inattendue. Alors même qu'on redécouvre la splendeur de la poésie religieuse baroque, à une époque où on édite et où on joue les pièces de l'âge baroque comme *Clitandre*, *l'Illusion Comique*, et peu après des pièces très catholiques comme *Le Véritable Saint-Genest* de Rotrou ; à l'époque où l'on redécouvre pour les admirer les églises et les monastères du monde baroque, Espagne, Bavière, Autriche : c'est à ce moment que l'Eglise catholique procède à un *aggiornamento* qui prend les formes d'une profonde débaroquisation. Tout le décor tridentin perd son sens ; l'ensemble de la liturgie est redéfini : il n'y a plus de place pour les gloires et les baldaquins, et les plus beaux chœurs sont soumis à des agressions de vandales. Ainsi, au moment même où les découvreurs du baroque en réaffirment l'esprit, les valeurs, les richesses, les catholiques en nient la validité et en effacent les manifestations dans les églises. La musique elle-même s'en va, sans être toujours remplacée. C'est un des supports majeurs de l'anthropologie baroque qui disparaît ainsi.

Ainsi au XX^e siècle le baroque est révoqué aussi bien par ses adversaires politiques que, en religion, par l'Eglise qui jusque-là s'appuyait sur lui.

Conclusion

Comme à leurs débuts, l'art et la culture « baroques », qui ont des aspects totalitaires en ce qu'ils prétendent donner tout son sens à la vie de l'homme - il n'y a pas d'« art pour l'art » dans la pensée baroque, qui est le monde du sérieux religieux -, sont au XX^e siècle un lieu d'expression des grands choix politiques et religieux. A ce titre, ils soulèvent la question de l'interculturel et à coup sûr celle de la possibilité d'écrire une histoire européenne commune. Le regard porté sur le baroque par un italien, un espagnol, un bavarois, sera profondément différent de celui que portera un français ; et cette différence repose sur des valeurs politiques et religieuses toujours profondes.

Comment oublier qu'en 1942 encore un auteur comme Raymond Lebègue pouvait écrire qu'« on dépeint *ordinairement*⁵ 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* »⁶. On voit à quel point un français patriote a toutes les raisons de se méfier du baroque, parce que reconnaître à la France une place dans l'empire baroque revient à ne voir dans l'art français de cette époque qu'un modeste rameau d'un art ailleurs admirablement productif ; parce que c'est aller contre l'histoire, qui a défini l'identité française contre ce baroque ; parce que c'est s'exposer à altérer la pureté, l'autonomie et la prééminence du « classicisme » français, et, dans le pire des cas, ne voir en lui, avec certains critiques actuels, qu'une forme extrême du baroque. Mais aujourd'hui l'« impérialisme » des valeurs classiques ne s'exerce plus guère...

⁵ Je souligne.

⁶ *Etudes sur le théâtre français*, t. 1, p. 348.