

# Pour une théorie figurale du Baroque. L'effet paronomase\*

Benito PELEGRÍN

## Résumé

Parler de Baroque pose aujourd'hui le problème du sujet et de l'objet: c'est quoi le Baroque et qui est baroque? À force de l'avoir posé comme une évidence, on ne le voit plus. On a tellement apposé ce qualificatif à des œuvres diverses d'hier et d'aujourd'hui qu'on s'y perd. Si l'on fait du Baroque une longue période historique entre Maniérisme et Néo-classicisme (fin XVI<sup>e</sup>, milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle), on range sous son étendard l'Escorial et Versailles, Puget et Perrault, Mansart et le Bernin, Claude le Lorrain et Latour, Velázquez et Valdés Leal, Corneille et Racine, Cervantès et Gracián, etc. Si on l'élargit au Néo-baroque, on lui annexe Gaudí et Horta et, pour le XX<sup>e</sup> siècle, assimilant Baroque à «fantaisie, romantisme, extravagance», certains font une hétéroclite liste qui embrasse les couturiers Karl Lagerfeld, Lacroix, Mugler, Coco Chanel (!), les photographes Cecil Beaton, Richard Avedon, Angus Mc Bean et même des personnalités comme Helena Rubinstein, Charles de Beistegui, etc., sans compter nombre de cinéastes et, naturellement, des écrivains.

Face à cette incernable prolifération, il m'a semblé qu'il n'était pas inutile, délaissant des thèmes bien trop imprécis, de retenir quelques figures de rhétorique minimales qui pourraient s'avérer fonctionnelles, pour jauger la légitimité de l'étiquette de «baroque» collée à des œuvres tirées de tous les arts.

**Mots-clés:** Baroque, Figures de rhétorique, Paronomase, Gracián, Musique, Peinture, Architecture.

## Abstract

Using the word “baroque” today raises the double issue of the subject and the object – what is the Baroque and who is a baroque artist? Because the answer has long been considered self-evident, it is no longer clear. The term has so often been applied to various works, old and modern, that one is perplexed. If the term Baroque is taken to define a long historical period between Mannerism and Neoclassicism (i.e. from the late XVI<sup>th</sup> to the middle of the XVIII<sup>th</sup> centuries) it encompasses the Escorial and Versailles, Puget and Perrault, Mansart and Benin, Claude le Lorrain and Latour, Velázquez and Valdés Leal, Corneille and Racine, Cervantes and Gracián, and so on and so forth. If it is extended to the Neobaroque it embraces Gaudí and Horta and, as far as the XX<sup>th</sup> century is concerned, assimilating baroque with “fantasy, romanticism, extravagance” has even allowed to produce a miscellaneous list which includes fashion designers Karl Lagerfeld, Lacroix, Mugler, Coco Chanel (!), photographers Cecil Beaton, Richard Avedon, Angus Mc Bean and even such public figures as Helena Rubinstein, Charles de Beistegui, etc., not to mention a great many film makers and – naturally – writers.

Such inexhaustible profusion made it advisable to steer clear of all too vague themes and concentrate on a number of simple rhetorical figures that might serve to determine how relevant it is to apply the label “baroque” to works pertaining to all artistic fields.

**Keywords:** Baroque, Rhetorical figures, Paronomasia, Gracián, Music, Painting, Architecture.

\* Je reprends et amplifie beaucoup ici les notes inédites d'une conférence donnée au Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1990.

### ***Problématique du Baroque***

À voir le Baroque partout, on risque de le situer nulle part. Le problème n'est pas dépassé : ce que l'on appelle aujourd'hui le Baroque est-il simplement un moment historique relativement délimité dans le temps ou une catégorie esthétique intemporelle ? Nombre de rencontres internationales auxquelles j'ai pu participer semblaient, dans leurs intitulés même, apporter une réponse ou une confirmation de la seconde partie de cette alternative : Baroque et Néo-baroque, Néo-Baroque ou Post-moderne... Mais, si pour clarifier la question, pour en apprécier l'aboutissement ou les avatars, il convient de tenter de définir au moins la notion de départ, si l'on accepte que le Baroque est un moment historique qui aurait ses vagues frontières entre l'aurore glacée du Maniérisme et le crépuscule rose et mousseux du Rococo, entre le Classicisme (au sens précis) de la Renaissance et le Néo-classicisme, bref, entre le dernier tiers du XVI<sup>e</sup> et le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, son champ de manifestation est-il purement artistique ou embrasse-t-il toutes les dimensions de la culture, de la civilisation d'une époque ? Dans ce cas, comment imaginer un laps historique de près de deux siècles uniformément rangé sous l'étiquette commune, commode mais imprécise en réalité de « baroque » ?

Dans un ouvrage, circonscrit entre ces frontières temporelles, entre Europe et Amérique pour ses limites géographiques, j'avais tenté de tracer les contours d'un vaste imaginaire « baroque » à travers des « figurations » d'un infini qui ne dit pas exactement son nom mais se « figure », se manifeste à travers nombre d'expressions culturelles, de la géographie à la mystique, en passant par les arts, ambitieuse conquête de la terre et du ciel : d'une sensation de terre illimitée au sentiment d'espace indéfini, une culture en expansion continue me semblait dire l'infinité en ses figurations<sup>1</sup>. Dans un autre livre, j'essaie de montrer que, contrairement au Classicisme tourné vers le passé, le Baroque, plus ivre de vie que morbide, épris de nouveauté, invente, magnifie la mode, glorifie le « jeu-nisme », parie sur l'avenir, mise sur le progrès, met en procès le Patriarche et lance le processus d'autres conquêtes : après le monde et le ciel, il explore les nouvelles découvertes des terres inconnues de l'âme, de la conscience et de l'imaginaire, avec les mystiques, conquistadors du ciel, avec les casuistes, les utopistes et les romanciers ; la *Rhétorique des passions* envahit alors tous les arts, gagne la politique et la société du spectacle et du Moi, de l'image, de l'illusion<sup>2</sup>.

Ayant de la sorte, dans ces ouvrages, tenté de balayer largement l'imaginaire d'une époque dans ses manifestations artistiques et ses représentations

1. *Figurations de l'infini. L'âge baroque européen*, Paris, Le Seuil, 2000 (Grand Prix Calbairac de la Prose et de l'essai 2001).

2. *D'un temps d'incertitude*, Cabris (Alpes maritimes), Sulliver, « Archéologie de la modernité », 2008. Pour ce qui est du Néo-baroque, ou le Baroque selon Carpentier, à travers ses images et son écriture, voir mon livre *Écrire, décrire l'Amérique: Alejo Carpentier*, Paris, Ellipses, 2003.

mentales, il me semble peut-être intéressant d'interroger ici, au lieu des thèmes connus et rabâchés du Baroque historique, quelques-unes de ses formes ou, plutôt, de ses modalités formalistes d'expression, non plus ses concrètes figurations mais ses *figures* au sens rhétorique du mot : analyser un mode de fonctionnement de l'œuvre baroque historique. À partir de là, peut-être pourrait-on prendre le risque de poser non une thèse mais de proposer une hypothèse, une grille qui nous permettrait de voir, du procédé ancien ce qu'en retient la procédure moderne.

Mais même ici, en se limitant avec prudence au Baroque historique, il faut bien constater que cette catégorie héritée du XIX<sup>e</sup> siècle et des Beaux-arts, aujourd'hui très élargie, couvre une grande diversité de productions souvent contradictoires même si l'on s'en tient à une discipline artistique précise, littérature, peinture, musique, sculpture ou architecture. En effet, par l'écriture, qu'ont de commun Cervantès et Quevedo, Góngora et Fray Luis, Mateo Alemán, modèle loué de simplicité pour Gracián mais à l'opposé extrême de sa propre complexité ? Madame de La Fayette semble loin, du moins dans *La Princesse de Clèves* sinon dans ses nouvelles, de Tristan L'Hermite, de Sorel et de Scarron, proches ou calques des modèles espagnols, de Furetière, mais aussi des longs romans de Madeleine de Scudéry, tels *Artamène ou le Grand Cyrus* ou la *Clélie*, malgré des modèles humains précis du même monde. Peut-on mettre sous la même bannière l'effectisme brutal de Ribera, du Caravage, et le réalisme tranquille de Velázquez, la sérénité mystérieuse de Vermeer, le calme troublant de Poussin, les horizons rêveurs du Lorrain ? Si, contrairement à tous les clichés d'un scolaire Classicisme, Racine est pour moi un exact pendant baroque de Monteverdi analysé à travers l'expression rhétorique des passions<sup>3</sup>, il y a plus de distance entre Monteverdi et Händel qu'entre ce dernier et la musique traditionnelle de notre époque quand ce ne serait que par la tonalité et l'harmonie, rigidement fixées au temps de Händel, ce qui n'est pas encore figé chez l'auteur de *L'Orfeo* même dans sa *seconda prattica*, sans parler d'une rythmique métronomique bien différente. Et, en dehors du cadre général du moment historique, quels traits communs, en dehors des thèmes, trop ressassés, que j'exclus, possèdent entre elles littérature, peinture, musique, architecture que l'on qualifie de « baroques » ?

### *Approche globale des arts baroques*

Cependant, je ne crois pas que l'on puisse faire l'économie d'une approche globale de ces arts si nous voulons leur conserver la cohérence de ce facteur commun de « baroques » en dehors d'une large époque qui le serait par essence et les subsumerait tous dans un approximatif concept

3. Cf. *D'un temps d'incertitude, op. cit.*, I, VII, «L'empire des passions», «Rhétorique scénique des passions», «Racine baroque».

fourre-tout. Cela est d'autant plus légitime que, dans cet âge que nous appelons « baroque », on avait une conception globalisante des arts<sup>4</sup> : déjà modèle de la peinture et de la poésie (*ut pictura poësis*), la rhétorique le devient de la musique, « peinture éloquente », tandis que l'architecture, musique visuelle comme la musique est architecture sonore, se dresse en modèle pictural, pensée aussi en termes rhétoriques. Le concept d'œuvre totale englobant tous les arts, que l'on attribue à Wagner, est déjà à l'œuvre justement à l'époque baroque, l'opéra (qui n'a pas encore ce nom mais celui de *dramma per musica*) englobant la coopération de tous les arts : poésie, musique, danse, architecture, peinture (décors) et arts mineurs (costumes, accessoires, etc.), sans oublier toute la technologie sophistiquée, une *ingénierie* qui tire originellement son nom des *ingegneri*, des ingénieurs de l'arsenal de Venise, au service des spectaculaires pièces à machines. Et l'on ne rappellera qu'en passant que, depuis la Renaissance, la science, même l'astronomie, prend sa modélisation dans l'art, la théorie de Copernic relevant de la perfection géométrique circulaire de l'esthétique classique, celle ellipsoïdale et dissonante de Képler se donnant la « résolution », littéralement, de la musique polyphonique, dans la finalité de prouver, par la perfection de la Création, la totale perfection du Créateur, pensé comme un *Summo Artifex*, un Dieu artiste. En sorte que ce ne sont sans doute pas les théories astronomiques et leurs « retombées » qui informeraient les arts comme le pensait Sarduy<sup>5</sup> que les arts qui prêtent formes à ces visions de l'univers<sup>6</sup> et les formalisent.

De façon significative, Gracián pour définir le *concepto*, ce que j'appelle « figure de l'esprit », le fait en des termes qui se réfèrent à la vision, à la musique et à l'architecture<sup>7</sup> et il convient de dire qu'il inclut les arts

4. Sur cette globalisation ancienne des arts, voir les témoignages dans Michael BAXANDALL, *L'Œil du quattrocento*, Paris, Gallimard, 1972, chap. II (sur les modèles d'éloquence sacrée dans la peinture); José-Antonio MARAVALL, *La cultura del barroco*, Barcelone, Ariel, 1975, en particulier son *Apéndice*; M. MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, CSIC, 1962, II, cap. IX-XI. Sur l'architecture, Marc-Antoine LAUGIER, *Essai sur l'architecture*, Paris, 1755 et *Observations sur l'architecture*, Paris, 1765 (fac-simile des deux volumes Bruxelles, Pierre Mardaga, 1979; Charles BATTEUX, *Les Beaux Arts réduits à un même principe*, Paris, 1746).

5. On sait que seule une poignée de personnes du monde savant eut connaissance de la théorie de Copernic et ce fut en fait la théorie de Tycho Brahé, le maître de Képler, qui conservait le géocentrisme, terre centrale fixe, le soleil et son système planétaire tournant autour d'elle, qui s'imposa longtemps.

6. Pour la modélisation picturale de Copernic et musicale de Képler, voir Fernand HALLYN, *La Structure poétique du monde*, Paris, Le Seuil, 1987, 1, 3-2, 10.

7. Dans *Agudeza y Arte de Ingenio, Art et Figures de l'Esprit* dans ma traduction (Entre parenthèses, D. = *Discours*, suivi du numéro), définitions et expressions significatives : « ce qu'est la beauté pour les yeux, l'harmonie pour les oreilles, le concept l'est pour l'entendement »; « la proportion entre les parties du visible fait la beauté; entre les sons, c'est l'harmonie »; « La solidité de l'architecture serait peu de chose si elle ne visait à l'ornement. Y a-t-il symétrie architecturale grecque ou romaine qui flatte autant la vue qu'un délicat artifice séduit l'intelligence? »; « consonance ou corrélation » (D, II); « Il y a une symétrie intellectuelle entre les termes de la pensée, et bien plus délicate que celle entre les colonnes et les acrotères, d'autant qu'il y a toute la distance entre un objet de l'esprit et celui d'un seul sens. »; « harmonie y corrélation » (D, IV); « dissonance », « discordance », « concert » (D, V), etc. Les notions suivantes peuvent s'appliquer tant aux arts plastiques qu'à la littérature et la musique : « proportion » (qui équivaut à « symétrie » et a pour synonymes « correspondance », « corrélation », « harmonie »), « im-proportion », « contrariété », « contreposition » (le *contraposto* italien), etc. Pour les traductions, on peut

graphiques tels les emblèmes et la peinture (il admire celle de Velázquez, Bosch est largement utilisé dans le *Criticón*<sup>8</sup>) parmi les différentes modalités de l'*acuité*, l'expression artistique de cet incernable esprit.

### ***Pour une rhétorique figurale des arts baroques***

#### *Figures repérables*

Face à la complexité du problème, au milieu d'une telle diversité de matières, de manifestations singulières, de moments et de dates, l'idéal, pour moi, serait de trouver un minimum de figures qui, appliquées à des productions si variées, pourraient rendre compte de cet incernable Baroque dans ses aspects les plus divers. Je laisse là ce qu'on appelle aujourd'hui (sans beaucoup de documentation malheureusement) la «rhétorique baroque», s'en tenant à une vague *dispositio*, en fait, à l'organisation du discours<sup>9</sup>, de l'éloquence transposée dans d'autres disciplines.

Bien sûr, nous connaissons les figures binaires de construction et de pensée, axiales, de symétrie ou non (d'opposition, contraste, antithèse) à l'évidence opérationnelles et aisément repérables tant en littérature, peinture, architecture que musique baroques. Même le paradoxe de l'oxymore, ostensible en littérature, me semble pouvoir se décliner en peinture si on donne au cliché canonique de l'«obscur clarté» une figuration visuelle dans le «clair-obscur» au sens pictural précis du terme, non opposition ombre/lumière, mais mélange des deux, comme dans Rembrandt. Certes, on a plus de mal à le penser en architecture encore que certains jeux d'illusion architectoniques, telle la fameuse fontaine de la Piazza Navona du Bernin (légère lourdeur) jouant à défier la loi de la pondération des matériaux de la colonne apparemment élevée, sinon sur le vide, sur les évidements aériens et liquides de sa base, peuvent lui être annexés. En musique, les oppositions, de timbres, de tonalités, *résolues* dans une couleur unique, synchrone, une résolution rapide de la dissonance ou une modulation majeur/mineur fondue, sinon dans un seul accord plaqué ou mixte<sup>10</sup> au moins dans un proche accord conjoint, peuvent aussi selon moi, être à la rigueur, tirées vers l'oxymore. Mais je reconnais que c'est là tirer vers la métaphore.

La métaphore, justement, est devenue un lieu commun bavard du Baroque, métaphore filée, allégorie, masque, surabondante dans tous ces arts, on ne va pas perdre de temps à le répéter, mais elle est plus

se reporter à celles que j'ai faites in Baltasar Gracián, *Traité politiques, esthétiques, éthiques*, Le Seuil, 2005, Prix Jules Janin de l'Académie française 2006.

8. Voir l'introduction à ma traduction, Le Seuil, 2008.

9. Ainsi, en musique, je n'ai entendu parler, à propos de certaines œuvres, que de ce qu'on appelle en rhétorique «parties du discours» (Exorde, narration, confirmation, réfutation, péroraison).

10. L'accord plaqué est celui où toutes les notes sont attaquées simultanément; dans le mixte, la modulation joue entre le ton que l'on quitte et celui vers lequel on va: c'est bien le même et l'autre qui est perçu. On le verra plus loin.

difficile à documenter en musique. Encore que (mais est-ce déjà musique qu'une partition?) l'on peut trouver d'étranges exemples de métaphores graphiques comme des dièses (#) figurant des croix dans des morceaux sacrés sur la *via crucis* de la Passion, audibles mais non visibles à l'auditeur qui perçoit sans doute non le fait mais l'effet, qui reçoit affectivement, ces chromatismes (jeu de couleurs) dissonants, expressifs. Anticipant les facéties d'Erik Satie (*Trois morceaux en forme de poire*), on peut alléguer Pedro Cerone (1566-1625) dont le *Melopeo y Maestro*, Tratado de música theórica y práctica...<sup>11</sup> (Naples 1613) propose des énigmes musicales en forme de croix, de soleil, de clé, de balance, d'épée, de main, de miroir, de dés, le Jugement dernier, etc.

Concernant la morale baroque de Gracián, j'ai montré que son art de la simulation/dissimulation, de l'ombre/lumière, pouvait se transcrire en figures rhétoriques (vie du style et style de vie) sa tactique de présenter le meilleur profil pouvant être assimilée à une synecdoque offrant la partie lumineuse pour le tout ombreux.

Mais, tant en musique qu'en morale, ce sont là métaphores sans doute utiles à la schématisation démonstrative mais pas forcément pertinentes pour mon propos ici. Je laisserai aussi les tropes ci-dessus et les figures d'opposition, si évidentes dans les arts baroques, pour proposer, dans la continuité de mes travaux sur les *figurations de l'infini*, une *figure de l'infini*, particulière mais fondamentale me semble-t-il. Élargie et redéfinie, elle permettrait peut-être d'identifier de façon unitaire, sous ce même nom, la multiplicité chaotique des œuvres et des disciplines artistiques du Baroque : littérature, peinture, musique, architecture.

### **La paronomase**

Dans sa dénomination même, cette figure, *paro-* le plus souvent ou *para-* et parfois *paré-*(nomase), est marquée, masquée par un préfixe hésitant qui la pare d'un plaisant principe de variation phonique prometteur. Il y a paronomase quand on rapproche dans la même phrase des paronymes, des mots dont le son est semblable mais le sens différent<sup>12</sup> – conjecture, conjoncture, inclination, inclinaison, crise et prise de conscience, prise et prose, astres, désastres, utile, futile, etc. (*abertura*, *obertura*, *apertura*, *libro libre*, en espagnol ; *traduttore*, *traditore*, en italien ; *never explain*, *never complain*, en anglais ; *mugrib*, *Magrib*, *musriq*, *Masriq* en arabe, *Wogue*, *du Welle*, *walle zur Wiege*, en allemand, etc.<sup>13</sup>).

11. Énorme volume de XXII livres en 1160 pages, édition moderne en deux tomes à Bologne chez Forni, 1969.

12. On la trouve aussi sous l'appellation latine d'*annominatio* et l'*antanaclase*, « variété retorse de la *reflexio* » pour Dupriez (« le cœur a ses raisons que la raison ne connaît pas », *cantos* = « chants », et *cantos* = « pierres ») en est un cas particulier pour beaucoup de rhéteurs.

13. On pourrait citer les admirables jeux de sons de Wagner dans ses livrets, ici *l'Or du Rhin*, la toute première réplique de Woglinde et je ne résiste pas à celle d'Alberich glissant sur les rochers moussus :

Cette figure duelle, graphique et sonore, et par là mémorielle, facile à mémoriser, qui fonde tant de jeux de mots, structure tant de proverbes, hante les sentences des moralistes, les devises, les emblèmes, et tout connaisseur de la littérature aura reconnu un procédé patent dans les textes baroques. Góngora, Quevedo en fourmillent mais Gracián en fait presque son identité stylistique<sup>14</sup> et la théorise naturellement, malgré son apparente frivolité, pierre d'édification et d'achoppement du jeu de mots.

### *Statut de la paronomase*

Dans *Art et Figures de l'Esprit*, il lui consacre le Discours XXXII, commençant par un apparent mépris :

Cette sorte de figure est tenue pour la plus populaire des pointes, à laquelle chacun se frotte et tous se piquent plus par facilité que par subtilité.

Je ne peux revenir ici sur les motifs stratégiques personnels qu'avait le jésuite pour feindre ces réserves envers des figures futiles et trop communes que seuls des esprits peu ordinaires comme lui pouvaient rédimier de leur trivialité populaire : les attaques que subit la Compagnie de Jésus sur le manque de sérieux de certains de ses membres, écrivains mondains, prédicateurs festifs et directeurs de conscience indulgents, justifiaient un nouvel ordre plus sévère, stylistique sinon moral, mandé depuis Rome et Gracián est l'un des premiers visés et avisés : l'heure est à un sérieux plus rationaliste, janséniste et bourgeois, économe en parole aussi, défiant envers cette frivole inflation fleurie du verbe et de la verve jésuitiques<sup>15</sup>. Le fait est que notre habile Aragonais commence son discours en dénigrant dédaigneusement la figure mais conclut par un exemple qui ne peut que clouer le bec de tout critique de la paronomase, du calembour et des calembredaines verbales, avec cette révérencieuse et sacro-sainte auréole :

Que cette heureuse figure de l'esprit soit couronnée de majesté par le Nom sacré et adoré de Dieu [«Dios», en espagnol] qui, divisé, nous dit ceci : DI-OS [«Je vous ai donné»] la vie, la fortune, les enfants, la santé, la terre, le ciel, l'être, la grâce, moi-même : je vous ai tout donné. (D., XXXIII).

Même tactique dans le Discours XXXI, «De l'acuité nominale» où la blagueuse figure fondée sur le nom, d'abord au nom du Père, se donne celui du Fils pour sacraliser ce saint Esprit ingénieux, et de plus en vénérable, intouchable et indiscutable latin :

«Garstig glatter/ glitschriger Glimmer». Quant à Nietzsche, ses aphorismes, ont une coupe et musicalité bien graciannesques.

14. Je renvoie à l'étude introductive de ma traduction du *Criticon* citée.

15. Je rappelle que les figures de sons, les allitérations (en dehors de celles qui contribuaient à une «harmonie imitative»), cause perturbatrice d'homophonie, de cacophonie ou d'ambiguïté sémantique, étaient formellement proscrites par les théoriciens du Classicisme français. Je renvoie à mon essai introductif d'*Art et Figures de l'Esprit* de Baltasar Gracián, Le Seuil, 1983.

Cette si belle figure fonde son autorité sur le céleste et divin oracle qui lança cette finesse sacrée: «*Tu es Petrus, et super banc petram aedificabo Ecclesiam meam*»<sup>16</sup>.

Jolie pierre dans le jardin pétrifié des étriqués bâtisseurs d'Église!

### *Physique de la paronomase*

Je ne reviens pas sur ce que je considère la racine sacrée de la conception baroque de l'écriture, explicite ou implicite chez Gracián, dans cette religion du Verbe, du Livre, de l'Écriture dont j'ai beaucoup parlé ailleurs<sup>17</sup>. Il importe ici de détacher quelques traits opérationnels de cette figure, ceux justement qui lui valaient la méfiance des précepteurs classicistes, dont sa charge d'ambiguïté.

### Similarité, binarité, contiguïté, fausse symétrie

La paronomase joue sur la répétition, non de l'identique évidemment, mais du semblable, dans au moins une paire: le premier composant se pose et le second propose une variation; au «même», on enlève quelque chose et on lui ajoute un «autre», une dérivation, une syllabe, une lettre; un simple phonème change, le masque de la lettre tombe et le sens bascule: sous la lettre, l'être, sous le futile, l'utile: «si tu es *lubrique*, ne sois pas *rubrique*». Donc, le minimum pour que le phénomène soit perceptible est le couple verbal, qui peut admettre un tiers, un quatuor sans doute, mais avouons que la paronomase au carré risquerait de sombrer moins dans les délices de la sensation des échanges croisés que dans la monotonie de la répétition.

Figure dynamique qui file vers l'avant, elle implique fatalement un regard en arrière, renvoie forcément à la cellule originelle, au module initial, au premier volet du diptyque dont le second offre la variation. Cela exige une relative contiguïté ou proximité entre les deux corrélats qui forment un écho visuel, un miroir sonore, une rime métrique sensible à l'œil et à l'oreille. C'est dire qu'on ne perçoit l'accouplement, la parité, qu'arrivé à la seconde occurrence, à l'assonance, à la consonance ou discordance: le second élément renvoie forcément au premier dont il garde l'empreinte sonore, freinant la perception, retardant la compréhension immédiate d'un sens enrichi. Plus ou moins bref, il y a un effet retard sur la lecture, d'essence musicale, qui a sa «résolution» quand on appréhende rétrospectivement la première exposition du thème, la cellule initiale qui s'éclaire et justifie par la seconde, et organise la cohérence sonore et sémantique.

Le paradigme du même varié installe dans le syntagme un parallélisme syntaxique qui peut se conjuguer à grande échelle. Mais remarquons que nous sommes ici dans le cas méprisé par Pascal des «fausses fenêtres pour

16. «Tu es Pierre et, sur cette pierre, j'édifierai mon Église».

17. Notamment dans les préfaces à mes ouvrages sur Gracián.

la symétrie», ou, plutôt, de la fausse symétrie<sup>18</sup> puisque l'élément *allogène* postposé à l'*indigène* premier empêche un équilibre réel, une véritable symétrie sinon phonique, plus précisément, *périphonique*. L'écho spéculaire coupe ou ajoute, le miroir reflète l'image, mais troublée, tremblée, perturbée, dans une hésitation plus ou moins grande du sens, de la sensation, de la perception, de l'impression :

L'Amour hésite à dire quelle est sa vraie couleur  
Ou du pourpre *enneigé* ou de la *neige* rouge. (Góngora)

De cette figure élargie, agglutinante, qui a force d'attraction vers le centre du même son, on peut glisser sans abus, je pense, aux figures par dérivation (qu'elle est en soi) et lui adjoindre la figure étymologique ou polyptote, qui joue de plusieurs occurrences d'une même racine comme ici où cette neige s'est d'avance étalée, répandue sur le pourpre, ou condensée en rouge : neige rouge, rouge neigeux, pourpre (en)neigée, neige empourprée, hésitation du sens et de la sensation. Indécision à trancher nettement, à tracer une ligne franche entre des éléments dont l'affinité de son et de sens insinue, glisse dans l'axe un entre-deux sémantique. Une ambiguïté.

#### Ambivalence, ambiguïté

Évidemment, de ce qui se ressemble et s'assemble par le son, de ce qui s'apparie et marie par la sonorité, de la fusion et effusion de la sensation naît le risque de confusion du sens, trouble inadmissible pour certains, délectable ambiguïté pour d'autres : l'esprit, «discourt sur deux versants», et «signifie à deux lumières», se *délecte Gracián* ; l'esprit, *duel*, sur le fil de rasoir du sens, est amphibie (malicieusement amphibologique), «ambidextre» grâce à des tournures à double entente et détente ou des paroles «à deux tranchants», comme ici, littéralement, dans le vif du sujet, ou plutôt, du suzerain :

Tuer le roi, c'est bien affaire  
À ne pas faire.  
C'est pourquoi un couteau j'assigne  
À qui le tuera et je signe. (D., L)

Bien sûr, la lecture visuelle assigne un sens mais le message, parlé, murmuré, le chuchotis du conseil politique prudent, sans écrit dangereux et signature improbable, le rend indécidable : «affaire» = «à faire», «à ne pas faire»?

Dans cette amphibologie, sans ponctuation, sans intonation, le sens ne se décide entre armer le bras du régicide ou en être le bourreau, le couteau justicier contre le sacrilège. L'affirmation, confirmée par la signature (fort invraisemblable en bonne politique) signe un sens dont l'assignation

18. Sur le jeu subtil de symétrie et fausse symétrie chez Alejo Carpentier, voir mon livre *Écrire, décrire l'Amérique, op. cit.*, Partie 3 : «Mythes et limites d'un style musical».

précise demeure incertaine. Cas extrême, cas limite de cette ambiguïté à deux mains, de cette duplicité de l'égard et du regard, de l'attention et de l'intention, bien repérée dans le Baroque, dont la paronomase, même discrète, n'est qu'un premier pas, un premier degré dans la vertu ou le crime du sens indéterminable.

### Assimilation baroque

Le texte baroque tend à une charmeuse *musication* par assimilation phonique de mots aux contours imprécis par voisinage, par appétence de l'Autre, tandis que le texte classique, pour des raisons de clarté, de méfiance envers l'ambiguïté, fuit les jeux de sons, même les allitérations, évitant les dangers de la promiscuité sonore par une nette discrimination entre les mots, bien séparés par le cordon sanitaire sémique, le fil précis officiel, académique, de la définition qui obsédait tant Pascal.

### *Métaphysique de la paronomase*

La paronomase, dans sa forme d'antanaclase (un même mot en deux sens différents), peut se raffiner par le zeugme et la syllepse, qui permettent de faire l'économie de l'un des volets de la paronomase, de le sous-entendre : « un aveugle qui n'y voyait goutte, même s'il en buvait beaucoup » ; « les plus francs sont sans un seul » [franc]<sup>19</sup>. Un seul mot, un seul son, peuvent condenser les deux volets de la paronomase, l'un restant dans l'indétermination du non-dit : ainsi, Jésus Christ est défini par notre jésuite Gracián en son infinité d'amour comme l'océan indépassable, autrefois infranchissable et borné par les colonnes d'Hercule et leur écriteau, comme un « *Nec plus ultra del amar* » (= « *de la mar del amar* »), en français, hélas forcément rallongé : « un nec plus ultra de *la mer/de l'amour* » qu'on pourrait entendre aussi « de l'amer » : amour amer comme la mer. Tel celui que Don Juan, à peine sauvé du naufrage par Thisbé, peut, sans dire la vérité mais sans mentir formellement, proposer à la jeune femme : « *pues veis que bay de mar a (a)mar/una letra solamente* », exactitude syntaxique de la préposition « a » (*de mar a mar*) qui marque une distance, une séparation, que la pêcheuse bêcheuse et pécheresse peut entendre comme la lettre *a* unitive qui fait de « *mar* » un « *amar* » rêvé :

Voyez-vous, le verbe aiMER  
Contient la mer d'une lettre<sup>20</sup>.

Avec cette conclusion empruntée à Marbeuf qu'elle pourrait amèrement savourer :

Et la mer et l'amour ont l'amer pour partage,  
Et la mer est amère, et l'amour est amer.

19. Je prends ces exemples de ma traduction du *Criticón*.

20. Dans une baroque ou blagueuse prononciation s'entend, cf. ma version de *Don Juan, le Baiseur de Séville*, Éditions de l'Aube, 1994.

C'est dire qu'il y a des mots sous les mots, que le même peut cacher l'autre dans un monde masqué de formes mouvantes, en métamorphose et anamorphose, et de sens instables indéfinis sous des apparences anodines, en chiffre, difficile à chiffrer en une somme totalitairement définitive. Le mot, dit encore Gracián, est une «hydre vocale» dont renaît un sens à chaque syllabe retranchée. Ou ajoutée.

Figure perturbatrice, la paronomase, avec sa force d'attraction du son tend donc à estomper le sens entre les deux mots accouplés, ou à infiltrer l'un par l'autre, à effacer les contours précis, à gommer la frontière entre les formes, figure axiale qui voudrait rompre l'axe, sauter le pas, le Même aspirant à dépasser ses limites dans le désir fusionnel d'accouplement avec l'Autre tenu à distance par la fragile barrière d'une syllabe, d'une lettre, léger masque qui occultait l'identité exacte de chaque membre du couple ou en marquait l'irréductible différence: enfin l'ivrogne «Henri VIII advint et vin(t)», dit Gracián, redoublement ou double vision éméchée causée par le vin de l'hérésie, effet du goût excessif de trinquer dont trinque la morale maritale (le divorce) et la religion (rupture avec Rome).

### *L'effet paronomase dans les arts baroques*

Si l'on élargit maintenant ce concept de paronomase en globalisant ses qualités analysées (binarité, effacement des frontières, ambiguïté, figure de l'infini, etc.), on peut y voir un principe figural interne, qui ne tire pas sa légitimité de la mimésis, qui a sa logique ou nécessité intime, peut-être inconsciente, en tous les cas à l'œuvre, me semble-t-il, dans les principales disciplines artistiques qualifiées de baroques. En littérature et poésie, les exemples précédents dispensent d'en rajouter.

#### *Musique*

Il ressort aussi de ce que nous avons vu, sans nulle métaphore, qu'on peut définir la paronomase comme une figure de dérivation (tour, détour, contour, retour) car fondée sur des mots assonancés, aux rimes riches souvent, homophoniques toujours, forcément de même accentuation: arme, charme, arbre, marbre, ductile et facile, perle, parle, etc. Elle insuffle donc au discours des simili-cadences, des rythmes synchrones qui le poétisent et musicalisent. C'est, on l'a vu en passant, un fonctionnement de type musical: une cellule initiale de quelques notes, un motif, varié (la répétition du même, du même ton serait la stricte *monotonie*) dans un jeu subtil de symétries, dissymétries, de renversements et, forcément de retours pour ne pas perdre la référence de la tonalité de départ<sup>21</sup>.

21. Je parle de la musique baroque. Mais il est évident que même la musique atonale, sérielle, repose sur le phénomène de toutes les combinaisons possibles de la série de départ, sérialisme qui peut s'étendre aux timbres, aux rythmes, etc, produisant ce que Schönberg, qui était peintre aussi, appelle significativement *klangfarbenmelodie*, «mélodie de couleurs de timbres», sorte d'allitération en musique, ce qu'est naturellement en soi aussi l'allitération.

Dans le cas exemplaire de Gracián, la conception du concept, d'essence musicale, est explicite : il conseille d'orner le « plain-chant » de la narration plate<sup>22</sup> par « l'artifice du contrepoint ». C'est dire que la dimension horizontale du discours, son enchaînement, le syntagme, tend à une sorte de scansion harmonique par le paradigme verbal vertical, ce qui équivaut à ce qu'est l'harmonie pour la mélodie, un système de correspondances et de variations dans une sorte de *fugato* sémantique et phonique, de fugue, puisque rien n'empêche la dérivation du son ou du sens métonymique de tendre à l'infini : variation de la variation et fugue de la fugue si elles étaient centrifuges et non centripètes par la convention d'un *da capo* qui ramène circulairement au centre, au motif initial, au point de départ qui ne devient final que par la nécessité humaine de limiter une œuvre et un concert. Variation et fugue, emblématiques du Baroque musical : formes sans forme sans cette clôture artificielle de la convention.

Notons que la musique baroque est aussi le passage de la polyphonie renaissance « linéaire » à la monodie et au chromatisme, à la complexe harmonie verticale. Au crépuscule du Baroque et à l'aube du Néo-classicisme, cette complexe couleur harmonique hérissait Rousseau. Visant Rameau, il pousse ce couplet acrimonieux dans son *Dictionnaire de musique* de 1768 :

Une musique baroque est celle dont l'harmonie est confuse, chargée de modulations et de dissonances.

Pour lutter contre cette complexité qu'il juge cacophonique, médiocre musicien mais compositeur à succès, il a une éclairante comparaison : de même que la couleur n'a pas de sens en soi sans la ligne du dessin qui la ferme, forme et informe, l'harmonie n'a pas de signification et devient confuse au-delà de simplissimes accords : il prône donc le simplisme de la ligne mélodique qui enferme le sens et une harmonie simplifiée à l'unisson. Renouant ainsi avec la vieille polémique débattue de la fin du Classicisme aux aurores du Baroque : la prééminence de la ligne ou de la couleur.

### *Peinture*

Léonard de Vinci disait que la peinture est une poésie qui se voit et ne s'entend pas et la poésie une peinture qui s'entend sans se voir. De cette « peinture éloquente » comme on qualifiait aussi la musique, passons à la peinture, « poésie visuelle et muette ». Poésie, peinture et musique, arts perméables entre eux, ont aussi en commun, significativement, toute une terminologie : harmonie, chromatisme, rythme, etc. Les ornements rhétoriques sont appelés des « couleurs » tout comme les *agrément*s vocaux sont aussi des couleurs, l'art d'ornementer vocalement, de faire des vocalises virtuoses c'est la « *colorature* »<sup>23</sup>.

22. C'est le méchant reproche de Góngora à Lope de Vega, dont le nom signifie « Plaine » : « Avec raison Plaine, car toujours plat. »

23. Voir l'équivalence peinture, poésie, musique, dans mon ivre cité, *D'un temps d'incertitude*, I, VII, « L'empire des passions », « Rhétorique scénique des passions ».

On ne peut que dessiner des contours, vagues, justement : on s'entend pour reconnaître que le passage de la peinture classique, celle de la Renaissance, à celle du Baroque, est celui du dessin à la couleur, de la netteté de la ligne à son estompe au profit du chromatisme, comme pour la musique. Le Greco considérait Michel-Ange comme un simple dessinateur et un mauvais peintre. Francisco de Holanda mettait en bouche de Michel-Ange la primauté du dessin non seulement dans la peinture mais aussi dans la sculpture et les autres sciences<sup>24</sup>. De Velázquez, on remarquera en passant, qu'on n'a pas, dit-on, un seul dessin préparatoire à ses tableaux, la légende le peignant même peignant du pinceau directement sur la toile, dont la trame est perceptible sous la couleur.

Maintenant, si nous appliquons ma paronomase élargie qui joue du même varié, qui dissout les frontières des contours entre des éléments appariés, figure qui se peut multiplier, conjuguer à l'infini, ne pourrait-on dire qu'elle est agissante dans cette peinture baroque ? Couleurs qui se fondent, confondent, qui diluent sans déplacer les lignes devenues indiscernables, estompant de leur sfumato les objets, les volumes en volutes vers un fond diffus, confus, quelles que soient les lois connues de la perspective picturale qui se doit de délayer dans la brume les lointains, de brouiller le regard dans le brouillard de la distance<sup>25</sup>. Le nuage s'adoucit en nuée, la nuée se fond en nébulosité, le gris se détrempe en grisâtre, se délave, délaye en grisaille indécise, brume du sens, vapeur de la sensation : où finit la terre, où commence la mer, le ciel ? Où est la frontière entre la vague mousseuse de l'eau verdâtre et les ondes vagues, écumeuses, des molles ondulations de végétation aux teintes éteintes, déteintes, de ce paysage de Josse de Momper ? Monde onirique où la roche se liquéfie et l'eau se minéralise, où le minéral devient chair et la chair, statue, son mouvement figé, fixé, un moment volé, qui ne semble que clore un instant dans le cadre son irrépressible envol. États limites entre la forme qui s'estompe et sa dissolution en un impressionnisme encore contenu, du corps dissolu dissout, puisque tout nous dit qu'il se résout en fumée, en poussière, en néant.

Personnages vaporeusement, voluptueusement, vaguement enveloppés de vêtements amples de soie, de soieries irisées, aux tendres chairs indistinctes des douces mêlés des corps, emmêlés en champ de plume ou batailles d'amour, dans des enlacements de bras, d'ondulants lacis de chevelures au vent, ou dans un mol abandon aux draps, aux drapés, aux draperies de velours ; capes ondoyantes sous l'invisible souffle ; vol

24. Cf. MENÉNDEZ PELAYO, *op. cit.*, XI, p. 451. Des *Dialogues* de François de Hollande avec Michel-Ange, il y a une édition française, Aix-en-Provence, Alinéa, 1984.

25. Cf. Leonardo DA VINCI, *Trattato della Pittura*, a cura di E. Camesasca, Milano, TEA, 1995, cap. CCCLIV, «Précepte de la perspective dans la peinture», également CCCLV sur les corps dans la distance et CCCLVI sur les couleurs : «Il faut veiller à ce que les tons des couleurs s'affaiblissent et décolorent progressivement selon que les corps à peindre diminuent avec la distance.» (Je traduis).

de tissus, envol de voiles, vagues tentures aux vains volants ; spirales d'encens, fumeroles de parfums, tourbillons de fumée, tout semble se brasser, s'embrasser, s'amalgamer et chercher le point confus de la fusion du point de fuite de la perspective, le refuge ombreux tourbillonnant, le vortex où s'abolissent, avec le désir assouvi de l'Autre, les tensions de l'identité, singulière et insulaire, dans la paisible mer indistincte et unitaire des ciels lointains apaisés. La spirale et le tourbillon, de l'infinitésimale tresse du point zéro du tournoiement à l'infiniment indéfini de la torsade, figurations de l'infini, disent la nostalgie d'un centre perdu et l'aspiration à la perte dans le tout par le miscible irrémissible d'une estompe sans fin.

Tension, distorsion *serpentinata* comme disent les Italiens, illustrée par Michel-Ange, serpentine torsion et contorsion de ces personnages en vrille douloureuse dont le tronc convulsé, musculeux, les membres tordus paraissent vouloir présenter à la fois l'endroit et l'envers, revers ou triomphe du corps plié à la souplesse et prouesse douloureuse du paradoxe ; guirlandes de roses ou rondes aériennes d'amours, d'angelots ronds et rebondis, en grappes ; ondoisement de personnages différents mais qui semblent cependant déployer un même geste, décliné en des poses distinctes, ouvrant en éventail la dansante multiplication d'une même figure en des moments divers, ou du moins, épanouissant une succession du même varié par une sorte d'intuition de la décomposition du mouvement par la photographie en une suite d'images enchaînées, prémonition du balbutiant cinématographe. Une figure, un geste, une pose : décomposés en figurations, positions et gesticulation dans une suite rhétorique et harmonique, à la géométrie arrondie par les ondulations, aux symétries déjouées par des asymétries, le ballet du Même varié réglé selon les lois d'un paradigme « paronomastique ».

Est-ce indifférent ? Raphaël, maître de la mimésis idéalisante néo-platonicienne, réduisait divers modèles concrets à l'unité abstraite de la beauté idéale ; le Pérugin encadre symétriquement sa *Vierge à l'Enfant* de deux saintes physiquement identiques. Modèles inscrits et circonscrits à l'équilibre de l'ordre classique des formes canoniquement idéales, carré, triangle équilatéral ou cercle des tableaux *al tondo*. À l'inverse, le regard parcourt, chez le Gréco, la même figure, la même face, le même visage, varié, de la longue ondulation rythmique de la frise des fraises blanches des gentilshommes de *l'Enterrement du comte d'Orgaz*, chacun singularisé à l'intérieur de ce paradigme commun qui les harmonise, vocalise visuelle d'une phrase musicale horizontale, d'une scansion, d'une cantillation religieuse qui aspire au ciel qui les surplombe, ponctuée du vertical accord funèbre d'un cercueil. Ce procédé, la variation à partir d'une cellule formelle de départ, forme ou couleur, répétée et variée, architectures traditionnelles du tableau, arrive souvent chez les peintres baroques, à l'opposition vague, au contraste net, à l'antithèse franche, à la discordance

ou à l'apaisement de l'oxymore entre les deux corrélats confrontés ou affrontés : un personnage de face, l'autre, de profil ; une main ouverte, une fermée, un côté dans l'ombre, l'autre éclairé, etc. Mais ces figures d'opposition ont été, on l'a dit au début, repérées.

Par contre, il n'est pas inintéressant de rappeler cette découverte moderne : Vermeer semble avoir peint tous ses tableaux dans les cinq mêmes pièces, utilisant les mêmes meubles et accessoires dans tous ses cadres, sans donner pour autant l'impression de répéter la même image. Peut-être pourrait-on inclure dans ce fonctionnement que je décris, le jeu de certains volumes, les fausses symétries de couleurs, d'objets qui prennent la même valeur tout en étant autres, organisant des parallélismes syntaxiques ou spatiaux de la composition à partir d'une figure : une paronomase fuguée, avec ses échos, ses réponses chromatiques, un module commun évolutif.

### *Architecture*

#### Module et variation

La notion de module, grand rêve ou fantasme de l'Antiquité à la Renaissance, me permet de moduler vers la musique muette mais visible de l'architecture. Vers l'architecte Vitruve et son obsession d'arracher le secret de la *diathésis* qui régulerait harmonieusement la perfection mathématique, indépassable pour lui, de l'architecture grecque. Mais nous savons que le Romain n'avait pas sous la main les mythiques modèles qu'il prétendait étudier pour en livrer la clé à la fabrication, mais des copies romaines, des imitations, déjà des interprétations de ces fameux temples grecs vénérés. Dont la science moderne nous apprend qu'aucun n'a les mêmes proportions, idéalisées et mythifiées par le théoricien latin, mais qu'elles répondent à un empirisme intuitif circonstancié à chaque fois, la hauteur et le nombre de colonnes, l'entre-colonnement, étant subordonnés à l'inéluctable la loi de la pondération des matériaux, du poids de l'entablement, donc de la dimension<sup>26</sup>.

Ce même rêve de la possibilité, avec des clés retrouvées, de répétition à l'identique de la perfection grecque sacralisée, est sensible chez les théoriciens classiques de la Renaissance. Ils partent de Vitruve, lui-même sacralisé, dont le texte était arrivé incomplet et sans dessins, et chacun l'interprète et illustre à sa façon, donnant à un même supposé modèle des variations personnelles : variations de Sagredo, théories de Léon Batista Alberti, Bramante, Vignole, Palladio, avec des résultats d'applications

26. Le texte antique, du 1<sup>er</sup> siècle de notre ère, mutilé de certaines pages, des schémas et des plans, fut publié en latin à Rome, sans doute, à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, puis traduit en italien en 1521. En Espagne, Diego de Sagredo en publia des commentaires, *Medidas del Romano* (1526). Plus tardivement venue au classicisme de Vitruve (traduction française en 1539), la France lui manifestera l'attachement le plus dogmatique. Claude Perrault, auteur de la colonnade du Louvre, le retraduit et commentera (*Dix livres d'architecture de Vitruve*, en 1673), prenant parti pour une interprétation moderne, déclenchant une polémique avec François Blondel, architecte partisan rigide des Anciens.

concrètes divers, telles les œuvres de ces architectes en Italie, de Philibert Delorme en France ou l'Escorial de Juan de Herrera.

Il faut noter qu'autant les « classiques » comme plus tard les « baroques », en littérature comme en architecture, partent des mêmes modèles anciens canoniques, des mêmes autorités : les différences ou les contradictions semblent venir de la préférence plus ou moins grande donnée à l'imitation ou à l'invention, à la répétition dogmatique des canons ou à l'interprétation, variation que j'appellerais volontiers encore « paronomastique » à partir du même, jeu asymétrique entre le Même et l'Autre. Ainsi, le classicisme théorique de Vignole ne l'empêche pas d'être l'origine de la baroquisation architectonique, tandis que, dans une France qui se centralise fortement, en marche vers un absolutisme unitaire, la prolifération de ses rigides académies, depuis celle de la langue à celle des Beaux-Arts, fige les règles et les normes dans un Classicisme dogmatique que j'appelle, depuis longtemps, un art officiel. Perrault, pourtant tenant des Modernes, éclipse les projets baroques du Bernin<sup>27</sup>, imposant sa colonnade monumentalement monotone du Louvre et, de son midi baroque, le génial Pierre Puget voit toutes ses propositions rejetées par la cour. Conservatoires d'une Règle sacralisée, des formes admises qui sombrent parfois dans un formalisme formulaire, ces académies imposent un art, forcément académique de la répétition du Même, bercé de l'idée qu'à défaut de pouvoir répéter l'identique et unique perfection, plus on s'approche du modèle idéal, plus on s'approche d'elle.

Oubliant sa superbe coupole, couronne baroque presque insolitement posée sur un classique rectangle de pierre, regardons l'immense masse des Invalides par ses côtés rigoureusement symétriques : enfilade interminable de fenêtres, impeccablement pareilles, implacablement divisées en vitres carrées identiques, qui pourraient se multiplier à l'infini. Comparons avec les façades « mélodiques » de Bernini à Rome, leur variation, parfois tripartite de frontons droits, triangulaires ou en arc de cercle, scandées par 1, 2, 3 ou variées en fonction de l'étage. Ou ces crêtes fantaisistes des frontons, ces volutes esquissées, ces triangles brisés d'édifices baroques de Palerme, Lecce, Turin, etc. Entre ces deux conceptions : tout ce qu'il y a entre le même imperturbable, rêve d'éternité immobile, et le mouvement infini de la variation.

### Colonne et variation

Un élément comme la colonne, vouée à l'évidence à la multiplication, répétée ou variée, peut servir d'exemple révélateur. Je trouve symptomatique la crainte classique de la fusion et de la confusion dans le choix de Perrault d'opter pour une longue suite de colonnes répétées, exactement identiques, dégagées, isolées, rythmant impassiblement

27. Les raisons économiques ne sont sans doute pas non plus étrangères à ce choix.

la façade du Louvre, tandis que le Bernin proposait une colonnade de colonnes engagées.

Pierre Charpentrat considérait que l'espace baroque est homogène et indivisible, sans « ponctuations ni césures » et que, serrées contre les murs, à moitié confondues, « les colonnes ne délimitent plus des frontières internes »<sup>28</sup>. Cette forêt de colonnes indiscriminées, adossées et non plus clairement isolées, ne la retrouvons-nous pas dans la fameuse « *soledad confusa* », « confuse solitude » de Góngora ? Solitude sylvestre, « *selva* » ou « *silva* », qu'on peut rapprocher du « chaos verdoyant de la sylve » dont parle Julien Gracq, non plus séparée en strophes identiques, répétition du même, mais livrée d'une seule coulée de 1091 vers : forêt touffue du foisonnement diffus du même arborescent. Je ne peux m'empêcher non plus d'évoquer ces autres sylves aux ramifications vocalisantes, les *Selve morale e spirituale* de Monteverdi et tant d'autres musiciens baroques jusqu'à Rameau et son *Prélude non mesuré*, qui ne mettaient ni barres de mesure ni prescription rythmique, écrivant « *Senza battuta* », sans battue, dépassant par cette liberté la rigide géométrie de la métronomie, souvent aussi gommée par les ornements, d'une mesure à l'autre, par les débordements ornementaux *ad libitum* des interprètes virtuoses<sup>29</sup>.

Revenant à nos colonnes, il faut signaler que Charles Batteux censurait comme contre nature les colonnes salomoniques, torsées, pour lui malades comme un pied-bot, mises à la mode par le célèbre baldaquin de Saint-Pierre du Bernin. Marc-Antoine Laugier va plus loin, condamnant fermement les pilastres pour la raison que la section carrée n'existe pas dans la nature, censurant les colonnes sur piédestal, adossées ou engagées, les accouplées ou géminées, les ophidiques (serpentes) et salomoniques, les colonnes entaillées, annelées, et les cannelées<sup>30</sup> de façon originale : en somme tout ce qui ne correspond pas au modèle antique, du moins celui sélectionné et vénéré. Beaucoup d'aspects de Versailles l'horrifient pour leur éloignement de la règle. Il rappelle l'échec mérité de la tentative de création d'un ordre français de colonnes qui se voulait distinct des trois ordres antiques, fondé sur un mélange d'ionien, de corinthien et de dorique où des panaches remplaçaient les traditionnelles feuilles d'acanthé et des médaillons de soleil et de fleurs de lis les volutes et oves classiques. Il reconnaît bien que l'architecture française ainsi assujettie, si elle veut être parfaite, est fatalement condamnée à la répétition du même modèle réputé idéal mais, pour pallier l'inconvénient,

28. In *Baroque, Cahiers de Montauban*, n° 9-10, 1980 (Centre international d'études sur l'Art baroque, CISB).

29. Sous la mélodie, la ligne de la basse chiffrée, destinée par le compositeur à la réalisation du continuo, était souvent utilisée par les chanteurs virtuoses pour y écrire leurs ornements personnels, débordant arbitrairement mesure et harmonie, bien loin de la rigueur qu'on prête aujourd'hui à l'interprétation de la musique baroque.

30. Chaque style de colonne antique avait son nombre précis de cannelures : 16 à 20 pour le dorique, 24 pour l'ionique et pour le corinthien.

il propose les uniques variations possibles selon lui, celles qui concernent simplement les ornements, codifiés également.

Un autre exemple, emprunté à l'architecture visuelle qu'est la musique, permettra de clore cette obsession du Même. Ses ennemis reprochaient à Lully (selon Diderot, Monsieur ut-mi-sol-ut : l'accord parfait qu'il oppose à Rameau « Monsieur utremifasollaututut ») la monotonie de ses récitatifs qui répétaient des formules interchangeables d'un opéra à l'autre. Courant à la rescousse du créateur italien de l'opéra français, Lecerf de la Viéville répond ce que le Chevalier de Méré disait déjà des répétitions des belles expressions : seule une forme est parfaite et, quand on en a trouvé la formule, on ne peut moins que la répéter, sous peine d'en déchoir.

### Conclusion

Si les frontières historiques prêtées au Baroque offrent un cadre global commode qui a une cohérence à le voir d'une grande hauteur mais qui se brouille à le percevoir de plus près, l'approche thématique, bien répertoriée mais galvaudée, présente aussi des inconvénients : pour exemple, l'obsession de la mort, du macabre, où l'on voit l'une de ses caractéristiques est à l'évidence autant médiévale et gothique et ne résiste guère à l'étude un peu poussée de l'art européen, passé les convulsions mortifères des dissensions religieuses et de la guerre de Trente Ans. L'Espagne de la décadence s'attarde certes dans cette délectation morose et morbide mais il s'en faut de beaucoup que l'on retrouve cela partout, la seconde partie du XVII<sup>e</sup> siècle apportant, avec un nouvel équilibre politique, une nouvelle sérénité et une installation moins angoissée dans un temps plus apprivoisé<sup>31</sup>.

Pour ce qui est des figures rhétoriques au sens large (j'inclus les tropes) bien connues et répertoriées, hyperbole, métaphore, opposition, (contraste et antithèse) sont loin d'être exclusives du Baroque : on y pourrait aussi ranger Victor Hugo avec son image souvent obsédante de l'ombre et de la lumière, pour le thème, et son goût des contrastes marqués pour la forme, sans parler de l'hyperbole (dont Gracián faisait de Góngora le grand maître) pour la figure et ses figurations excessives de héros excessifs ou de monstres. Mais après tout, il ne serait pas illégitime de faire de « *Bictor* Hugo l'Espagnol », comme il se complaisait à se nommer, féru de théâtre et de *romancero* ibériques, un avatar délibéré de ce Baroque qui n'avait pas encore de nom mais refaisait surface à son époque. D'autant qu'on trouve souvent chez lui de ces jeux de sons que j'ai nommé « paronomastiques », *le Pas d'arme du roi Jean* étant un parfait exemple<sup>32</sup>.

31. Je renvoie à mon essai, *D'un temps d'incertitude*, *op. cit.* (divisé en deux parties : « Temps de l'incertitude, incertitude du temps ») II, chap. IV : « La longue saison des crépuscules ».

32. Par Saint-Gilles./ Viens-nous-en./Mon agile/Alezan./Viens, Écoute./Par la route./Voir la joute/Du roi Jean.

Par ailleurs, la musique des opéras de Wagner, grand lecteur de Calderón<sup>33</sup>, fondés sur le culte du héros (autre thème dit «baroque»), dont les livrets ont déjà une musicalité plus haut soulignée, mélodie continue sans airs à structure géométrique, sans morceaux «à numéros», dans un équilibre entre parole et chant, est plus proche paradoxalement de l'esthétique de l'arioso monteverdien et du «*recitar col canto*» et «*favellare in armonia*» du premier Baroque musical, que de la plupart des œuvres lyriques de son temps, sans compter que ses accords «tuilés», emboîtés, ont quelque chose de cette figure du dépassement vers l'Autre qu'est pour moi la paronomase. Mais dans le cas de Wagner comme d'Hugo, pourtant tellement de leur temps, il est certain qu'ils ont des affinités sensibles avec une autre époque, celle qu'il est convenu d'appeler baroque, tout comme ils sont à mon sens également une anticipation inconsciente d'un certain Néo-baroque contemporain, conscient, réfléchi, trop délibéré, parfois excessivement cultivé avec application : à notre époque, certains artistes «font» du Baroque, du moins ce qu'ils croient tel, avec une belle ignorance de ce que cela fut.

En revanche, contre-épreuve de ma proposition d'ajouter la paronomase élargie à l'appareil de figures rhétoriques identifiées dans l'œuvre baroque, dans la peinture impressionniste, si elle a un fondement historique chez Rubens et Velázquez, si elle répond bien à cet effacement de la ligne et des formes au profit de l'indéfini de la couleur, on ne trouverait pas aisément le goût des oppositions tranchées, de la métaphore, de l'hyperbole. Qu'on trouverait par contre dans l'expressionnisme. Dans le cinéma d'Eisenstein, d'Orson Welles, qui ignoraient sans doute tout de ce que nous appelons Baroque.

Et pourtant, cette figure me semble avoir une certaine pertinence pour fixer des repères dans cette esthétique composée d'opposés, de formes fixes pour un univers mouvant. On voit combien les grilles d'évaluation, trop larges, demeurent insuffisantes, même si elles sont nécessaires pour une appréhension et compréhension affinées d'affinités artistiques diachroniques. Tout en n'étant pas dupe de l'artifice que suppose une tentative de théorisation, tout en refusant les dogmatismes intellectuels, sans récuser d'autres approches, je propose simplement de partir des productions concrètes, qui seules parlent en vérité, et de les interroger à travers cette typologie de figures rhétoriques, élargie à ma paronomase large, grille opératoire minimale pour identifier, évaluer, au-delà de thèmes qui varient avec les époques, une œuvre «baroque» par-delà les disciplines diverses.

33. Dans une lettre à Liszt, il raconte que, pour maintenir le niveau d'inspiration de son *Tristan*, il lit Calderón.