

BAROQUE

Baroque

7 | 1974

Actes des journées internationales d'étude du
Baroque, 1974

La théologie du Baroque

Francis Courtès



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/baroque/461>

DOI : [10.4000/baroque.461](https://doi.org/10.4000/baroque.461)

ISSN : 2261-639X

Éditeur :

Centre de recherches historiques - EHESS, Éditions Cocagne

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1974

ISSN : 0067-4222

Référence électronique

Francis Courtès, « La théologie du Baroque », *Baroque* [En ligne], 7 | 1974, mis en ligne le 28 avril 2013, consulté le 04 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/baroque/461> ; DOI : [10.4000/baroque.461](https://doi.org/10.4000/baroque.461)

Ce document a été généré automatiquement le 4 mai 2019.

© Tous droits réservés

La théologie du Baroque

Francis Courtès

- 1 La recherche d'une unité dans le baroque est une gageure. Les termes sont trop éloignés. Entre l'artisan d'aujourd'hui qui, dans la banlieue de Barcelone, peint et dore des armoires, ou même des rétables, et Michel-Ange vieilli donnant forme d'église à la salle principale des thermes de Dioclétien, il paraît ne pas y avoir de commune mesure. Parce que, respectivement, il n'y en a pas non plus entre une chapelle cerdane et Saint-Pierre de Rome ? Mais aussi parce que, dans l'un et l'autre cas, le mot de mesure est impropre : la profusion, la dimension empêchent de tout voir, chacune à leur manière. Voilà déjà un trait commun : l'accablement du spectateur.
- 2 Mais, de plus, considérons ce que fait le décorateur. Notre contemporain peint une Vierge à l'enfant sur un panneau de fond de lit, entre des bords irréguliers, d'une couleur sombre qui déchire le bleu argenté de la surface. Celle-ci est découpée comme serait un carton qui voudrait ressembler aux rideaux d'un berceau surmontés d'un nœud de rubans. Cette forme aux lobes fragiles, sa peinture couleur de ciel ont besoin d'être protégées. Elles sont trop peu naturelles, sans réalité véritable. Le mensonge est dans ce monde comme dans nos maisons le plus domestique des meubles : toujours en train de s'écailler, de s'écorner, toujours en peine d'une restauration tôt ou tard impossible, destiné à s'ouvrir comme le bois à se fendre. Comme Don Juan, au temps du baroque, a joué à imiter un modèle littéraire, l'artisan de Claramunt joue à faire exister des couleurs et des formes irréelles et périssables. Peu importent la durée de l'œuvre, la servitude qu'elle inflige, et aussi bien le choix de la vie, si la vérité n'est qu'ailleurs, comme la Vierge et l'enfant si loin derrière le bleu. Vive la mort ! Le dualisme entre ce monde et l'autre est le sens profond du pari.
- 3 Voyons maintenant l'architecte. Il remploie. C'est un fait qu'il redonne un emploi à des pierres qui n'en avaient plus. Mais il remploie une salle entière, en tant que telle, donc sur place. Voilà qui le distingue. De qui ? De quelle façon ? À qui le comparer ? Celui qui avait logé, bien des siècles avant lui, deux pierres votives romaines dans le minaret de Kairouan, avait dû mettre en pièces les édifices lointains dont elles étaient la dédicace ; que l'une des deux soit à l'envers, cela dit bien que la Grande Mosquée doit renverser la religion qu'elle remplace. Or, Michel-Ange laisse tout en place. Cherchons un autre cas.

Lorsque, plus récemment, Viollet-le-Duc enlève des éléments du château de Boussagues pour les poser à Carcassonne, il fait seulement de l'économie dans un patrimoine homogène ; en redistribuant les dégâts il négocie le maintien du sens. Michel-Ange garde le corps, mais non le sens : il le sublime. N'y voyons pas une preuve de supériorité. Car, malheureusement, c'est ainsi que procède la rhétorique : par métaphore et transposition. La propreté et la santé deviennent la pureté et le salut, qui apparaissent alors comme des calembours. Certes l'architecture donne forme à des idées, et en ce sens il est beau qu'à Sainte-Marie-des-Anges la lumière vienne d'en haut, par des ouvertures cachées entre les croisées de la voûte. Mais, pour une autre vue, il reste déplorable que Dieu soit le déguisement des thermes de Dioclétien. La bonne conscience prise en défaut, ou le menteur en flagrant délit, sont condamnés à hausser le ton. Les thermes sont là ; on peut toujours imaginer et comparer. Michel-Ange doit défier l'architecte des thermes, le réduire au silence et le faire oublier. Éternel héritier, comme à Saint-Pierre de Rome, il n'a jamais d'issue que dans le grandiose.

- 4 S'il fallait s'en tenir à la leçon de Michel-Ange, le baroque serait un art de surenchère, lié à l'art qui le précède, incapable de survivre à sa propre victoire. Il faudrait confirmer cette nécessité du grandiose comme critère, s'interroger surtout sur cette sorte de monstre que serait la notion de réaction dionysiaque, d'une conduite accidentelle en vertu de l'originaire ; lui chercher un mode d'existence plus plausible que l'étourdissement, et la fonder peut-être au-delà de la vie. Mais comme on serait amené, par ce dionysiaque, à parler d'iconoclastie, on ne serait pas loin du but. C'est l'histoire elle-même qui nous contraint pourtant de prendre une route plus longue. Car à Saint-Pierre, après la mort de Michel-Ange, son successeur trouve des raisons de le dépasser sur quelques points : aucune réaction, aucun ressentiment, Vignola est un érudit, un esprit scientifique en matière de style. Quant à se mesurer avec l'antiquité, cela s'impose si peu qu'un pape fait déblayer le Septizonium Severi, dont on va réemployer les pierres. Il va de soi qu'on fera mieux, que les modernes sont supérieurs. C'est sans esprit de compétition que le baroque va continuer. Alors, au nom de quoi et pour quelles raisons, évidemment moins personnelles ?
- 5 Essayons de faire confiance au pouvoir suggestif de l'histoire. Celle-ci, nous pouvons la lire dans Wölfflin : en effet, de son livre *Renaissance et baroque*, aux *Principes de l'histoire de l'art*, le repère temporel change autant que le repère thématique. Le thème fondamental était l'architecture ; la peinture désormais sera même davantage : une pierre de touche. Le personnage central ne sera plus Michel-Ange, mais Rembrandt : un siècle après lui. Mais il est remarquable que les significations sont pourtant demeurées les mêmes, dans un matériel différent. Dans le premier livre, il montre à toutes sortes d'occasions ce que l'architecture baroque sacrifie à l'unité de l'édifice : à Saint-Pierre, d'abord, les coupoles adjacentes ; dans un arc de triomphe, les parties latérales ; dans un palais, les fenêtres ; dans une église, les travées ; la colonne, image de l'homme, s'efface pour devenir pilastre ; la masse détruit la forme, jusqu'à celle ou terrain ; rien n'est perçu comme autonome dans un tout lui-même fluide et dilaté vers l'infini. Dans les *Principes*, il est sensible à la même impression venue de plusieurs tableaux, où une lumière unique laisse dans l'ombre les choses les plus proches du spectateur (comme la *Leçon d'anatomie*), ou la plupart des personnages sacrifiés à quelques-uns (comme la *Ronde de nuit*). Même l'essentiel n'est pas toujours éclairé en totalité : c'est le cas dans la *Déposition de la croix*. Peut-être parce que l'instant du geste, et non l'objet, est essentiel ? Mais il incline à croire que l'essentiel pour Rembrandt est la lumière elle-même, comme dans les gravures, et particulièrement celle

du *Christ enseignant*, ou des *Disciples d'Emmaüs*. Sans le moindre doute, pour les gravures, on n'a que l'embarras du choix.

- 6 Le fait qu'une pensée de ce genre soit trop vraie appelle précisément une première objection : car cela signifie que la thèse n'est pas à la mesure des documents. Nous aurons à montrer qu'elle est insuffisante, mal orientée, et incomplète.
- 7 Insuffisante : Wölfflin aurait pu invoquer la plus grande partie de la *Bible de Rembrandt* (*Agar dans le désert*, ou *La Sainte famille*, *Abraham sacrifiant* ou *La femme adultère*). Il pouvait ajouter que la source de lumière n'est jamais dans le tableau, quelque paradoxales qu'en soient les conséquences. Ni la lumière n'est un objet, ni le volume éclairé n'est une sphère. La lumière est le pouvoir qui suscite des reflets, sur la laine, le bois, et (bien sûr) le métal. Wölfflin observe qu'elle est vivante, irrationnelle, privilégiée, qu'elle est le mouvement d'ensemble du tableau, qu'elle entraîne les choses dans un rapport plus vaste où elles perdent leur expression propre. Là il s'arrête, pour se louer d'avoir trouvé que l'entremêlement était le pittoresque, et noter la confirmation. La limite d'une recherche historique selon lui c'est la désignation d'une exigence originale, laquelle demeure esthétique : « l'effet d'un sentiment nouveau de la beauté ».
- 8 Mal orientée parce que ce sentiment lui-même n'est jamais rapporté qu'à des causes empiriques. Ayant été amené à déplacer d'un siècle le primat de la forme ouverte et la tendance à la dissolution des formes, il recule désormais devant la date possible d'un changement de style. Mais c'est pour le rejeter dans la géographie, attribuer l'infini à l'Europe du Nord, la forme fermée à celle du Sud. Comme si les visages de la *Leçon d'anatomie*, attentifs au cadavre, au traité de Vésale ou au professeur Tulp n'avaient pas le même auteur que les études de vieillards où il semble que l'on atteigne une pensée d'homme en train de se décomposer, quelquefois indiquée par un doigt de lumière. Pourtant Wölfflin a eu l'idée, dans la conclusion des *Principes*, de citer l'Évangile de Jean, ou plutôt la formule que « l'esprit souffle où il veut ». Mais c'est pour l'écartier, en tant qu'elle est trop vague, et ne lui confier que ses incertitudes sur la question de savoir comment il peut se faire qu'après l'art italien le baroque soit né. Cela veut dire qu'il ne prend plus de risques, qu'il refuse l'explication, qu'il s'arrête aux constats qui lui permettent de dire que les catégories de l'histoire de l'art proposées par son premier livre avaient le bon droit de leur côté. Il n'ira pas plus loin que ce qu'il y a écrit. Il s'appuie dessus Il s'y enferme.
- 9 Incomplète enfin. En effet, pourquoi ne pas commenter le *Reniement de saint Pierre*, son éclairage inexplicable, et le visage inexpressif de celui qui accomplit une parole de Jésus à laquelle il ne voulait pas croire ? Comment comprendre l'un sinon par une flamme qui dénonce par son jeu l'inconsistance des êtres, et l'autre sinon à partir des mystères de l'élection, et de la soumission nécessaire ? L'élection est une surprise, Zacharie et Marie l'ont dit tous deux à l'ange ; Rembrandt a dessiné les deux annonces. Pourquoi ne pas commenter non plus *Le philosophe*, assis dans la lumière auprès de la fenêtre, pendant que la servante s'affaire auprès du feu, dans une sorte d'obscurité ? La lumière du vrai, la présence du feu, ce sont deux thèmes du baroque, inégalement théologiques. Cette inégalité réclame des précisions, auxquelles je voudrais maintenant me consacrer.
- 10 Le baroque français a son théologien en Laurent Drelincourt. De grande famille protestante, consacré par son propre père, il a enseigné la Parole à La Rochelle, puis à Niort. Homme de salons littéraires, il est persuadé que la préciosité peut se nourrir de l'Écriture, et plus précisément des mystères sacrés, du rapport entre le visible et l'invisible qui est Dieu. Christ a été visible, sans cesser d'être Dieu ; il a réconcilié le visible

avec Dieu ou, comme dit Paul, avec lui-même, puisque Dieu est son créateur. Depuis lors, Dieu est tout en tous. Cette formule qui est au futur dans la première lettre aux Corinthiens, où elle fait son apparition, est au présent quand c'est à Christ qu'elle s'applique, comme dans l'épître aux Éphésiens : l'incarnation est le déjà-là de l'eschatologie. Dans celle aux Colossiens, où elle revient encore, Dieu est tout, en toutes choses, et donc en tous les hommes ; aussi n'y a-t-il ni Grec ni Juif, ni circoncis ni incirconcis, ni barbare ni Scythe, ni esclave, ni libre. Elle généralise une autre affirmation, que c'est Dieu qui donne la vie. Il n'y a donc pas de vie propre. À nous qui connaissons deux versions esthétiques de ce dogme théologique, en architecture et en peinture, Drelincourt en apporte une troisième qui est cosmologique.

- 11 Les articles en sont dans les *Sonnets chrétiens* et les notes qui les accompagnent. Le premier dans l'ordre d'importance est celui de Dieu conservateur, fonction qui n'a rien d'honoraire, étant celle qui resserre le plus la relation du monde à Dieu. Elle signifie que le monde a besoin d'être conservé : non pas à tel ou tel moment de son existence (car pourquoi l'un plutôt que l'autre ?) mais à chaque moment. Cette forme de Providence apparaît comme concours, puis comme soutien, et finalement comme création continuée. Or cela fait bien plus que préserver le monde, ou l'assister et l'alimenter. Cela le fait exister sans intermédiaire, sans aucun système causal ; ce sont plutôt les causes secondes qui ont besoin que Dieu en elles intervienne directement. Elles ne font pas écran entre le monde et Dieu ; leur causalité passe par Dieu. L'action de Dieu est immédiate et elle est seule à être ainsi.
- 12 On comprend qu'il soit difficile de varier dans les termes, à partir d'une thèse absolue comme celle-là, la présence de chacune des personnes divines. Faut-il chercher les différences ? Dieu « père de l'univers » est « âme de la nature ». Mais Christ est « Dieu de la nature », ce qui en bonne logique devrait revenir au même. Et que dire de l'esprit saint dont le souffle « a formé l'univers » ? Ceci : qu'il « change » toutes choses, et donc qu'il est l'agent de la transfiguration. Christ est dit « entretenir » la nature de son souffle. Si le souffle n'est pas distinctif, risquons une hypothèse : Christ entretient *déjà* ; l'action de l'esprit saint est d'accomplir un jour l'ἀποκατάστασις, lui qui, dès aujourd'hui opère la conversion.
- 13 De là résultent deux conséquences. La conversion désigne un changement radical, d'un extrême à son opposé. Si elle vient du saint esprit
 dont la divine Flame
 Guérit, par sa Vertu, l'Aveuglement de l'Âme,
- 14 c'est que la puissance suprême n'a d'objet que son contraire. Elle se révèle par contrastes ; elle donne la vie au milieu de la mort ; mais pour saint Siméon elle fait le contraire : elle lui donne la mort en mettant dans ses bras « l'enfant incomparable », prince et principe de la vie qu'à l'heure de sa mort il répandra encore en instituant la communion. Faire du lit d'un malade « un théâtre de gloire » est un signe de même sens, qu'a reçu Ezéchias. Si
 ...mon cœur est transy des horreurs de la Mort
 Que ton feu soit, pour moy, la Lumière et la Vie.
- La rhétorique de l'antithèse est fondée sur ce dualisme.
- 15 La seconde conséquence est celle du rapprochement entre la conversion, qui est spirituelle, et la restitution, qui est matérielle. Il faut oser s'avouer que la vie spirituelle est un combat matériel. Jacob, pour Drelincourt, s'est battu de ses mains contre l'ange que l'Écriture appelle encore homme et Dieu, rappelant la proximité du visible et de l'invisible. La preuve en est qu'il est sorti de cette lutte avec une hanche déboîtée. Un

autre indice est l'impuissance où nous sommes de spécifier la causalité dans le miracle. Tout d'abord dans celui de la résurrection : le corps du Christ n'a point senti la corruption dans le tombeau (n'ayant jamais senti non plus celle du péché) « soit que cela se fit par la rencontre de diverses causes naturelles, dispensées par la sagesse de Dieu ; soit que le Verbe de Dieu y intervint miraculeusement, et pour accomplir les Prophéties... ». Pareillement l'ascension, à laquelle la nature concourt parce qu'elle prend le parti de Jésus. « La créature, dit un ancien, rend partout obéissance à Jésus-Christ son créateur ».

- 16 Dernier point : cette théologie est celle du Dieu fort dont le nom, paraît-il, entre dans le nom d'Israël, « vainqueur du Dieu fort ». De là un certain goût pour majorer le principe sur lequel est fondée la puissance de l'homme, c'est-à-dire le feu. Ce n'est pas, certes, comme privilège de *l'homo erectus* ; mais enfin le feu terrestre, esclave en train de se libérer, est quand même appelé frère du feu céleste, et célébré pour la leçon d'enthousiasme qu'il donne à l'âme :

Âme, étrangère en ce bas lieu
Que n'as-tu des Ailes de flame
Pour voler, sans cesse, à ton Dieu ?

- 17 Mm. du Chatelet aurait été d'accord, si on lui avait lu ce sonnet, laissant à son auteur la charge de concilier la conclusion théologique avec le fond matérialiste. L'attente qu'il communique est que le feu soit découvert comme la vie secrète des choses. Désignant l'esprit saint comme un souffle de feu, Drelincourt anticipe. Mais il ignore sur qui.
- 18 D'autres ont reculé devant ce trop grand risque. C'est même une faute qu'ils y ont vue. Rembrandt d'abord, comme le confirment les phrases de la Cabale qu'il a recopiées. Car elles parlent du feu sans le séparer de la terre pour la fabrication de l'homme matériel. Mais elles mettent à part la lumière, plus secrète, en tant que médiatrice et chemin de la vérité. « Le visage de lumière distille ses splendeurs à travers le visage d'ombre ... Toujours un fil de lumière rattache l'ombre à la clarté... Le cheveu de la tête blanche est un rayon de lumière. Chaque cheveu le lie à des milliards de mondes ». La lumière apporte leurs messages, conçus comme une bénédiction, un transfert des bienfaits du Verbe.
- 19 Le désaccord n'est pas sur la spatialité des phénomènes spirituels. mais sur leur matérialité. Henry More, par exemple, accueillera d'emblée la doctrine de Newton sur la présence de Dieu comme sens universel, comme conscience de ses actions effectuées de la manière dont l'attraction se transmet, c'est-à-dire sans besoin d'un support matériel. More a lu Jacob Boehme, mais il ne le suit pas : il refuse que la lumière ne vienne qu'après le feu. Il entend séparer âme divine et âme du monde. Leibniz a précisé ce désaccord : « Quand les barbares allument du feu, il vient d'abord un mouvement dans la matière épaisse. dure et terrestre. puis de la chaleur, enfin de la lumière ; les savants font l'inverse, ils rassemblent les rayons célestes : d'abord lumière, puis chaleur, enfin. fusion de ce qui est le plus dur. Même différence pour les méthodes et les étapes du progrès des âmes vers le bien. Quand nous sommes submergés de sensations terrestres, d'heureux mouvements, à l'occasion, sont déclenchés par une sainte excitation ; et nous brûlons de nous élever au sublime ; à la fin la lumière céleste nous éclaire. Mais la lumière une fois venue, et rassemblée en un seul point par la tension de notre esprit, nous retournons à la chaleur et au mouvement... » Ce partage met Drelincourt du même côté que les barbares. Plutôt que théologien il serait théosophe : s'il chante la gloire du Feu, c'est dans une vie de ténèbres et dans la passion de l'Aurore, comme le cordonnier de Garlitz.

- 20 Même si l'exemple de Boehme peut nous sembler décourageant, alors que Rembrandt calviniste voyait l'infirmité du feu, nous devons nous tourner vers l'église luthérienne, à cause de l'exemple de Luther. Car l'expérience qu'il avait eue de la tentation spirituelle précisait et dramatisait le besoin des dons de l'Esprit saint. Mais un autre sujet d'angoisse était chez lui la corruption du corps humain. Ses propos de table sont remplis de récits où il tombe en ruine et en pourriture, avec une soudaineté diabolique. En effet, le diable a des enfants ; de plus, il s'empare de ceux qui ont été engendrés dans de mauvaises conditions, et de quelques autres que lui livre notre sottise imprévoyante. Sans méfiance nous les côtoyons ; un compagnon de route rencontré par hasard, un étranger, un inconnu peuvent être le diable même ; une servante sournoise peut avoir avec lui un secret de complicité ; un buveur, un bavard peuvent devenir ses otages. Ainsi se répandent parmi les hommes les corps artificiels que le diable entretient, qui parfois s'écroulent d'un coup. Le diable est détenteur du pouvoir de la mort, qu'il exerce plus ou moins sur chacun à travers ses ordures, ses incommodités, sa barbe qui n'arrête pas d'enlaidir son visage. Si l'art baroque est cette croyance qu'un corps n'a que par accident la forme qu'on lui connaît (la peinture non baroque étant conceptuelle), et qu'un déplacement (qui change la perspective) annonce pour les yeux cette métamorphose, la frayeur inspirée par son inconsistance est ce qui, chez Luther, lui a servi de principe.
- 21 Il n'y aura de beauté franche que dans la vie éternelle. Il n'y aura donc pas d'esthétique ici-bas ? Ce serait le cas si les mots suivaient toujours les choses. Mais Luther sait très bien qu'ils ne vont pas ensemble, n'ayant pour lui que les choses quand Melanchthon a tout, les choses et les mots, et Érasme les mots seuls. L'existence différée de la beauté réelle n'empêche pas que dès maintenant l'enseignement et les mots aient leur propre beauté. C'est pourquoi du plus grand des baroques allemands, c'est-à-dire d'Andreas Gryphius, on peut dire qu'il a mis en œuvre une esthétique luthérienne.
- 22 La seule pièce de lui que l'on connaisse en France (par la petite thèse de Ricci) pourrait suffire à le démontrer. On s'imagine parfois que tout a été dit quand on l'a écartée comme pièce à fantômes, quand on souligne son mauvais goût, dont on se veut soi-même exempt : si l'on ajoute à cela certains propos scabreux des comédies du même auteur, et le style ampoulé de ses œuvres lyriques, c'est de Gryphius tout entier qu'on n'a plus rien à dire. Or en fait ces fantômes ont une raison d'être. Gryphius lui-même l'a écrit dans la préface : le choix de notre vie, c'est celui que nous faisons dans une rencontre avec la mort. Celui qui ne se reconnaît pas dans le miroir qu'elle lui présente (miroir qui renvoie la lumière) sera perdu dès cette vie. La mort est la face cachée d'une ruse qui nous divertit. Ruse initiale, car tout mensonge répète celui de la vie. Le salaire du péché, logiquement, c'est la mort. Il est sans intérêt de dire qu'au quatrième acte de *Cardénio et Célinde* la scène change cinq ou six fois, qu'il n'y a pas d'unité d'action et que dans chacune de ces actions une coupure brusque se produit. Cet acte a l'unité d'une démonstration, ou d'une avalanche d'arguments : Cardénio abandonne Célinde dans l'espoir de conquérir Olympe, son châtement est d'être exaucé, car il le sera par un fantôme qui a revêtu les traits d'Olympe et qui s'en dépouille soudain. La même justice attend Célinde qui a voulu parallèlement recourir à la sorcellerie. La ruse et même la faiblesse auront à écouter le même avertissement : car si la mort a pu prendre le visage d'Olympe, c'est qu'Olympe elle aussi est porteuse de sa mort. On ne peut pas être heureux, le corps est provisoire, la vie tranquille un renoncement. On peut seulement être consolé, de ce qu'on est, par une conduite qui en tire la conséquence : se souvenir de la mort, c'est ne croire qu'en Dieu.

- 23 Il faut comprendre Gryphius et non pas le juger. Et surtout ne pas le juger, auteur de tragédies en cinq actes et en vers, à partir de nos modèles, qui sont psychologiques. Au contraire, il faut se convaincre qu'une tragédie théologique ne peut pas être psychologique. Même si la scène est une cour, un milieu clos autour d'un trône, où s'entrecroisent les intrigues, où chaque personnage est en quête d'alliés, il n'y a pas de psychologie. Une action resserrée dans l'unité de temps ne favorise pas du tout la vraisemblance psychologique : celle-ci n'est conciliable avec le temps réduit de la tragédie-crise que par une sorte de mémoire qui totalise les facteurs historiquement vérifiables. Or chez Gryphius la pièce est une catastrophe annoncée dès le premier acte, déclenchée au second par une cause fortuite ; elle emporte les hommes et leurs contradictions, exaspérées dans le peu de temps dont elles disposent pour s'exprimer. *Papinianus* n'est pas l'étude du monstre naissant Caracalla, mais l'événement prévu : la décadence de Rome. Sur un mauvais conseil, Caracalla fait tuer son frère, et après lui le conseiller, à l'instigation d'un autre conseiller qui obtient finalement la tête de Papinien. Une girouette ? Papinien devant lui parle du vent qui change. Il est le vent d'orage qui arrache les arbres. Inconstant et inconsistant, incapable de calculer. Ses revirements (il pleure son frère) veulent dire que l'homme n'existe pas, que les dieux et les furies en font ce qui leur plaît, comme l'impératrice elle aussi croit le faire, offrant à Papinien le mariage et le trône. Ils sont variables et illogiques. Papinien, lui, n'est pas cela. Mais est-ce vraiment un homme ? Les derniers vers de la pièce font penser autrement : il est le droit, qu'on mène au tombeau. Étant le droit il est une idée, une lumière. Ou alors il est Thomas Morus, le saint sous la garde de Dieu. Sa mort n'est pas vécue tragiquement par lui. Elle fait partie de cette politique du pire, dont la Providence fait sa règle pour justifier la fin du monde. Les familiers de Luther l'ont appris de sa bouche, et à leur tour l'ont répété.
- 24 Les commentaires littéraires du théâtre de Gryphius sont dépourvus de pertinence. Non pas faux, mais hors du sujet. De sa comédie *Herr Peter Squenz* on pourrait dire qu'elle est deux fois du théâtre sur le théâtre, puisqu'on y voit exclusivement des villageois, improvisés comédiens, préparer puis donner une représentation sous la direction d'un instituteur ignorant (c'est-à-dire n'ayant que son titre) et sous la direction d'une famille royale éberluée, mais débonnaire. Conclure que l'art de l'imaginaire n'est lui-même qu'imaginaire, c'est manquer d'imagination et répéter des mots sans regarder le contexte. La comédie, c'est le jeu de pauvres marionnettes si vides de Dieu que le diable ne s'y intéresse même pas, si nulles que leur couardise ne les fait pas prendre en pitié. Chacune patauge dans son ornière. Elles y feront descendre la fable qu'elles jouent. Avec elles nous sommes plus bas que le serf-arbitre. Si la bulle de savon est un symbole baroque, la comédie de Gryphius en est le terme complémentaire : le ballon dégonflé, la poupée de son crevée. La vérité de la bulle est de changer de reflets jusqu'au moment où elle éclate. Comme la bulle, l'architecte et la décoration baroques multiplient les formes pour les nier par leur mutuelle contradiction. La tragédie et la comédie le redisent à leur manière : hors de Dieu il n'y a que le contradictoire, et si l'on veut l'inexistant.
- 25 Le baroque est théologie. Luthérienne ? Ce serait trop dire, puisque cela écarte Rembrandt. Qu'elle ait un maître plus ancien. Si le mot baroque parle de perle boursouflée, si le baroque est l'exposition de ces enflures qui sont mondaines, il descend tout droit de saint Paul, car il nous dit comme lui que nous sommes enflés d'orgueil. Il nous raconte la Pâque, la fête du pain azyme (qui, lui, ne gonfle pas), même si c'est par antiphrase. Enflés, nous le sommes de titres et, dans le meilleur des cas, de savoir et de

culture. La charité seule édifie, et nous assure de rester droits : autre leçon de saint Paul, mais présente également dans l'entretien de Pascal avec M. de Saci.

- 26 Mais peut-on vivre sur cette profession de foi ? Peut-on soutenir que les apparences appartiennent au diable et aux sorcières ? L'embellissement de la vie réclame des images et à moins d'être Silesius il faudra consentir à l'œuvre des artistes. Peut-on se résigner à voir mourir la science ? Or si elle traduit un monde plein de contradictions, elle sera contradictoire. Peut-on demander la discrétion sur l'omnipuissance de Dieu pour ne célébrer que sa lumière ? Gryphius peut-être le pensait, s'il faut en croire une épigramme, et le titre qu'il avait donné à sa thèse de philosophie : le feu n'est pas un élément, sinon pour les enthousiastes. Mais seuls les esprits purs, que nous ne sommes pas, peuvent se passer d'enthousiasme. Pour l'homme tel qu'il est la loi de Boehme l'emporte : l'ardeur précède la lumière. C'est pourquoi le baroque est condamné d'avance : juste avant lui il ya le piétisme de Jean Arndt, école vertueuse de l'affectivité ; juste après, celui de Spener, dont procède l'exégèse littérale de Bengel, dont procède le néo-boehmisme annexant la science à la théosophie. L'histoire digère le baroque. Elle digère tout, du reste. Bonne à tout prendre, comme la mort, elle apporte également la mort aux prédicateurs qui en parlent.
-

AUTEUR

FRANCIS COURTÈS

Montpellier