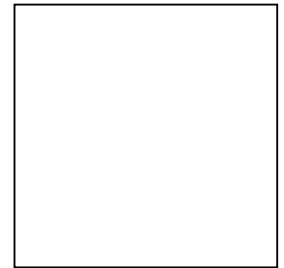




GILLES DELEUZE

Un critère pour le baroque

SI LE BAROQUE SE DÉFINIT PAR *le pli qui va à l'infini*, à quoi se reconnaît-il, au plus simple ? Il se reconnaît d'abord au modèle textile tel que le suggère la matière vêtue : il faut déjà que le tissu, le vêtement, libère ses propres plis de leur habituelle subordination au corps fini. S'il y a un costume proprement baroque, il sera large, vague, gonflant, bouillonnant, juponnant, et entourera le corps de ses plis autonomes, toujours multipliables, plus qu'il ne traduira ceux du corps : un système comme rhingrave-canon, mais aussi le pourpoint en brassière, le manteau flottant, l'énorme rabat, la chemise débordante, forment l'apport baroque par excellence au XVII^e siècle ⁽¹⁾. Mais le Baroque ne se projette pas seulement dans sa propre mode. Il projette en tout temps, en tout lieu, les mille plis de vêtements qui tendent à réunir leurs porteurs respectifs, à déborder leurs attitudes, à surmonter leurs contradictions corporelles et à faire de leurs têtes autant de nageurs. On le voit en peinture où l'autonomie conquise par les plis du vêtement qui envahissent toute la surface devient un signe simple, mais sûr, d'une rupture avec l'espace de la Renaissance (Lanfranc, et déjà Rosso Fiorentino). Chez Zurbaran, le Christ se pare d'un large pagne bouffant sur le mode des rhingraves, et l'Immaculée Conception porte un immense manteau ouvert et cloqué. Et quand les plis du vêtement sortent du tableau, c'est sous la forme sublime que le Bernin leur donne en sculpture, lorsque le marbre porte et



Ce texte est un
extrait d'un livre à
paraître aux éditions
de Minuit, *Le Pli*.

saisit à l'infini des plis qui ne s'expliquent plus par le corps mais par une aventure spirituelle capable de l'embraser. Ce n'est plus un art des structures, mais des textures, comme avec les vingt marbres que le Bernin compose.

Cette libération des plis qui ne reproduisent plus simplement le corps fini, s'explique facilement : un tiers, des tiers se sont introduits entre le vêtement et le corps. Ce sont les Éléments. Il n'est même pas nécessaire de rappeler que l'eau et ses fleuves, l'air et ses nuages, la terre et ses cavernes, la lumière et ses feux sont en eux-mêmes des plis infinis, comme le montre la peinture du Greco. Il suffit plutôt de considérer la manière dont le rapport du vêtement et du corps va être maintenant médiatisé, distendu, élargi par les éléments. Peut-être la peinture a-t-elle besoin de sortir du tableau, et de devenir sculpture pour atteindre pleinement à cet effet. Un vent surnaturel, dans le Jérôme de Johann Joseph Christian, fait du manteau un ruban boursoufflé et sinueux qui termine en formant une haute crête derrière le saint. C'est le vent, dans le buste de Louis XIV du Bernin, qui plaque et drapé le haut du manteau, à l'image du souverain baroque affrontant les éléments, par opposition au souverain « classique » sculpté par Coysevox. Et surtout n'est-ce pas le feu qui, seul, peut rendre compte des plis extraordinaires de la tunique de la sainte Thérèse du Bernin ? C'est un autre régime de pli qui surgit sur la bienheureuse Ludovica Albertoni, renvoyant cette fois à une terre profondément labourée. Enfin, l'eau elle-même plisse, et le serré, le collant seront encore un pli d'eau qui révèle le corps mieux que la nudité : les célèbres « plis mouillés » sortent des bas-reliefs de Goujon pour affecter le volume entier, pour constituer l'enveloppe et le moule intérieur et la toile d'araignée de tout le corps, visage y compris, comme dans les chefs-d'œuvre tardifs de Spinazzi (« la Foi ») et de Corradini (« la Pudeur »)⁽²⁾. Dans tous ces cas, les plis du vêtement prennent autonomie, ampleur, et ce n'est pas par simple souci de décoration, c'est pour exprimer l'intensité d'une force spirituelle qui s'exerce sur le corps, soit pour le renverser, soit pour le redresser ou l'élever, mais toujours le retourner et en mouler l'intérieur.

Les grands éléments interviennent donc de beaucoup de façons : comme ce qui assure l'autonomie des plis de tissu par rapport à un porteur fini ; comme élevant eux-mêmes le pli matériel à l'infini ; comme « forces dérivatives » qui rendent sensible une force spirituelle infinie. On le voit, non seulement dans les chefs-d'œuvre du Baroque, mais dans ses stéréotypes, dans ses formules toutes faites ou sa production courante. En effet, si l'on veut mettre à l'épreuve la définition du Baroque, pli à l'infini, on ne peut pas se contenter de chefs-d'œuvre, il faut descendre aux recettes et aux modes qui changent un genre : par exemple la *nature morte* n'a plus pour objet que les plis. La recette de la nature morte baroque est : draperie, qui fait des plis d'air ou de nuages lourds ; tapis de table, aux plis maritimes ou fluviaux ;

orfèvrerie, qui brûle de plis de feu ; légumes, champignons ou fruits confits saisis dans leurs plis de terre. Le tableau est tellement rempli de plis qu'on obtient une sorte de « bourrage » schizophrénique, et qu'on ne pourrait les dérouler sans le rendre infini, en en tirant la leçon spirituelle. Il nous a semblé que cette ambition de couvrir la toile de plis se retrouvait dans l'art moderne : le pli all-over.

La loi d'extremum de la matière, c'est un maximum de matière pour un minimum d'étendue. Aussi la matière a-t-elle tendance à sortir du cadre, comme souvent dans le trompe-l'œil, et à s'étirer horizontalement ; certes des éléments comme l'air et le feu tendent vers le haut, mais la matière en général ne cesse de déplier ses replis en long et en large, en extension. Wölfflin a marqué cette « multiplication des lignes en largeur », ce goût des masses et ce « lourd élargissement de la masse », cette fluidité ou viscosité qui entraînent tout sur une pente imperceptible, toute une conquête de l'informel : « le Gothique souligne les éléments de construction, cadres fermes, remplissage léger ; le Baroque souligne la matière : ou bien le cadre disparaît totalement, ou bien il demeure, mais, malgré un dessin rude, n'est pas suffisant pour contenir la masse qui déborde et passe par dessus ⁽³⁾. » Si le Baroque a instauré un art total ou une unité des arts, c'est d'abord en extension, chaque art tendant à se prolonger et même à se réaliser dans l'art suivant qui le déborde. On a remarqué que le Baroque restreignait souvent la peinture et la cantonnait dans les retables, mais c'est plutôt parce que la peinture sort de son cadre et se réalise dans les sculptures de marbre polychrome ; et la sculpture se dépasse et se réalise dans l'architecture ; et l'architecture à son tour trouve dans la façade un cadre, mais ce cadre décolle lui-même de l'intérieur, et se met en rapport avec les alentours de manière à réaliser l'architecture dans l'urbanisme. Aux deux bouts de la chaîne le peintre est devenu urbaniste, et l'on assiste au prodigieux développement d'une continuité des arts, en largeur ou en extension : un emboîtement de cadres dont chacun se trouve dépassé par une matière qui passe au travers. Cette unité extensive des arts forme un théâtre universel qui porte l'air et la terre, et même le feu et l'eau. Les sculptures y sont de véritables personnages, et la ville un décor, dont les spectateurs sont eux-mêmes des images peintes ou des sculptures. L'art tout entier devient Socins, espace social public, peuplé de danseurs baroques. Peut-être retrouve-t-on dans l'informel moderne ce goût de s'installer « entre » deux arts, entre peinture et sculpture, entre sculpture et architecture, pour atteindre à une unité des arts comme « performance », et prendre le spectateur dans cette performance même (l'art « minimal » est bien nommé d'après la loi d'extremum) ⁽⁴⁾. Plier-déplier, envelopper-développer sont les constantes de cette opération, aujourd'hui comme dans le Baroque. Ce théâtre des arts est la machine vivante du « Système nouveau », telle que Leibniz la décrit, machine infinie dont toutes les pièces sont des machines, « pliées différemment et plus ou moins développées ».

Même comprimés, pliés et enveloppés, les éléments sont des puissances d'élargissement et d'étirement du monde. Il ne suffit même pas de parler d'une succession de limites ou de cadres, car tout cadre marque une direction de l'espace qui coexiste avec les autres, et chaque forme s'unit à l'espace illimité dans toutes ses directions simultanément. C'est un monde large et flottant, du moins sur sa base, une scène ou un immense plateau. Mais cette continuité des arts, cette unité collective en extension, se dépasse vers une tout autre unité, compréhensive et spirituelle, ponctuelle, *conceptuelle* : le monde comme pyramide ou cône, qui relie sa large base matérielle, perdue dans les vapeurs, à une *pointe*, source lumineuse ou point de vue. C'est le monde de Leibniz qui n'a pas de peine à concilier la continuité pleine en extension avec l'individualité la plus compréhensive et la plus resserrée ⁽⁵⁾. La Sainte Thérèse du Bernin ne trouve pas son unité spirituelle dans la flèche du petit satyre qui ne fait que propager le feu, mais dans la source supérieure des rayons d'or, en haut. La loi de la coupole, figure du Baroque par excellence, est double : sa base est un vaste ruban continu, mobile et agité, mais qui converge ou tend vers un sommet comme intériorité close (la coupole de Lanfranc, pour Sant' Andrea della Valle). Et sans doute la pointe du cône est-elle remplacée par un arrondi qui fait surface concave au lieu d'angle aigu ; ce n'est pas seulement pour émousser la pointe, mais parce que celle-ci doit être encore une forme infiniment pliée, ployée sur concavité, autant que la base est matière dépliant et repliée. Cette loi de la coupole vaut pour toute sculpture, et montre comment toute sculpture est architecture, aménagement. Le corps sculpté pris dans une infinité de plis de tissus de marbre, renvoie d'une part à une base composée de personnages ou puissances, véritables éléments de bronze qui marquent moins des limites que des directions de développement, d'autre part à l'unité supérieure, obélisque, ostensor ou rideau de stuc, d'où tombe l'événement qui l'affecte. Ainsi se répartissent les forces dérivatives en bas, et la force primitive en haut. Il arrive même qu'un groupe organisé suivant la verticale tende à basculer optiquement, et à mettre ses quatre puissances sur un plan horizontal fictif, tandis que le corps sculpté semble s'incliner de 45°, pour prendre de la hauteur par rapport à cette base (le tombeau de Grégoire XV). Le monde comme cône fait coexister, pour les arts eux-mêmes, la plus haute unité intérieure et la plus large unité d'extension. C'est que celle-ci ne serait rien sans celle-là. Il y a un certain temps déjà que s'élabore l'hypothèse d'un univers infini, qui a perdu tout *centre* aussi bien que toute figure assignable ; mais le propre du Baroque est de lui redonner une unité, par projection, émanant d'un *sommet* comme point de vue. Il y a longtemps que le monde est traité comme un théâtre de base, songe ou illusion, vêtement d'Arlequin comme dit Leibniz ; mais le propre du Baroque est non pas de tomber dans l'illusion ni d'en sortir, c'est de *réaliser* quelque chose dans l'illusion même, ou de lui communiquer une *présence* spirituelle qui redonne à ses pièces et morceaux une unité collective ⁽⁶⁾. Le Prince de Hombourg, et tous les personnages de

Kleist, sont moins des héros romantiques que baroques, parce que, en proie à l'étourdissement des petites perceptions, ils ne cessent de réaliser la présence dans l'illusion, dans l'évanouissement, dans l'étourdissement, ou de convertir l'illusion en présence : Penthésilée-Thérèse ? Les Baroques savent bien que ce n'est pas l'hallucination qui feint la présence, c'est la présence qui est hallucinatoire.

L'unité de base, l'unité collective en extension, le processus matériel horizontal qui opère par dépassement de cadre, l'universel théâtre comme continuité des arts, tend vers une autre unité, privée, spirituelle et verticale, unité de sommet. Et il y a continuité non seulement à la base, mais de la base au sommet, puisqu'on ne peut pas dire où commence et finit celui-ci. Peut-être ce sommet est-il la Musique, et le théâtre qui y tendait se révèle opéra, entraînant tous les arts vers cette unité supérieure. La musique en effet n'est pas sans ambiguïté, surtout depuis la Renaissance, parce qu'elle est à la fois l'amour intellectuel d'un ordre et d'une mesure supra-sensibles, et le plaisir sensible qui découle de vibrations corporelles. Plus encore, elle est à la fois mélodie horizontale qui ne cesse de développer toutes ses lignes en extension, et harmonie verticale qui constitue l'unité spirituelle intérieure ou le sommet, sans qu'on sache bien où l'une finit et où l'autre commence. Mais précisément, il appartient à la musique baroque d'*extraire l'harmonie de la mélodie*, et de restaurer toujours l'unité supérieure à laquelle les arts se rapportent comme autant de lignes mélodiques : c'est même cette élévation de l'harmonie qui constitue la définition la plus générale de la musique dite baroque.



Notes

1. Cf. François Boucher, *Histoire du costume*, éd. Flammarion, pp. 256-259 (la rhingrave « est une culotte d'une extrême largeur, jusqu'à une aune et demie par jambe, aux plis si abondants qu'elle présente absolument l'aspect d'une jupe, ne laissant pas deviner la séparation des jambes »).

2. Cf. Bresc-Bautier, Ceysson, Fagiolo dell' Arco, Souchal, *La grande tradition de la sculpture du XVe au XVIIIe siècle*, éd. Skira. Fagiolo dell'Arco fait un commentaire excellent de la sculpture baroque, et Souchal, du « rococo ». Les exemples que nous invoquons sont tous reproduits et analysés dans ce livre, pp. 191, 224, 231, 266, 270.

3. Wölfflin, *Renaissance et Baroque*, éd. Montfort, p. 73 (et tout le chapitre III).

4. Les sculptures planes de Carl André, et aussi la conception des « pièces » (au sens de pièces d'appartement) illustreraient, non seulement les passages peinture-sculpture, sculpture-architecture, mais l'unité extensive de l'art dit minimal, où la forme ne limite plus un volume, mais embrasse un espace illimité dans toutes ses directions. On peut être frappé par la situation proprement leibnizienne évoquée par Tony Smith : une voiture fermée parcourant une autoroute que seuls ses phares éclairent, et sur le pare-brise de laquelle l'asphalte défile à toute allure. C'est une monade, avec sa zone privilégiée (si l'on objecte que la clôture n'est pas absolue en fait, puisque l'asphalte est au dehors, il faut se rappeler que le néo-leibnizianisme exige une condition de capture plutôt que de clôture absolue ; et même ici la clôture peut être considérée comme parfaite dans la mesure où l'asphalte de dehors n'a rien à voir avec celui qui défile sur la vitre). Il faudrait un recensement détaillé des thèmes explicitement baroques dans l'art minimal, et déjà dans le constructivisme : cf. la belle analyse du Baroque par Strzeminski et Kobro, *L'espace uniste, écrits du constructivisme polonais*, éd. L'Âge d'homme. Et *Artstudio*, n° 6, automne 1987 : articles de Criqui sur Tony Smith, d'Assenmaker sur Carl André, de Celant sur Judd, de Marjorie Welish sur Le Witt, et de Gintz sur Robert Morris, qui procèdent à une confrontation constante avec le Baroque (on se reportera notamment aux plis de feutre de Morris, pp. 121, 131). Il faudrait aussi une étude spéciale sur les « performances » de Christo : les enveloppements géants, et les plis de ces enveloppes.

5. Cf. non seulement la pyramide de la *Théodicée*, qui couvre tous les mondes possibles, mais le cône des *Nouveaux essais* (IV, ch. 16, par. 12), qui vaut pour l'ensemble de notre monde : « Les choses s'élèvent vers la perfection peu à peu et par degrés insensibles ; il est malaisé de dire où le sensible et le raisonnable commencent... c'est comme la quantité augmente ou diminue dans un cône régulier. »

6. Sur la formation d'un univers infini qui n'a plus de centre, et le rôle de Bruno à cet égard, cf. Koyré, *Du monde clos à l'univers infini*, Gallimard ; c'est Michel Serres qui montre qu'une nouvelle unité s'en dégage, à condition de substituer le sommet d'un cône au centre d'une sphère (*Le système de Leibniz*, PUF, II, pp. 653-657). Sur le thème du théâtre, Yves Bonnefoy a montré la position complexe du Baroque : ni illusion ni prise de conscience, mais se servir de l'illusion pour produire de l'être, construire un lieu de la Présence hallucinatoire, ou « reconvertir le néant aperçu en présence », puisque Dieu a bien fait le monde avec rien. C'est ce que Bonnefoy appelle « le mouvement de l'intériorité » ; cf. *Rome 1630*, éd. Flammarion.