Fabula / Les Colloques
Le baroque occitan : une notion en question

Du « baroque » au « baroque occitan » de Robert Lafont : variations d'échelles et décentrements en histoire littéraire

Michel Jourde

Pour citer cet article

Michel Jourde, « Du « baroque » au « baroque occitan » de Robert Lafont : variations d'échelles et décentrements en histoire littéraire », *Fabula / Les colloques*, « Le baroque occitan : une notion en question », URL : https://www.fabula.org/colloques/document3712.php, article mis en ligne le 31 Août 2016, consulté le 12 Octobre 2024

Ce document a été généré automatiquement le 12 Octobre 2024

Du « baroque » au « baroque occitan » de Robert Lafont : variations d'échelles et décentrements en histoire littéraire

Michel Jourde

L'usage fait par Robert Lafont du mot « baroque », depuis l'article sur Pierre Godolin publié en occitan en 1958 jusqu'à l'anthologie bilingue de 1974, peut être analysé de bien des manières, dans ses variations internes comme dans ses contextes. Nous voudrions ici, en centrant le propos sur le dossier « Baroques occitans » qu'il fit paraître dans le n° 353 des *Cahiers du Sud* (décembre 1959 – janvier 1960), interroger ce qui, dans cette fin des années 1950, avait pu rendre le mot « baroque » pertinent à ses yeux, au moment où Lafont entreprenait de présenter au public de langue française des poètes de langue occitane de la fin du xvie siècle et du xviie siècle. Nous ne reviendrons donc pas ici sur le choix du terme « occitan », auquel Jean Tortel substituait « provençal » dans l'avant-propos du dossier (Cavaillé 2012), ni sur les critères de sélection des textes dans la composition des anthologies lafontiennes(Casanova 1998). Mais qu'entendait-il alors par « baroque » ? Le terme était en train de devenir banal dans les études littéraires sur les xvie et xviie siècles, et Robert Lafont s'en saisit en préservant la souplesse que cette banalité lui conférait : le texte de 1959 récuse explicitement toute entreprise de définition du « baroque », mais on voit que les déclinaisons thématiques de la notion peuvent procéder dans une large mesure d'une lecture, même rapide, du grand livre publié par Jean Rousset en 1954 : derrière l'*illimitation*, les *trajectoires*, les *élans* ou les *révélations* soulignées par Lafont, on reconnaît sans difficulté *Circé* et le *Paon*, les figures du *mouvement* et de l'*ostentation* identifiées par Rousset. Mais cette banalisation allait encore de pair avec un constant questionnement sur la légitimité du terme et sur les limites de la notion. De ces « questions » sur le baroque, les historiens de la notion en ont essentiellement retenu trois. D'abord, devait-on privilégier un emploi historique étroitement délimité ou un emploi transhistorique du terme, comme Eugenio d'Ors y avait résolument invité dans les années 1930 (Ors 1935) ? Ensuite, les emplois historiques du terme devaient-ils être limités à l'histoire des arts ou pouvaient-ils être élargis à l'histoire de la société elle-même, dans le sillage de l'*âge baroque* de Benedetto Croce (1929) ? Enfin, dans le domaine de l'histoire des arts, quelle relation fallait-il établir entre les moments « baroques » repérables dans les différentes disciplines ? Ce furent là sans doute les questions les plus pérennes, celles qui

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

ont continué le plus longtemps de structurer les usages du terme. Mais en relisant les productions des années 1940 et 1950, on rencontre aussi d'autres questions, qui ont été moins consacrées par l'historiographie du baroque. Nous évoquerons rapidement cinq d'entre elles, qui nous ont paru susceptibles d'éclairer le syntagme « Baroques occitans » choisi par Robert Lafont en 1959.

1. La question de la valeur

Dans les années 1950, l'usage du terme « baroque » se souvenait encore de ses origines, c'est-à-dire de sa forte dimension axiologique, celle d'un terme péjoratif, imposé en histoire de l'art par Jacob Burckhardt (mais toujours avec une légère connotation négative sur laquelle nous reviendrons), dont le jeune Heinrich Wölfflin avait franchement inversé la valeur à la fin des années 1880, après sa découverte de l'architecture italienne du xviie siècle (Wölfflin 1888). Vingt-cinq ans plus tard, dans les *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*[*Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*] (Wölfflin 1915), Wölfflin cherchera à construire l'opposition stylistique entre classicisme et baroque (linéaire *vs* pictural, plan *vs* profondeur, forme fermée *vs* ouverte, clarté *vs* obscurité…), mais son emploi du terme ressortit d'abord à la logique d'un plaidoyer en faveur d'un art mal aimé et mal connu : il s'agit de caractériser et d'analyser, dans sa « loi » et sa « vie interne », ce qui apparaissait jusque-là comme une « dégénérescence » ou une « dissolution » de la Renaissance.

Jusque dans les années 1950, il est rare qu'un historien opte pour le baroque sans réitérer ce rituel du plaidoyer, souvent fondé sur le souvenir d'une émotion, celle d'une découverte artistique qui allait à l'encontre des systèmes de valeurs consacrés. Eugenio d'Ors publie ainsi en avant-propos de son essai *Du Baroque* (1935) une page rédigée en 1908, à 27 ans, dans laquelle il se promettait de venger Alberto Churriguerra, architecte espagnol du xviiie siècle considéré comme « le comble du mauvais goût » (Ors 1935, 16). En 1954, Jean Rousset ouvre son livre consacré à *La Littérature de l'âge baroque en France* en se rappelant « une sorte de coup de foudre devant la féerie décorative du *Zwinger* de Dresde et le merveilleux ensemble de façades et de coupoles qui dominaient la grande boucle de l'Elbe » (Rousset 1954, 7). Trois ans plus tard, c'est Victor-Lucien Tapié qui raconte dans *Baroque et classicisme* sa découverte du baroque pragois dans les années 1920, à 21 ans, comme Wölfflin avait raconté sa découverte du baroque romain, à peu près au même âge.

À la fin des années 1950, l'échange entre Pierre Francastel et Victor-Lucien Tapié, publié dans les *Annales*, montre que cette dimension de plaidoyer commence à susciter une forme d'embarras. Alors que le premier inscrit l'ouvrage du second dans la tradition des « plaidoyers en faveur du Baroque [qui] se succèdent depuis un demi-siècle » (Francastel 1959, 142), le second répond en

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

distinguant soigneusement les plans : certes, il combat la dépréciation du baroque, mais son livre est conçu pour être tout autre chose qu'un plaidoyer en faveur du baroque contre le classicisme (Tapié 1959, 720). Dans les études littéraires, cependant, cette dimension de plaidoyer conserve longtemps sa pleine autorité, chez André Moret présentant au public français « le lyrisme baroque en Allemagne » (1936 et 1957), chez Alan Boase redécouvrant Jean de Sponde (1930, 1939 et 1949), chez Raymond Lebègue cherchant à faire exister « le théâtre baroque en France » (1942), chez Jean Rousset enfin affirmant que « le temps de la réhabilitation semble venu », ou qu'« une zone de l'art et de la poésie, plongée jusqu'ici dans la pénombre, remonte au jour » (Rousset 1954, 253). Bien au-delà de la simple et ordinaire valorisation de son objet d'étude, l'analyse du baroque ressemble encore, dans les années 1950, à la « vengeance » historiographique à laquelle songeait Eugenio d'Ors en 1908.

L'entreprise de Robert Lafont s'inscrit indiscutablement dans cette tradition du plaidoyer. En constituant un dossier sur les « Baroques occitans » pour les *Cahiers du Sud*, il adopte une stratégie déjà utilisée par d'autres auteurs dans la même revue pour faire découvrir des corpus négligés, les donner à lire afin de défaire des préjugés dévalorisants : en 1955, ce furent les « Poètes baroques italiens » (n° 332) ; en 1957, les « Baroques allemands du xviie siècle » (n° 346) ; et, dès 1952, la fameux volume dirigé par Jean Tortel sur « Le préclassicisme français », dans lequel Francis Ponge publia les premiers éléments de son futur *Pour un Malherbe* (Tortel 1952). Dans la présentation de son anthologie, Lafont explique ainsi que l'heure est venue des « Baroques occitans ». Les étudier, cela signifie d'abord les défendre : « Venu à nos poètes pour leur langue, en spécialiste, mais les ayant découverts poètes, nous souhaitons qu'on les reconnaisse comme poètes et qu'on ne les oublie plus » (Lafont 1959, 19).

2. La question de la différenciation

On sait que l'un des problèmes posés par la notion de baroque, c'est qu'on la voit fonctionner, au fil des décennies, dans les combinaisons les plus variées, de *Renaissance und Barock* (Wölfflin 1888) à *Baroque et classicisme* (Tapié 1957), en passant par l'anthologie des *Précieux et baroques* (Aury et Maulnier 1941) ou les controverses sur *baroque* et *maniérisme*. Le problème est double, puisqu'il concerne à la fois la diversité des notions convoquées, qui crée une instabilité dans la définition même du baroque, et la valeur à attribuer au *et*. Pour Tapié, par exemple, la relation entre *Baroque et classicisme* n'a plus rien de l'opposition terme à terme qu'envisageait Wölfflin : il table au contraire, dès la fin de son introduction, sur un principe de « contamination et échanges » (Tapié 1957, 75). C'est l'âge où fleurissent les définitions du classicisme comme

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

« baroque dompté » (Chastel 1944) ou comme « corde la plus tendue du baroque », selon la formule de Francis Ponge dans *Pour un Malherbe* (Ponge 1965, 188).

Mais ces difficultés ne doivent pas masquer l'essentiel : l'usage du terme *baroque* est constamment corrélé à un principe de différenciation, dont l'emblème pourrait être l'usage du double projecteur d'images initié par Wölfflin dans l'enseignement de l'histoire de l'art. Dans la mesure même où, jusque dans les années 1950, l'effort définitionnel est demeuré aporétique ou soumis à contestation, il restait à cerner le baroque par rapprochement et différenciation, que cette différenciation fût perçue comme phénomène historique ou comme écart stylistique. Relevons que l'une des premières métaphores utilisées pour définir cette différenciation baroque fut celle du *dialecte* proposée par Jacob Burckhardt en 1855 :

> Die Barockbaukunst spricht dieselbe Sprache, wie die Renaissance, aber einen verwilderten Dialekt davon[1]. (Burckhardt 1855, 368)

Cette image marquante fut ensuite souvent citée dans les études sur le baroque, mais, à notre connaissance, Robert Lafont ne s'y réfère jamais explicitement : les connotations négatives de ce *verwildertDialekt* chez Burckhardt, qui ne gênaient pas Ors, Raymond ou Tapié dans leur défense d'un art baroque, devenaient sans doute plus embarrassantes lorsqu'il s'agissait de promouvoir une poésie dont la langue faisait elle-même l'objet d'une franche dévalorisation de la part du public français. En revanche, Lafont a pu être sensible au fait qu'au moins l'un des inventeurs du baroque littéraire français, Alan Boase, avait fait ses premières découvertes à l'occasion d'une enquête sur l'histoire des idées linguistiques : c'est en effet en découvrant, au cours de sa thèse sur *The Fortunes of Montaigne* (1935), Marie de Gournay et sa « défense » des poètes français d'avant la « réforme » malherbienne, que Boase entreprit de redessiner le paysage de la poésie de langue française au tournant des xvie et xviie siècle, paysage irrégulier, décentré et déjà méridional – le Basque Jean de Sponde, héros des travaux de Boase, apparaîtra d'ailleurs dans plusieurs passages de *Renaissance du Sud* (Lafont 1970, 91, 186 et 285).

En 1959, Lafont ne cherche pas encore à inscrire le corpus des « baroques occitans » dans un tableau linguistique général du royaume de France. L'essentiel, dès les premières lignes de sa présentation, est de situer ce corpus « doublement *en marge* » : « en marge du long silence et de l'inconscience culturelle des pays d'Oc […] entre le Moyen Âge et Mistral » et « en marge de la brillante littérature française qui depuis 1550 a cessé d'être du Nord seulement et accueille maintenant les gens du Sud de la Loire » (Lafont 1959, 5). S'ouvraient ainsi, prioritairement, une perspective d'histoire littéraire occitane (dans laquelle allait s'inscrire dès l'année suivante la *Petite anthologie de la Renaissance toulousaine de 1610*, avant la *Nouvelle histoire de la*

[1] « L'architecture baroque parle la même langue que la Renaissance : mais c'est un dialecte sauvage ».

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

littérature occitane (1970)) et une perspective d'étude en contexte de cette littérature, que réaliserait dix ans plus tard l'essai *Renaissance du Sud* tiré de la thèse soutenue en 1964. La désignation « baroque », dans son incertitude notionnelle, voulait exhiber toutes les potentialités de cette situation marginale. Cette marge était la seule place possible (« la poésie d'oc ne pouvait s'installer dans le classicisme dominateur », Lafont 1959, 7), mais sans déterminer encore la lecture du corpus comme « contre-texte » (Lafont 1974, 18-19) ou comme « projection » du « malaise » sociolinguistique « dans le déséquilibre fonctionnel de l'art baroque » (Lafont 1974, 7).

3. La question du populaire

Jean-Pierre Cavaillé a éclairé avec précision les enjeux idéologiques des premières études sur les « baroques occitans », en étudiant les convergences et les divergences entre Robert Lafont et Félix-Marcel Castan (Cavaillé 2012) : si les deux historiens adoptèrent ensemble l'expression, pour sa puissance de plaidoyer et de différenciation, leurs lectures différaient considérablement, surtout dans les années 1960, dans la mesure où le « régionaliste » Lafont tendait à associer le baroque occitan à une forme de résistance des aristocraties locales face au l'autorité royale, là où Castan, moins « régionaliste » que « multiculturel » voyait plutôt « l'œuvre d'une bourgeoisie avancée », participant de manière « périphérique », avec plus d'humour que de malaise, à la construction d'une littérature nationale française (Castan 1965). C'est à propos de l'identité du poète Auger Gaillard, se présentant dans ses recueils comme un pauvre charron albigeois, que cette divergence se fait la plus explicite : Castan ne peut voir là qu'un masque comique ne révélant rien de l'identité véritable du scripteur, là où Lafont voit l'expression dramatisée et authentique d'un double désir de « conserver son origine et [de] la fuir » (Lafont 1974, 31).

Le débat suscité par la publication, en 1957, du livre de Victor-Lucien Tapié montre que, dès cette époque, l'interprétation politique et sociale du baroque devait se confronter à la notion de « peuple ». Selon Tapié, en effet, on a tort d'associer les ornements du baroque à un luxe ostentatoire qui aurait paru « scandaleux aux classes populaires, dont les conditions de vie demeuraient misérables » (Tapié 1957, 174-177). Au contraire, les « populations paysannes » ont « accepté » le baroque parce qu'il était « somptueux et ostentatoire », art à la fois « monarchique, aristocratique, religieux et terrien » (Tapié 1957, 436). Or Pierre Francastel venait de publier quelques mois plus tôt dans les *Annales* un article programmatique intitulé « Baroque et classique : une civilisation », dans lequel il entreprenait de dissocier le « classicisme » du pur académisme avec lequel les études baroques tendaient à le confondre, pour en redéfinir « les intentions originales et quasi révolutionnaires » : dans la perspective socio-historique qui était la

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

sienne, le baroque se trouve ainsi associé (à la lumière, d'ailleurs, des premières publications de Tapié sur l'art baroque en Bohême) au conservatisme de sociétés aristocratiques et rurales cherchant à « donner vie à des schèmes formels immuables », tandis que le classicisme serait « l'art des villes en voie de développement et de transformation rapide », l'expression de la « mobilité sociale » (Francastel 1957, 219-222). Lorsque, deux ans plus tard, Francastel est chargé par les *Annales* de réagir à la publication du livre de Tapié, les reproches qu'il adresse à ce dernier concerne évidemment d'abord l'interprétation du classicisme, dont Tapié minorerait l'importance et l'énergie propre – pour en faire une simple résistance au baroque – et dont il ignorerait la dimension sociale. Francastel accepte que le baroque, « instrument d'assujettissement de l'imagination populaire à des croyances et à des rites bien définis », ne soit cependant pas tout à fait un « art de classes », puisqu'il établit « un lien hiérarchisé mais étroit entre les seigneurs et leurs serviteurs » (Francastel 1959, 149), mais c'est là l'expression d'une société en déclin, tandis que le classicisme bien compris révèle le dynamisme d'une « classe en mouvement » (Francastel 1959, 150). La réponse de Tapié, publiée quelques mois plus tard, s'emploie à récuser cette manière d'« accuser la dichotomie » (Tapié 1959, 728) et, surtout, elle conteste avec vigueur l'hostilité qu'elle recèle à l'égard du monde rural :

> Je suis peu convaincu, je l'avoue, par une dialectique reflétant, me semble-t-il, d'impénitentes préférences citadines, qui s'obstine à voir dans tout ce qui touche à la terre des vestiges du passé, des formes attardées, inférieures, presque pécheresses de l'économie, sous prétexte sans doute, qu'on y trouve beaucoup de traditions contaminées par la routine. Cela n'empêchait pas les observateurs du temps, et ceux-là même qui voulaient y introduire amélioration et progrès, de proclamer que tout le système reposait sur le travail de la terre, que le commerce et l'industrie en retiraient leurs raisons de vivre. […] Ainsi le baroque, dans son alliance avec le monde rural, n'a point été l'expression d'une survivance, ni seulement l'instrument d'une propagande autoritaire, ni d'un assujettissement de l'imagination populaire. Il me paraît plutôt, à un même titre que le classicisme et dans d'autres conditions, le témoignage d'une société vivante, originale et pleine de sève. (Tapié 1959, 730)

On peut être sensible à la manière dont le point de vue de Tapié tend à minorer toute forme de conflit dans la représentation des « sociétés » (Jouhaud 2007, et déjà Mandrou 1960), mais le Robert Lafont de 1958 et 1959 n'aurait-il pas souscrit à ces lignes ? Dans son article sur Godolin, il loue le poète toulousain d'avoir « d'aver descubert la vena barròca dins li procediments dau folclòr tant coma dins li modas oficialas vengudas d'Itàlia[2] » (Lafont 1958, 132). Dans la présentation de l'anthologie des *Cahiers du sud*, il synthétise sa pensée sur ces « baroques occitans » en parlant d'une « originalité faite le plus souvent d'habile liberté, d'invention aisée ou

[2] « Découvert la veine baroque dans les procédés du folklore aussi bien que dans les modes officielles venues d'Italie ».

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

d'une touche folklorique qui nous rappelle que les cités méridionales sont des milieux à demi ruraux » (Lafont 1959, 18). Philippe Gardy raconte dans ces actes[3] comment, à partir de 1960, la lecture des travaux de Pier Paolo Pasolini sur *La poesia popolare italiana* ou plus tard celle de Bakhtine avaient conduit Lafont à poser dans d'autres termes la question du « populaire » (Gardy 2015). Mais, dans ces premières publications, le choix du terme « baroque » suffisait sans doute à indiquer une articulation possible entre l'art littéraire le plus raffiné et un imaginaire linguistique occitan corrélé à la rusticité :

> Que cherchaient nos auteurs, poussant avec tant de foi les paroles populaires vers la haute majesté d'expression ? (Lafont 1959, 5)

4. La question de l'actuel

En racontant à grands traits l'histoire des études sur le baroque, on considère parfois que le baroque historique fut d'abord au centre des travaux, avant que la notion ne fasse l'objet d'un élargissement plus ou moins périlleux, dû à des esprits moins « historiens ». La lecture des premiers bilans consacrés, dans les années 1950, à l'histoire des études baroques suffit à montrer qu'il n'en est rien. L'article de Václav Cerny (1950), en particulier, s'attachait à montrer les liens, dans l'Europe entière et dans toute la première partie du xxe siècle, entre les recherches sur le baroque historique et l'état présent de l'art ou de la littérature : comparaisons explicites en Allemagne entre le baroque et l'expressionnisme ; jonction opérée par les avant-gardes poétiques espagnoles entre le modernisme le plus radical et la poétique de Góngora à l'occasion du tricentenaire de ce dernier en 1927, quatre années avant que le même phénomène opère en Angleterre à l'occasion du tricentenaire de John Donne. Ce sont parfois les mêmes acteurs qui sont à l'œuvre : le Viennois Max Dvorák est à la fois l'historien du baroque romain et l'un des premiers commentateurs de l'œuvre de Kokoschka ; le poète espagnol Dámaso Alonso, familier de Rafael Alberti et Federico Garcia Lorca, est aussi l'éditeur savant des *Soledades* en 1927.

Le tableau pourrait être complété pour ce qui concerne les études sur la littérature française : rappelons le rôle de T. S. Eliot, puis de Jean Paulhan dans la publication des recherches pionnières d'Alan Boase (1930 et 1939) sur un pan oublié de l'histoire de la poésie française qui semblait redevenir accessible après Mallarmé et Valéry ; les deux articles conjoints de Maurice Blanchot sur « les poètes baroques du xviie siècle » et sur « la jeune poésie » (Blanchot 1943) ; ou les liens entre Raymond Lebègue, œuvrant à la découverte d'un ancien théâtre français qui ne fût pas le

[3] Voir la contribution de Philippe Gardy, « Robert Lafont et la naissance du baroque occitan », dans les actes de cette journée d'études.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

« théâtre classique », et l'actualité théâtrale de son temps, aussi bien les expériences dramaturgiques claudéliennes que l'entreprise de son ami Louis Jouvet. Un volume publié en 1942 sous le titre *La Jeune Poésie et ses harmoniques* est particulièrement éclairant à ce propos : il contient une anthologie de poètes baroques constituée par Albert-Marie Schmidt, préfigurant le numéro « baroque », dirigé par ce dernier, de la *Revue des Sciences humaines* (1949), qui jouera un rôle important pour imposer la notion dans la critique littéraire française d'après-guerre (Catusse 2012) ; mais c'est le dispositif d'ensemble du volume de 1942 qui est significatif, dans la mesure où l'on voit s'y tresser, dans la perspective d'une « résurrection de la France » (dont le contenu reste un peu trop habilement indéfini), la « floraison poétique » la plus récente (avec des essais de Rolland de Renéville, Armand Robin, Jacques Audiberti, Jean Tardieu, Pierre Emmanuel, Henri Thomas…) et celle du xviie siècle, présentée elle-même comme un « Foisonnement de poésie » venu d'une « époque troublée comme la nôtre ». Pendant une quarantaine d'années en Europe, cette valorisation de la « jeunesse », du « foisonnement » constitua une passerelle permanente entre l'étude du baroque historique et l'attrait des nouveautés littéraires dans leurs plus frappantes surprises.

Le dossier des « Baroques occitans » constitué par Lafont pour les *Cahiers du sud* en 1959 ne peut pas se comprendre hors de cette perspective. C'est non seulement le propre de la revue de jeter des ponts entre la création contemporaine, artistique et littéraire, et les recherches érudites sur les œuvres du passé, mais la place occupée par Lafont dans la revue n'est nullement celle d'un historien : au fil des numéros, et donc aussi dans ce numéro des « Baroques occitans », sa présence consiste en une chronique intitulée « Lettres d'Oc », qui recense les meilleures nouveautés de la littérature en langue occitane, littérature à laquelle Lafont contribue dans le même temps par ses propres créations poétiques et romanesques. Le dossier des « Baroques occitans » vient ainsi soudain élargir, par le recours à l'histoire, la place ordinairement discrète accordée par la revue à « une langue jamais morte » (Tortel 1959, 4). La corrélation ainsi établie entre le présent et le passé ne relève donc pas ici d'une correspondance esthétique, mais d'une analogie de situation, entre une « marge » et une autre : le choix du mot « baroque » est en tout cas le meilleur à cette date pour initier un dialogue entre des textes, passés et présents, dont la valeur littéraire demande encore à être établie et auxquels il s'agit de donner un meilleur accès.

La forme même que Lafont choisit de donner à cette langue dans la transcription des textes obéit au même principe d'une ouverture sur le présent :

> Les poèmes occitans sont transcrits dans l'orthographe classique moderne, celle des nouvelles générations d'écrivains, qui retrouve l'essentiel de la tradition médiévale. Il nous a semblé que faire autrement, restituer le désordre graphique invraisemblable des siècles intermédiaires, c'était travailler pour les philologues et

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

> priver nos textes de leur modernité, de leur juste présence à notre cœur. (Lafont 1959, 19)

D'autres critiques auraient pu considérer au contraire que le « désordre graphique invraisemblable » des poètes occitans des xvie et xviie siècles était un indice de leur identité « baroque » : l'enjeu n'était visiblement pas là pour Robert Lafont, occupé à montrer que, en occitan comme ailleurs, les poètes « baroques » sont des poètes pour le présent.

5. La question du local et de l'universel

De nombreux bilans publiés autour de 1950 constataient la grande affinité entre études baroquistes et approches comparatistes (Wellek 1946, Hatzfeld 1949, Cerny 1950, Simone 1954). Pour s'en tenir au domaine français, il faut mesurer aujourd'hui la nouveauté que constituaient les bibliographies polyglottes des grands livres sur le baroque, comme ceux de Tapié et de Rousset, ce dernier cherchant explicitement à rendre compte, dans un livre pourtant consacré à la « littérature française », d'un « mouvement cosmopolite » (Rousset 1954, 237).

Il est certain que cette valorisation d'un héritage culturel international est un fait d'époque, caractéristique des espoirs de l'après-guerre, dont témoignent d'ailleurs parfaitement les sommaires mêmes des *Cahiers du Sud* : dans un numéro précédent de cette même année 1959, la recension du *Trésor de la poésie universelle* publié par Roger Caillois et Jean-Clarence Lambert chez Gallimard a été l'occasion de célébrer avec fierté les emprunts faits par les deux auteurs aux anciens numéros de la revue, pour les textes de l'ancienne Egypte, des Eskimos, Kurdes, Océaniens, Arméniens, Hawaïens, Indonésiens, Amérindiens… (*Cahiers du Sud*, n° 350, avril 1959, 151-4). Mais dans le domaine de l'histoire littéraire universitaire, il est certain que les études « baroquistes » constituaient une ouverture internationale qu'ignoraient généralement les ouvrages du temps consacrés à la « Renaissance » ou au « classicisme ». La mise au jour d'une littérature « baroque » mettait d'abord en question les histoires littéraires nationales qui paraissaient les mieux établies : l'introduction d'une période « baroque » par Pierre Kohler ou Antoine Adam dans leurs nouvelles *Histoires de la littérature française* (1947 et 1948) créait ainsi une rupture avec le récit lansonien et la continuité qu'il avait établie entre Renaissance et classicisme, malgré la présence de quelques « isolés » demeurés étrangers à cette ligne. Comment sauver la grandeur du classicisme français dans ce nouveau contexte ? Notons d'ailleurs qu'Henri Peyre, un des spécialistes du classicisme les plus hostiles au « baroque », fut aussi l'adversaire des travaux d'Auguste Brun cherchant à décrire les conflits linguistiques de la France méridionale au début de l'époque moderne (Peyre 1933 et 1942, Brun 1923 et 1946). Autour de 1950, de nombreux critiques (Desonay 1949, Kohler 1951, Lebègue 1951, Raymond 1955) partent du

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

constat que l'histoire de la littérature française des xvie et xviie siècles est à récrire et qu'il faut pour cela mobiliser de nouvelles connaissances, établir d'autres liens. Avec le baroque, l'horizon s'ouvrait, nécessairement. Cela se traduisait d'une part par le renouveau d'une perspective européenne. La « poésie d'oc » que Robert Lafont veut présenter aux lecteurs par son anthologie de 1959 est dite « contemporaine rigoureusement de l'époque baroque française, du baroquisme européen » (Lafont 1959, 7). Mais cette ouverture européenne, par laquelle les études baroquistes retrouvaient quelque chose de l'élan premier des études du xixe siècle sur la Renaissance, ne suffisait pas au baroque des années 1950 : ces années sont celles où l'on voit apparaître les premières grandes études – que ne suscitait évidemment pas la Renaissance – sur le « baroque américain », auquel est consacré le dernier chapitre de Tapié (Tapié 1957, 413-434), dans le sillage du livre de Pál Kelemen, *Baroque and Roccoco in Latin America* (1951). Ce dernier, dédiant son ouvrage aux millions de victimes du conflit mondial, raconte comment ses propres errances, de l'Europe orientale à l'Italie et enfin en Amérique, le conduisirent à étudier l'art de l'Amérique latine des xviie et xviiie siècles, et à y découvrir une rencontre originale entre des formes européennes exportées et des pratiques locales spécifiques. Il ne s'agissait pas pour lui de cerner un baroque universel et permanent, mais de mettre en relation le baroque comme phénomène historique européen et les phénomènes de « mondialisation » propres au début de l'époque moderne. C'est dans ce sens que, quarante ans plus tard, Édouard Glissant put à son tour valoriser un « baroque mondial » (il rectifia ensuite l'adjectif en « mondialisé »), à propos de « l'art religieux latino-américain, si proche du baroque ibérique ou flamand, mais si étroitement mêlé d'accents autochtones, audacieusement introduits dans le concert baroque », associant le baroque au « vertige du métissage », pour en faire la « préfiguration » des « bouleversements actuels du monde » (Glissant 1987 et 1990).

Robert Lafont n'avait certes pas besoin de regarder si loin au large pour présenter ses « baroques occitans », mais il nous semble que son geste consiste aussi à se saisir du « baroque » pour mettre en évidence des réseaux de circulation inaperçus et pour dénoncer les fausses clartés des récits nationaux. Mettre en jeu cette « poésie d'oc » sur une scène aussi ouverte que l'était celle du baroque en 1959, c'était nécessairement poser la question du local et de l'universel. Le geste, pleinement positif, ou positiviste, de publication de textes inconnus avait son revers fait de questionnements et d'incertitude. Le témoignage le plus saisissant en est le revirement qu'on constate entre l'article de 1958 et le texte de 1959, dans la référence au critique espagnol Guillermo Díaz-Plaja. Dans un premier temps, Lafont emprunte, sans réserve apparente, à son *De literatura catalana* (Díaz-Plaja 1956) l'idée que le « baroquisme est toujours un phénomène méridional » (Lafont 1958, 132) ; l'année suivante, peut-être mieux informé des inconvénients de cet essentialisme méridional, que Díaz-Plaja avait conduit dans ses essais sur le baroque

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

(Díaz-Plaja 1940) sur des terrains peu fréquentables (l'antonyme de « méridional » est « judaïque »), Lafont reprend cette référence, mais pour lui préférer une ouverture européenne :

> Le baroquisme est courant européen, on est d'accord là dessus. Il est fait de « thèmes voyageurs ». Il utilise les routes pour se développer, l'instabilité de demeure des poètes doublant les itinéraires du commerce de la librairie. La situation des pays d'oc entre Italie, Espagne et « France » explique la vocation baroque de leur poésie. Beaucoup mieux, nous semble-t-il, qu'une idée récemment émise par le critique catalan Guillem Diaz-Plaja et selon laquelle le baroque, comme tendance, serait une dimension sud de toutes les littératures d'Europe, en Espagne Andalousie, en Italie Naples et Sicile, en France Occitanie. (Lafont 1959, 10)

On voit ici Robert Lafont en quête d'un cadre ou d'une carte adéquate où situer ce qu'il nomme les « trajectoires » du baroque occitan, comme il cherchera plus tard dans la dimension européenne et internationaliste un horizon favorable pour le combat occitaniste. Le « baroque occitan » ne saurait être la bordure ou l'excroissance méridionale d'une quelconque « littérature française » : il constitue une pièce, elle-même mobile et polymorphe, dans un jeu européen qui défait constamment les illusions des identités nationales. On imagine que Lafont ne put pas se satisfaire de l'approche « internationale » pour laquelle allait opter Félix-Marcel Castan en créant en 1963 son « Centre International de Synthèse du Baroque », projet de synthèse tendant à minorer les conflits qui servaient d'arrière-plan au baroque tel que le comprenait Lafont. On peut d'ailleurs regretter, pour les études occitanes, françaises et européennes, que ce ne fût pas Lafont qui fut invité à parler de littérature occitane lors des trois semaines du fameux « stage international » *Renaissance, maniérisme et baroque*, qui se tint à Tours en 1968 : la communication de Castan sur « l'épopée aquitaine » ne témoignait pas d'un intérêt comparable pour interroger la place des « baroques occitans » dans le vaste paysage mondial dont ce congrès permettait de préciser les contours.

Relu cinquante ans plus tard, ce premier dossier des « baroques occitans » selon Robert Lafont nous semble d'abord, comme d'autres études sur le baroque produites dans les années 1950, une invitation à voir large. L'enjeu aujourd'hui est peut-être moins de conserver ou non la catégorie du « baroque » pour désigner ces corpus occitans du début de l'époque moderne, que de déterminer ce que l'on peut garder, ou retrouver, des dynamiques qui ont rendu cette notion pertinente dans ces années-là. L'identification des éléments baroques, dans les poèmes cités ou analysés par Lafont, demeure un exercice aléatoire, dans lequel lui-même a visiblement varié au fil des années, et la difficulté est encore plus grande si l'on cherche à qualifier l'œuvre entière de tel ou tel poète. Si Pey de Garros et Godolin sont tous deux des « baroques », qu'est-ce que le baroque ? En revanche, l'entreprise de Lafont fut constante dans l'effort de ne pas dissocier l'histoire de la poésie en langue d'oc d'une interrogation sur la situation de cette dernière, par rapport à la

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

littérature de langue française, par rapport à l'Europe du début de l'époque moderne – par rapport aussi à ses lecteurs d'aujourd'hui. Les « trajectoires » du baroque lafontien étaient conçues pour être suivies sur de longues distances : qu'elles constituent des prises de position dans un ensemble de conflits sociaux et linguistiques ou bien des « trajectoires vers le haut, pour atteindre [un] idéal enfermé dans quelques mots » (Lafont 1970, 303), elles engagent toujours, par la densité d'une expérience linguistique et littéraire, l'histoire dans son ensemble.

---

*

ADAM, Antoine, *Histoire de la littérature française au xviie siècle. Tome I. L'époque d'Henri ivet de Louis xiii*, Paris, Domat, 1948.

AURY, Dominique / Maulnier, Thierry, *Poètes précieux et baroque du xviie siècle*, Paris, Jacques Petit, 1941.

BLANCHOT, Maurice, « Les poètes baroques du xviie siècle » et « Réflexions sur la jeune poésie », dans id., *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1943, 143-153.

BOASE, Alan, « Then Malherbe Came », *Criterion* X, 1930, 287-306.

BOASE, Alan, *The Fortunes of Montaigne. A History of the "Essays" in France (1580-1669)*, London, Methuen and Co, 1935.

BOASE, Alan, « Jean de Sponde : un poète méconnu », *Mesures* 4, 1939, p. 127-151.

BOASE, Alan, « Études sur les poésies de Jean de Sponde », dans Jean de Sponde, *Poésies*, Genève, P. Cailler, 1949.

BRUN, Auguste, *Recherches historiques sur l'introduction du français dans les provinces du Midi*, Paris, Champion, 1923.

BRUN, Auguste, *Parlers régionaux. France dialectale et unité française*, Paris / Toulouse, Didier, 1946.

BURCKHARDT, Jacob, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens*, Basel, Schweighauserische Verlagsbuchhandlung, 1855.

CASANOVA, Jean-Yves, « Recensement et critique de la littérature occitane des xvie et xviie siècles : tradition érudite, "baroque et maniérisme" en Provence », *Lengas revue de sociolinguistique* 43, 1998, 69-115.

CASTAN, Félix-Marcel, « Une épopée baroque de 1610 et le sens de la première renaissance littéraire occitane », *Baroque* 1, 1965, 131-142.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

CATUSSE, Guy, « Aux origines du "baroque littéraire" en France : 1935-1950. Aperçus historiographiques », *Les Dossiers du Grihl* 2012-02, 2012. [En ligne : http://dossiersgrihl.revues.org/5060]

CAVAILLÉ, Jean-Pierre, « L'invention de la littérature baroque occitane : Félix-Marcel Castan et Robert Lafont », *Les Dossiers du Grihl* 2012-02, 2012. [En ligne : http://dossiersgrihl.revues.org/5253]

CERNY, Václav, « Les origines européennes des études baroquistes », *Revue de littérature comparée* XXIV/1, 1950, 25-45.

CHASTEL, André, « Sur le baroque français », *in* François Léger, *La Fin de la Ligue (1589-1593). Trois études sur le seizième siècle* par Philippe Ariès, André Chastel et Raymond Charmet, Paris, Les Éditions de la Nouvelle France, « Cahiers de la restauration française, 4 », [mai] 1944.

CROCE, Benedetto, *Storia dell'età barocca in Italia. Pensiero, poesia, letteratura, vita morale, Bari, Laterza*, 1929.

DESONAY, Fernand, « Baroque et baroquisme », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 11/2, 1949, 248-259.

DIAZ-PLAJA, Guillermo, *El Espíritu del barroco. Tres interpretaciones*, Barcelona, Apolo, 1940.

DIAZ-PLAJA, Guillermo, *De literatura catalana. Estudis i interpretacions*, Barcelona, Selecta, 1956.

FRANCASTEL, Pierre, « Baroque et classique : une civilisation », *Annales. Économie, Sociétés, Civilisations* 12/2, 1957, 207-222.

FRANCASTEL, Pierre, « Baroque et Classicisme : histoire ou typologie des civilisations ? », *Annales. Économie, Sociétés, Civilisations*, 14/1, 1959, p. 142-151.

GLISSANT, Édouard, « Brève philosophie d'un baroque mondial », *Courrier de l'UNESCO*, 40e année/9, 1987, 18. [repris dans *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990, 91-94 (« D'un baroque mondialisé »)].

HATZFELD, Helmut, « A Clarification of the Baroque Problem in the Romance Literatures », *Comparative Literature* 1/2, 1949, 113-139.

JOUHAUD, Christian, *Sauver le Grand-Siècle ? Présence et transmission du passé*, Paris, Seuil, 2007.

KELEMEN, Pál, *Baroque and Roccoco in Latin America*, New York, The Macmillan Company, 1951.

KOHLER, Pierre, *Histoire de la littérature française. I. Des origines à la fin du XVIIe siècle*, Lausanne, Librairie Payot, 1947.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

KOHLER, Pierre, « Le baroque et les lettres françaises », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 1, 1951, 3-22.

LAFONT, Robert, « Godolin e l'espaci dau lengatge », *OC* 209, 1958, 129-133.

LAFONT, Robert, « Baroques occitans », *Cahiers du Sud* 353 (« Baroques occitans »), 1959, 5-43.

LAFONT, Robert, *Petite anthologie de la Renaissance toulousaine de 1610*. Bertrand Larade, Guillaume Ader, Pierre Godolin, Avignon, Aubanel, « Les classiques d'oc, 5 », 1960.

LAFONT, Robert, *La Conscience linguistique des écrivains occitans : la Renaissance du XVIe siècle*, Thèse, Université de Montpellier, 1964.

LAFONT, Robert, *Renaissance du Sud. Essai sur la littérature occitane au temps de Henri IV*, Paris, Gallimard, 1970.

LAFONT, Robert / ANATOLE, Christian, *Nouvelle histoire de la littérature occitane*, Paris, PUF, 1970.

LAFONT, Robert, *Baroques occitans. Anthologie de la poésie en langue d'oc. 1560-1660*, textes présentés, traduits et annotés par Robert Lafont, Avignon, Aubanel, 1974 [éd. citée : Montpellier, PULM, « Lo gat ros », 2002].

LEBÈGUE, Raymond, « De la Renaissance au classicisme : le théâtre baroque en France », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 2, 1942, 161-184.

LEBÈGUE, Raymond, « La poésie baroque en France », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 1-2, 1951, 23-34.

MANDROU, Robert, « Le baroque européen : mentalité pathétique et révolution sociale », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 15/5, 1960, 898-914.

Manierismo, Barocco, Rococò. Concetti e termini. Convegno internazionale Roma 1960, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1962.

MORET, André, *Le Lyrisme baroque en Allemagne : ses origines, ses idées, ses moyens d'expression. Étude de littérature comparée*, Bibliothèque universitaire, 1936.

MORET, André, *Anthologie du lyrisme baroque en Allemagne*, Paris, Aubier-Montaigne, 1957.

ORS, Eugenio d', *Du baroque*, version française de Mme Agathe Rouart-Valéry, Paris, Gallimard, 1935 (éd. citée : Paris, Gallimard, « Idées/Arts », 1968).

PEYRE, Henri, *La Royauté et les langues provinciales*, Paris, Presses Modernes, 1933.

PEYRE, Henri, *Qu'est-ce que le classicisme ? Essai de mise au point*, Paris, Droz, 1942.

PONGE, Francis, *Pour un Malherbe*, Paris, Gallimard, 1965.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

RAYMOND, Marcel, *Baroque et renaissance poétique*, Paris, José Corti, 1955.

Renaissance, maniérisme, baroque. Actes du XIe stage international de Tours (1968), Paris, Vrin, 1972.

ROUSSET, Jean, *La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, José Corti, 1954.

SCHMIDT, Albert-Marie (dir.), *La Jeune Poésie et ses harmoniques*, Paris, Albin Michel, « Saisir », 1942.

SCHMIDT, Albert-Marie (dir.), *Revue des Sciences Humaines 55-56*, 1949.

SIMONE, Franco, « I contributi europei all'identiticazione del barocco francese », *Comparative Literature* VI/ 1, 1954, 1-25.

TAPIÉ, Victor-Lucien, *Baroque et classicisme*, Paris, Plon, 1957 (éd. citée : Paris, Livre de poche, « Pluriel », 1980).

TAPIÉ, Victor-Lucien, « Baroque et classicisme », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 14/4, 1959, 719-731.

TORTEL, Jean (dir.), Le Préclassicisme français, Paris, *Les Cahiers du Sud*, 1952.

TORTEL, Jean, « Avant-propos », *Cahiers du Sud* 353 (« Baroques occitans »), 1959, 3-4.

WELLEK, René, « The Concept of Baroque in Literary Scholarship », *The Journal of Aesthetics & Art Criticism* 5/2 1946, 77-109.

WÖLFFLIN, Heinrich, *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München, T. Ackermann, 1888.

WÖLFFLIN, Heinrich, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwickelung in der neueren Kunst*, München, Bruckmann, 1915.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

- 1. La question de la valeur
- 2. La question de la différenciation
- 3. La question du populaire
- 4. La question de l'actuel
- 5. La question du local et de l'universel

AUTEUR

Michel Jourde
Voir ses autres contributions

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.