

Louis Soler

Lacan et le baroque *

Pourquoi Lacan dit-il, au chapitre IX du séminaire *Encore* (page 97) : « Je me range plutôt du côté du baroque » ?

Lacan emprunte cette notion de baroque aux historiens de l'art, qu'il considère comme des illusionnistes, des faiseurs de tours de passe-passe, mais pour l'intégrer à sa problématique. Pour cela, il considère qu'il faut remonter aux sources historiques du baroque, c'est-à-dire à un moment bien déterminé du catholicisme.

A priori, cette façon de se ranger, du côté d'un baroque aux origines religieuses, est surprenante. Elle paraît en contradiction avec le Lacan du mathème, dont on connaît l'effort pour disjoindre la psychanalyse de la religion, c'est-à-dire du sens, et la tirer du côté de la science, c'est-à-dire d'un idéal de transmissibilité.

Essayons de voir pourquoi il consent quand même à être ainsi épinglé. Pour cela, on est obligé de rappeler comment cette notion d'esthétique s'est forgée.

Le baroque : religieux ou figure rhétorique ?

Le mot *baroque* est attesté pour la première fois en France en 1531, et vient du portugais *barroco*. C'est un terme de joaillerie. Il désigne une perle irrégulière. Très vite, en France, le mot prendra un sens figuré de bizarre, étrange, extravagant au point d'en être choquant.

Irrégulier, donc, c'est-à-dire hors des règles classiques, d'où son application, *après coup*, aux arts plastiques, surtout à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle, sous l'influence de la critique allemande. Ce n'est qu'ensuite que la notion va s'étendre aux arts en général, et en particulier à la littérature. En France, aux XVII^e et XVIII^e siècles, on ne disait pas « art baroque » mais, avec beaucoup de mépris, « art italien ». C'était plus ou moins synonyme de mauvais goût. Boileau par exemple, dans son *Art poétique*, donne le conseil suivant : « Laissons à l'Italie / De tous ces faux brillants l'éclatante folie. »

* D'après un exposé fait le 4 février 1991.

Trois critiques ont contribué à mieux cerner cette notion esthétique de baroque :

- L'historien d'art suisse Jacob Burckhardt. Son livre *Der Cicerone* (1860) paraît en traduction française (*Le Cicerone*) de 1885 à 1892. Pour lui, l'art baroque succède à la Renaissance classique dont il est la dégénérescence. Cette thèse d'un art outrancier sera reprise par la France positiviste et néoclassique de la fin du siècle dernier et du début de ce siècle.

- L'Allemand Heinrich Wölfflin. En 1888, avec *Renaissance du baroque*, puis en 1915, avec *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art, Le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*, il tente de définir le baroque en dégageant cinq grandes catégories qui le caractériseraient : au linéaire, aux plans, à la forme fermée, à la multiplicité, à la clarté de l'art classique correspondraient respectivement le pictural, la profondeur, la forme ouverte, l'unité, l'obscurité de l'art baroque. Cette comparaison est établie à partir de l'architecture, de la peinture et de la sculpture. Bien que discuté, Wölfflin reste encore aujourd'hui la référence quand on parle du baroque. En tout cas, c'est à partir de Wölfflin que le baroque commence à être considéré comme une conception du monde, différente de celle du classicisme. Désormais, toute une tendance de la critique d'art étudiera le baroque, par opposition au classicisme, certes, mais pas comme une dégénérescence du classicisme.

- L'Espagnol Eugenio D'Ors. Son livre *Du baroque* paraît en traduction française chez Gallimard en 1935. D'Ors refuse de voir dans le baroque une notion historiquement datée. Ou plutôt, il voit se manifester dans l'Histoire, tour à tour, deux tendances éternelles de l'esprit humain, avec l'alternance nietzschéenne de l'apollinien (art classique) et du dionysiaque (art baroque). C'est, si l'on veut, une reprise de la distinction des Anciens entre l'*atticisme*, au style marqué par la pureté, la régularité, la concision, et l'*asianisme*, au style boursoufflé, soucieux des effets de langue. Pour D'Ors, l'alternance se fait par une sorte de réaction naturelle et salutaire aux excès rationalistes. Cette façon de voir a le mérite d'englober dans une même dignité classicisme et baroque, et surtout d'établir un lien entre le baroque et le corps, les sens, particulièrement la vue et l'ouïe. Ce qui était dénoncé comme sensuel, excessif et décadent va désormais avoir droit de cité. La conception orsienne nous rapproche déjà davantage de la définition que Lacan donne dans le séminaire *Encore* (p. 105) : « Le baroque, c'est la régulation de l'âme par la scopie corporelle. » On essaiera de voir ce qu'on peut entendre par cette formule, mais l'interprétation d'Eugenio D'Ors, par son côté à la fois intemporel et cyclique, escamote ce que les contemporains du petit père Combes ont bien perçu, mais sans rien en tirer d'intéressant : les fondements religieux du baroque.

Par exemple, pour les néoclassiques de la fin du siècle dernier, les manifestations les plus flamboyantes du baroque sont taxées de mauvais

goût, quand elles ne sont pas balayées d'un désinvolte « il doit y avoir du sexuel là-dessous ». Tout ça n'est que dévergondage jésuitique.

Même le mysticisme le plus sublime se voit réduit, selon l'expression de Lacan, « à des affaires de foutre ». On ramène la jaculation à l'éjaculation.

Ainsi, soit on saisit bien l'origine religieuse du baroque, mais sous prétexte d'esthétique on en fait un enjeu idéologique et même géopolitique, soit on nie cette origine religieuse, et dans ce cas on se réfugie dans les catégories purement esthétiques des historiens de l'art, ou bien, en s'appuyant cette fois sur des textes littéraires, on fait du baroque un formalisme créateur de modèles, une rhétorique, en somme (tels, ces dernières années, les épigones de Gérard Genette).

Lacan ne fait pas du baroque un système de rhétorique abstrait. Il le situe historiquement pour en désigner l'enracinement dans le christianisme.

Le baroque et « la vraie religion »

Que nous dit-il, dans ce chapitre IX, au retour d'une « orgie d'églises » en Italie ? - « Je vous dis tout ça parce que justement je reviens des musées, et qu'en somme la contre-réforme, c'était revenir aux sources, et que le baroque, c'en est l'étalage. »

Le lien entre baroque et Contre-Réforme est donc clairement affirmé. Là encore, un bref rappel historique n'est peut-être pas inutile, même aux risques de la banalité.

Le terme de Contre-Réforme, apparu seulement au XIX^e siècle, désigne, très schématiquement, la tentative de Rome pour faire reculer le protestantisme en suscitant une puissante renaissance religieuse aux lendemains du concile de Trente. Ce concile, qui succède à d'autres moins décisifs, durera dix-huit ans (de 1545 à 1563). Il ne sera pas uniquement une contre-offensive visant la Réforme, mais voudra apporter un nouveau *corpus* doctrinal à ceux qui sont restés dans le giron de Rome. Il sera également animé d'un souci pastoral : purification des mœurs du clergé, renouvellement de l'enseignement et de la prédication. Cette volonté va se traduire dans le domaine des arts. Des directives esthétiques édictées par les théologiens se diffusent à partir de Rome. L'art religieux perd de sa liberté, mais c'est pour n'en devenir que plus apologétique. L'architecture et le décor intérieur des églises vont se modifier pour permettre les processions, les fastes de la liturgie, une meilleure réception de la messe, des prédications, de la confession, de la communion, et une meilleure pratique de la prière... La foi prendra des formes exaltées : c'est la période des grands mystiques, des missionnaires héroïques, avec pour conséquence sur l'art « ce ruissellement de représentation de martyrs » dont parle Lacan. La féerie baroque va déployer sa

luxuriance en Italie d'abord, puis en Autriche, dans les pays du Danube, en Espagne et au Portugal, en Amérique latine, plus tard en Grande-Bretagne et dans les pays slaves. Mettons à part le cas de la France, jalouse de ses libertés gallicanes, en tout cas sur le plan temporel : seule une minorité d'ultramontains y est favorable au baroque romain ; la majorité y est représentée par une position dite « modérée catholique romaine » qui, tout en évitant le schisme, accepte un concile de Trente débarrassé de ce qu'elle considère comme les excès du baroque ; une autre tendance enfin veut donner au concile de Trente une interprétation nouvelle, et c'est le jansénisme, qui refuse de mettre l'art au service de la religion : pour les messieurs de Port-Royal, c'est un divertissement inutile et nuisible.

Dans les églises des pays où la religion triomphe sous des formes baroques, on relève des constantes. La Présence réelle y est affirmée, et le point central devient le Saint-Sacrement, présent dans le tabernacle. Autour de ce tabernacle, toute une ornementation apparaît, avec retables, gloires, baldaquins, etc. L'église est organisée pour les laïcs, à des fins de visualisation et de sensibilisation. Partout s'exprime une volonté de réactiver la dévotion par les sens, la vue, l'ouïe, l'odorat. Par ailleurs, un rôle important est attribué à la prédication. Mais il n'y a pas d'accès direct et personnel aux textes, comme chez les protestants. La lumière est réservée aux clercs, qui sont chargés de la transmettre aux fidèles. La Parole leur parvient par l'effet de parole, avec tous les émois individuels ou collectifs que cela comporte. Le baroque est donc un phénomène religieux avant même d'être un phénomène artistique, ce que Lacan savait.

Lacan va aussi opposer clacissisme et baroque, dans un sens différent de celui des historiens de l'art. Le classicisme classe, comme son nom l'indique, il cherche le trait commun, le trait unaire qui constitue un ensemble. « Le baroque, dit Lacan, c'est l'historiole, la petite histoire du Christ. » Pourquoi « historiole » ? Par opposition à l'Histoire qui se veut universalisable. Le baroque, en tant qu'historiole, cherche le trait de différence, la vérité qui spécifie un individu, vérité particulière, non universalisable.

Ici, il s'agit de l'historiole d'un homme, le Christ. Ou plus précisément, de l'histoire d'un corps. Les Évangiles racontent la Passion de ce corps. Lacan nous dit ce qu'est cette vérité particulière : elle est la vérité de la jouissance. L'histoire du Christ est pour les fidèles un corps à corps oral, bien symbolisé par la communion, par le sacrement de l'Eucharistie. Il y a progrès par rapport à Aristote, chez qui tout se passe comme s'il y avait un sujet supposé savoir le bien qui convient à tous et à chacun. On y méconnaît qu'il n'y a pas de rapport sexuel. Si pour Lacan le christianisme est la « vraie religion », c'est parce qu'elle tient compte du fait que la jouissance passe par le fantasme – elle opère « un par un ».

Psychanalyse et baroque : deux bricolages

Le baroque est dramatisation, étalage de jouissance. Il s'agit de ranimer par tous les moyens la flamme d'un christianisme que la Réforme a divisé, d'où les formes les plus spectaculaires d'un art devenu exhibition de jouissance. C'est surtout dans le baroque qu'on voit que le beau est *eaubs-cène*, d'après une orthographe d'obscène par Jacques Lacan ¹.

Lacan fait remarquer que cette exhibition présente toute la palette de la jouissance, toutes les déclinaisons du fantasme (oral, anal, scopique, etc.), sauf la copulation. (Notons là encore la correspondance avec le concile de Trente, qui a accordé une importance particulière au dogme de l'Immaculée Conception.) « Si elle n'est pas présente [la copulation], ce n'est pas pour des prunes », dit Lacan. Et en effet, l'art baroque, bien que d'apparence effrénée, élude la copulation, « aussi hors champ qu'elle l'est dans la réalité humaine ». Il y a là un problème, car il faut procréer, alors qu'il y a un « trou » appelé l'Autre, alors qu'il n'y a pas de signifiant de la jouissance sexuelle ! L'Autre y substitue le pacte, par exemple celui entre l'époux et l'épouse, la notion de devoir conjugal, etc.

Lacan rappelle la fonction des diverses sagesses : ce sont des « trucs » – c'est le mot qu'il emploie – pour régler l'économie de la jouissance, pour faire comme si, comme s'il existait un rapport sexuel. La nouveauté des Écritures, c'est de montrer l'échec des sagesses antérieures, la sagesse aristotélicienne, par exemple : « L'échec, dit Lacan, des tentatives d'une sagesse dont l'être serait témoignage. »

Le baroque, c'est donc le déploiement, l'exhibition des modes de jouissance du corps : « Régulation de l'âme par la scopie corporelle », selon la définition de Lacan. Il garde le mot « âme », mais pour en subvertir, comme il fait souvent, la signification classique : « l'âme », chez lui, c'est ce qui fait l'identité corporelle de la naissance à la mort. Avec « scopie corporelle », Lacan pense surtout à la peinture et à la sculpture baroques, à l'exubérance ostentatoire des corps martyrisés, aux extases saisies sur le vif, comme on peut voir par exemple, sur la couverture du séminaire *Encore*, la statue de la sainte Thérèse du Bernin, dont il a déjà été question dans le chapitre VI. Au fond, psychanalyse et baroque se ressemblent dans leurs techniques de bricolage. C'est l'art de trouver quelques petits trucs, « de temps en temps... par des voies essentiellement contingentes », dit Lacan ; ce qui est certain, dit-il, c'est que « le truc ne sera pas mathématique » : c'est que la psychanalyse n'a pas seulement affaire à la vérité formelle, comme la science, mais à la vérité qui se parle, ce qui veut dire : la vérité particulière qui se souffre et qui se jouit.

1. J. Lacan, dans *Joyce avec Lacan*, Paris, Navarin, p. 31.

En ce sens, le baroquisme de Lacan est un baroquisme ajusté aux nécessités d'une discipline : la psychanalyse. À cet égard, on pourrait se livrer à une étude détaillée du style de Lacan : du style de ses *Écrits* et de son style d'enseignant (entendons par style : ce qui est irréductible au mathème). On pourrait alors dresser la liste des figures de rhétorique qu'il a utilisées et vivifiées : l'allégorie, la métaphore, les équivoques, les ruptures de niveaux de langue, l'anecdote, les digressions apparentes, les sentences, les emblèmes, les adresses personnalisées, etc. Bref, on pourrait faire l'inventaire des effets de langue lacaniens...

Je pense qu'on s'apercevrait que si son style a ces accents baroques, c'est qu'il réussit la performance de transférer dans l'écrit un effet de parole. C'est tout autre chose que le didactisme universitaire ! Ça consiste à faire passer à l'écrit la pédagogie d'un analyste enseignant à des analystes, et qui ne méconnaît pas que le désir est effet de parole. Cette visée pédagogique est clairement revendiquée page 836 des *Écrits* :

« Tout discours est en droit de se tenir, pour être, de cet effet [de l'effet de parole], irresponsable. Tout discours, sauf celui de l'enseignant quand il s'adresse à des psychanalystes.

Pour nous, nous nous sommes toujours cru comptable d'un tel effet, et, bien qu'inégal à la tâche d'y parer, c'était la prouesse secrète à chacun de nos "séminaires". »