CORE
Metadata, citation and similar papers at core.ac.uk
Provided by Narr Francke Attempto Periodicals

Le pli : Deleuze et le baroque

Rainer Zaiser

I Le retour du baroque à l'âge postmoderne

Lorsque Gilles Deleuze publia en 1988 son livre sur les traits baroques de la philosophie de Leibniz sous le titre *Le pli*,[1] un nouveau débat sur le baroque venait d'être éclaté. Après la découverte de la littérature baroque à l'âge classique par les historiens de la littérature française des années cinquante et soixante du dernier siècle,[2] la question du baroque fut soulevée de nouveau dans les années quatre-vingt, comme le signale Walter Moser[3] en retraçant l'histoire de cette question depuis son émergence à la fin du XIX^e^ siècle dans les travaux des historiens de l'art Jakob Burckhardt[4] et Heinrich Wölfflin[5]. Dans les années quatre-vingt, la discussion au sujet du baroque est pourtant d'une envergure tout autre que celle dont témoignent les débats précédents. Tandis que ces derniers sont axés sur des questions de définition en prenant

1 Gilles Deleuze, *Le pli : Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988.

2 Voir les travaux pionniers de Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France : Circé et le paon*, Paris, Corti, 1954, de Marcel Raymond, *Baroque et Renaissance poétique : Préalable à l'examen du baroque littéraire français*, Paris, Corti, 1955 et de Victor-Lucien Tapié, *Baroque et classicisme*, Paris, Plon, 1957.

3 Voir Walter Moser, « Résurgences baroques », dans Joachim Küpper, Friedrich Wolfzettel (éds.), *Diskurse des Barock : Dezentrierte oder rezentrierte Welt ?* München, Fink, 2000 (Romanistisches Kolloquium, IX), pp. 655–680, en ce qui concerne les étapes marquées par la découverte et rédécouverte du baroque surtout p. 656. Pour le retour du baroque à l'âge postmoderne voir également Walter Moser et Nicolas Goyer, « Baroque : L'achronie du contemporain », dans Walter Moser, Nicolas Goyer (éds.), *Résurgences baroques : Les trajectoires d'un processus transculturel*, Bruxelles, Ante Post, 2001 (La Lettre volée), pp. 7–20.

4 Jakob Burckhardt, *Le Cicerone, guide de l'art antique et de l'art moderne en Italie*. Traduit par Auguste Gérard, … sur la 5^e^ édition ; revue et complétée par le docteur Wilhelm Bode, …, Paris, Firmin-Didot, 1892–1894, 2 vol. (première édition allemande 1855). Jakob Burckhardt, *La civilisation de la Renaissance en Italie*. Trad. de H. Schmitt … ; préf. de Robert Klein, Paris, Librairie générale française, 1986, 3 vol. (première édition allemande 1860).

5 Heinrich Wölfflin, *Renaissance et baroque*, Paris, Librairie générale française, 1961 (première édition allemande 1888).

en considération des données stylistiques, rhétoriques, thématiques ou historiques, la réactualisation de la question du baroque pendant le dernier tiers du XXe siècle concerne non seulement de nouvelles conceptualisations du terme, mais aussi la création artistique même dans tous les domaines, soit dans le domaine de la littérature, des arts, du film ou de la mode.[6] C'est surtout en Amérique latine qu'est née dans les années soixante-dix et quatre-vingt une écriture baroquisante que la plupart des auteurs ont dénommée néobaroque pour prendre leur distance par rapport au patrimoine baroque des colonisateurs du XVIe et du XVIIe siècle.[7] Il en résulte que le néobaroque n'est pas une simple renaissance du baroque du XVIIe siècle, mais « une réactivation d'un potentiel, dont l'émergence remonte au dix-septième siècle, dans le contexte de la culture contemporaine. »[8] À un niveau très abstrait, le *tertium comparationis* entre l'ancien baroque et le néobaroque est le concept de la diversité[9] qui réapparaît dans le Nouveau Monde sous la forme du « métissage culturel »,[10] une espèce d'hybride réunissant des fragments de la culture des colonisateurs avec celle du colonisé et constituant par là un nouveau discours baroque plein d'ambiguïté et de tension. C'est ainsi qu'Alejo Carpentier explique le néobaroque par l'image de la « créolité » :

> Et pourquoi l'Amérique latine est-elle la terre d'élection du baroque ? Parce que toute symbiose, tout métissage, engendre un baroquisme. Le baroquisme américain s'accentue parallèlement à la « créolité », à la

6 Voir Moser 2000, pp. 656–659. Pour ce qui est du baroque dans le domaine de la mode, de l'art décoratif et du film voir les belles photos du livre de Stephen Calloway, *Baroque, Baroque : The Culture of Excess*, London, Phaidon Press, 1994. Calloway classe les années quatre-vingt sous la rubrique « The Great Baroque Revival », pp. 182–233.

7 À la suite du texte fondateur de José Lezama Lima (« La curiosidad barroca », dans José Lezama Lima, *La expresión americana*. Edición de Irlemar Chiampi, México : Fondo de Cultura económica, 1993 [1957], pp. 79–106), les études citent comme exemples du néobaroque latino-américain les essais et les œuvres de Severo Sarduy, d'Alejo Carpentier, de Carlos Fuentes et du Brésilien Haroldo de Campos. Voir Moser 2000, p. 657 et dans Moser/Goyer, *Résurgences baroques*, 2001 les articles de Haroldo de Campos, « Le baroque : la non-enfance des littératures ibéro-américaines – une constante et une perdurance », pp. 91–99 ; Irlemar Chiampi, « Les Serpents de Góngora : les résurgences de Góngora et l'émergence du baroque en Amérique latine », pp. 101–119 ; Javier Vilaltella, « Repenser le baroque depuis l'Amérique latine », pp. 121–133.

8 Moser/Goyer, « Baroque : L'achronie du contemporain », 2001, p. 9.

9 Pour le baroque du XVIIe siècle voir à ce propos l'étude de Wilfried Floeck, *L'esthétique de la diversité : Pour une histoire du baroque littéraire en France*, Paris-Seattle-Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1989 (Biblio 17, 43).

10 Voir Moser 2000, p. 668.

> conscience que développe l'homme américain, qu'il soit fils de blanc venu d'Europe ou fils de noir africain ou encore fils d'indien né sur le continent […], à la conscience d'être autre chose, une chose nouvelle, de provenir d'une symbiose et d'être « créole ». L'esprit « créole », en soi, est déjà un esprit baroque.[11]

Quant à l'Europe, le retour du baroque se fait également remarquer dans la culture et dans la pensée du XX^e siècle. C'était déjà en 1933 qu'Eugenio d'Ors a proclamé « l'éternel retour » du baroque dans l'histoire des arts et de la littérature.[12] D'Ors part de l'idée d'un baroque transhistorique qui alterne successivement avec l'art classique, et ne fût-ce qu'à un rythme discontinu et contingent.[13] Ces résurgences périodiques ne sont pas, il est vrai, des réapparitions du baroque du XVII^e siècle, mais elles sont des mouvements marqués par certaines constantes qui échappent de fond en comble à l'esthétique classique. Les constantes baroques qui se détachent de l'étude de d'Ors sont les principes esthétiques de la contradiction, du dynamisme[14] et de la multipolarité,[15] pour n'en nommer que les plus importantes. C'est grâce à cette généralisation du concept de baroque qu'Eugenio d'Ors réussit à subsumer aussi bien la poétique du romantisme[16] que l'art de la Fin de siècle[17] et les avant-gardes des premières décennies du XX^e siècle[18] sous la catégorie du

---

11 Alejo Carpentier, « L'éternel retour du baroquisme », dans *Magazine littéraire*, n^o 300 (juin 1992), pp. 27–31.

12 Voir Eugenio d'Ors, *Du Baroque*. Version française de Mme Agathe Rouart-Valéry. Introduction de Frédéric Dassas, Paris, Gallimard, 2000 (Folio Essais). L'original espagnol de cette étude parut pour la première fois sous le titre *Lo barroco* en 1933 à Madrid, la traduction française date de 1935.

13 Voir d'Ors 2000, p. 70 : « Nous n'abordons pas ici le problème de la régularité du processus, ni celui de la périodicité du retour. Nous n'imaginons pas un cercle, mais un canal ; nous croyons à la présence d'éléments fixes, qui limitent et endiguent le cours des événements […] nous ne nous rapportons pas à des *lois* quand nous parlons de constantes, mais à des *types*. Contingence et prédétermination sont également compatibles avec l'affirmation de l'existence de types. »

14 Voir le chapitre « L'essence du Baroque : Panthéisme, Dynamisme », dans d'Ors 2000, pp. 94–104.

15 Voir le chapitre « Morphologie du Baroque : La multipolarité, la continuité », dans d'Ors 2000, pp. 105–117.

16 Voir d'Ors 2000, p. 79 : « […] le romantisme […] n'est en somme qu'un épisode dans le déroulement de la constante baroque. »

17 Voir d'Ors 2000, p. 128 : « On trouve son point culminant […] dans l'art et toute la civilisation de la période promptement appelée ‹Fin de Siècle›, c'est-à-dire la fin du XIX^e siècle. »

18 Voir d'Ors 2000, p. 80 : « L'analogie entre certains exemples de bizarrerie dans la littérature du passé et les goûts de l'art d'avant-garde et, en général, de la production ultra-moderne, n'était pas, d'ailleurs, sans favoriser quelques phénomènes de ‹retour›. »

baroque. On peut facilement ajouter à cette suite de réincarnations baroques le néobaroque latino-américain et la culture de l'âge postmoderne. Au fur et à mesure que la société informatisée[19] prend son essor dans les années quatre-vingt, le concept de baroque entre dans l'âge des réalités virtuelles qui sont l'expression la plus radicale de l'intertextualité, de la polysémie et du mouvement à l'infini, bref de la complexité multiforme caractérisant l'esthétique du baroque tant ancien que moderne.[20] En témoigne de toute évidence le roman *L'isola del giorno prima* (1994) d'Umberto Eco, paru en traduction française sous le titre *L'île du jour d'avant* en 1996 chez Grasset. L'appartenance de ce roman au baroquisme postmoderne[21] ne s'explique pas seulement par la mise en œuvre d'un jeu intertextuel hypertrophique, mais aussi par le fait que tous les textes reproduits datent de l'époque baroque. *L'île du jour d'avant* est l'histoire d'un naufragé qui fut chargé par Mazarin de s'engager sur un bateau anglais dont l'équipage est à la recherche du point fixe pour la détermination des longitudes. Le jeune homme devait espionner pour la couronne française les découvertes de l'expédition anglaise. Mais le navire fait naufrage dans les mers du Sud. Seul le protagoniste peut se sauver sur un bateau abandonné et flottant sur la mer. De son refuge, il peut voir une île inaccessible à lui, parce qu'il ne sait pas nager. Le trait particulier de cette île réside dans le fait qu'elle se trouve au-delà de la ligne de changement de date. D'où le titre *L'île du jour d'avant*. Condamné à la solitude et à l'ennui le protagoniste s'applique à se rappeler les événements les plus importants de sa vie et de son époque. Il en résulte toute une série de réflexions, d'histoires et de traités qui passent en revue l'ensemble du savoir du XVII[e] siècle dans les domaines de la philosophie et des sciences, de la rhétorique et de la poétique, des arts et de la littérature. Les titres de la plupart des chapitres du roman sont déjà formels à ce propos. Je n'en cite que quelques-uns : « Il Cannochiale Aristotelico », « Acutezza e Arte d'Ingegno », « L'Arte di prudenza », « Dell'Origine dei Romanzi », « La Carta del Tenero », « Dialoghi sui Massimi

---

19 À propos de la thèse que le passage à la société informatisée a engendré l'ère postmoderne voir François Lyotard, *La condition postmoderne : Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979, particulièrement pp. 11–17.

20 Voir dans Moser/Goyer, *Résurgences baroques*, 2001 l'article de Michel Maffesoli, « Notes sur le syncrétisme, le baroque et la postmodernité », pp. 55–60 et la contribution de Christine Buci-Glucksmann, « Baroque et complexité : Une esthétique du virtuel », pp. 45–53.

21 Voir à ce propos Karlheinz Stierle, « Barock-Diskurs und virtuelles Barock : Umberto Ecos *L'isola del giorno prima* », dans Küpper, Wolfzettel (éds.), *Diskurse des Barock, op. cit.*, 2000, pp. 681–709 et Rocco Capozzi, « Neobarocker Postmodernismus und Intertextualität in Ecos *L'isola del giorno prima* », in Thomas Stauder (éd.), *« Staunen über das Sein » : Internationale Beiträge zu Umberto Ecos « Insel des vorigen Tages »*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997, pp. 57–77.

Sistemi » et ainsi de suite.[22] On reconnaît facilement dans ces titres les écrits de Tesauro, de Gracián, de Daniel Huet, de Madeleine de Scudéry, de Galileo Galilée, traités de rhétorique et de poétique, aphorismes moralistes, théorie de l'amour, discours scientifique, tous mis en narration par le protagoniste du roman. Peu importe qu'en 1643, quand le héros naufragé commence à sonder l'horizon de la culture européenne de son époque, quelques-unes des œuvres qu'il évoque n'avaient pas encore paru. Dans son roman, Umberto Eco vise moins à reconstruire la chronologie de l'histoire culturelle du XVII^e^ siècle qu'à accumuler toute la gamme des écrits de l'âge baroque européen dans leur diversité et dans leurs contradictions pour écrire une somme encyclopédique du savoir de cette époque – ou disons-le plus modestement – pour créer un prélude à un projet beaucoup plus vaste qu'Umberto Eco avait déjà mis en chantier quand son roman parut en 1994 : un CD-ROM réunissant le plus grand nombre possible de matériaux de l'âge baroque. Le résultat fut une encyclopédie multimédia rassemblant non seulement les textes de deux centaines de livres, mais aussi des informations bibliographiques, des tableaux chronologiques, des images, des pièces musicales et des cartes géographiques, témoignant tous et toutes de la richesse variée de la culture et civilisation de l'âge baroque.[23] Cette fois-ci, c'est l'utilisateur qui entre dans le jeu postmoderne quand il se met à la recherche des textes mis à sa disposition par le CD-ROM. Le système numérique lui permet de reconstruire son âge baroque à lui en naviguant de son gré d'un mot à l'autre, d'un texte à l'autre ou d'une image à l'autre. Les liens hypertextes le renvoient sans cesse à de nouvelles entrées, à de nouvelles images, à de nouveaux tableaux, superposés les uns sur les autres, « pli sur pli à l'infini », est-on tenté de dire en reprenant une formule de Gilles Deleuze qui essaye de mettre en évidence la complexité des phénomènes baroques par la métaphore du pli qui se multiplie en abondance. La bibliothèque électronique et les hypertextes de l'Internet sont en effet l'image la plus audacieuse du néobaroque postmoderne, fondé sur un jeu aléatoire avec la diversité et la complexité des phénomènes culturels de notre époque. Mais le concept de baroque élaboré par Deleuze se rapporte-il seulement aux manifestations de la culture postmoderne ? Les propos qui suivent sont consacrés à la question de savoir ce que la métaphore du pli nous apporte pour la compréhension du baroque, soit sous sa forme historique, soit sous sa forme transhistorique. En tout cas, Deleuze lui-même part de l'âge baroque en développant sa théorie sur le pli. À ce propos, ses réflexions sont axées sur la monadologie

---

22 Voir le sommaire de l'édition originale italienne : Umberto Eco, *L'isola del giorno prima*, Milano, Bompiani, 1994.

23 *Il Seicento*. Guida Multimediale alla storia della civiltà europea diretta da Umberto Eco, Milano, Opera Multimedia, 1995 (Biblioteca di Encyclomedia).

de Leibniz. Mais devenons plus concret : Qu'est-ce qu'au juste le pli deleuzien et quel est son rapport avec Leibniz et le baroque ?

II Le pli : métaphore esthétique de l'art baroque

Pour aborder le concept deleuzien du baroque il est utile de nous rappeler l'acception générale du terme de pli. Le pli, nous explique le Robert, est « la partie d'une matière souple rabattue sur elle-même et formant une double épaisseur » tels que « [l]es plis d'une feuille de papier, d'une étoffe » ou d'une « [j]upe à plis ». Ce qui intéresse Deleuze, ce sont surtout les mouvements des plis, leur ondulation comme par exemple celle d'un drapeau flottant ou d'une robe drapée. C'est ainsi que Deleuze cite en exemple la mode vestimentaire du XVII^e siècle pour mettre en évidence sa définition du baroque fondée sur l'image du « pli qui va à l'infini » :

> 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-canons, 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.[24]

Selon Deleuze, la spécificité du vêtement baroque réside dans le fait que le corps du porteur se perd sous la largeur du tissu plissé. Le corps fini est recouvert par d'innombrables plis d'étoffe qui deviennent quasiment autonomes par rapport à ce qu'ils entourent. Les contours précis du corps humain disparaissent en se transformant en contours imprécis d'un vêtement élargi dont on distingue à peine les lisières. En outre, Deleuze signale que l'on retrouve ces formes drapées et distendues également dans les œuvres d'art du XVII^e siècle, notamment en sculpture, comme le démontre d'une manière hautement représentative la tunique de la sainte Thérèse du Bernin (Fig. 1 et 2).[25] En témoignent aussi, en peinture, les nombreuses natures mortes remplies d'objets et de plis formés par le tapis de table (Fig. 3 et 4).[26] Suivant Deleuze, cette prolifération de plis a pour conséquence la transgression des

---

24 Gilles Deleuze, *Le pli : Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988 (Collection « Critique »), p. 164.

25 Voir Deleuze, *Le pli*, p. 165.

26 Voir Deleuze, *Le pli*, p. 166.

arts. Selon ses dires, les plis tendent à dépasser le cadre du tableau pour se prolonger dans la sculpture, ensuite dans l'architecture et enfin dans l'urbanisme :

> 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. […] la peinture sort de son cadre et se réalise dans la sculpture 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.[27]

L'art baroque devient total en ce sens que l'extension des plis passe des arts à la vie. La vie évoquée ici par l'urbanisme fait, elle aussi, reconnaître des plis dans toutes ses manifestations de sorte que la vie n'est qu'une continuation de l'art du drapé :

> 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 Socius, espace social public, peuplé de danseurs baroques.[28]

L'exemple le plus pertinent de cet échange entre l'art et la vie est au XVII^e^ siècle le Roi-Soleil qui n'est pas seulement objet de bon nombre d'œuvres d'art (poèmes, peintures, sculptures, médailles, frontispices), mais qui est aussi acteur ou « danseur baroque » dans un spectacle quotidien de pompe[29] que l'on pourrait facilement résumer par la métaphore du pli deleuzien (Fig. 5 et 6). Pour mettre en lumière l'envahissement des plis dans la vie de nos jours, Deleuze nous donne le bel exemple des « ‹performances› de Christo : les enveloppements géants, et les plis de ces enveloppes. »[30] Ce dernier exemple attire notre attention sur le fait que le concept de pli est chez Deleuze un concept transhistorique du baroque. Nous reviendrons là-dessus. Retenons pour l'instant que le pli deleuzien est de prime abord une métaphore qui exprime l'idée d'une esthétique qui repose sur les principes de l'irrégularité, du mouvement et de la démesure. La ligne sinueuse ou la ligne courbe sont les figures géométriques par excellence qui mettent en

---

27 Voir Deleuze, *Le pli*, pp. 167–168.

28 Voir Deleuze, *Le pli*, p. 168.

29 Voir à ce propos l'étude de Peter Burke, *Louis XIV : Les stratégies de la gloire*. Traduit de l'anglais par Paul Chemla, Paris, Seuil, 1995 (Edition originale : *The Fabrication of Louis XIV*, New Haven, London, Yale University Press, 1992).

30 Deleuze, *Le pli*, p. 168, n. 4.

évidence l'essence du pli deleuzien. Mais qu'est-ce qu'il y a de nouveau dans cette définition du baroque? Les caractéristiques retenues par Deleuze sous le terme générique de pli ne sont-elles pas monnaie courante dans les débats portant sur le baroque? Il va de soi que l'on ne peut que répondre affirmativement à cette question. Mais il y a un revers de la médaille. Le pli deleuzien est d'un côté, il est vrai, une métaphore esthétique, mais de l'autre aussi une métaphore épistémologique ayant pour but d'expliquer la complexité du monde tel que Leibniz l'a conçu.

III Le pli: métaphore épistémologique du monde baroque

Les plis qui dépassent les arts et s'étendent dans la vie sont en même temps la signature du monde physique que celle du monde métaphysique. « [L]e pli qui va à l'infini »[31] aspire à se multiplier dans l'espace visible aussi bien que dans l'espace invisible de l'univers. Les myriades de lignes sinueuses de la matière convergent vers le sommet d'un cône comme si elles se réunissaient dans un point culminant qui absorbe le monde entier. C'est là que nous entrons dans le système philosophique de Leibniz:

> [...] 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.[32]

Cette «individualité la plus compréhensive et la plus resserrée» est évidemment la monade leibnizienne qui exprime selon Deleuze le propre du baroque: elle enveloppe dans son microcosme invisible toutes les myriades de plis qui se déplient dans le macrocosme de la matière. La monade est pour ainsi dire l'âme, l'esprit et la génératrice du monde baroque:

> On sait quel nom Leibniz donnera à l'âme ou au sujet comme point métaphysique: monade. Il emprunte ce nom aux néoplatoniciens, qui s'en servaient pour désigner un état de l'Un: l'unité en tant qu'elle enveloppe une multiplicité, cette multiplicité développant l'Un à la façon d'une «série». Plus exactement l'Un a une puissance d'enveloppement et de développement, tandis que le multiple est inséparable des plis qu'il fait quand il est enveloppé, et des déplis, quand il est développé.[33]

31 Voir Deleuze, *Le pli*, p. 164.
32 Deleuze, *Le pli*, p. 169.
33 Deleuze, *Le pli*, p. 33.

Chez Leibniz, les catégories de l'Un et du multiple ne renvoient donc pas à un antagonisme entre l'homogénéité d'une entité métaphysique et l'hétérogénéité des phénomènes physiques, mais à deux façons différentes de s'imaginer le multiple. Ce que la monade contient est autant multiple que le monde des apparences. Elle se distingue pourtant de ce dernier par son autonomie et par sa puissance créatrice. La monade est le germe du multiple. En tant qu'entité autonome, elle renferme le multiple à l'instar d'une chose pliée : elle enveloppe les plis, comme Deleuze le signale. En tant que puissance créatrice, elle déploie la chose pliée dans son extension matérielle ou – pour reprendre une fois de plus une formule de Deleuze – elle la développe, la déplie : « Plier-déplier, envelopper-développer sont les constantes de cette opération »[34] que Deleuze dénomme baroque.[35]

Pour illustrer cette idée abstraite d'un monde divisé en plis visibles et en plis invisibles Deleuze construit « une maison baroque » à deux étages. L'étage d'en bas constitue une pièce avec des fenêtres et des portes donnant libre cours à « la fluidité de la matière » et à « l'élasticité des corps ».[36] L'étage d'en haut est, par contre, le siège de l'âme ou de l'esprit, bref le siège de la monade. Il s'agit là d'un pur intérieur sans portes ni fenêtres, d'une pièce close et dépourvue de toute influence extérieure :

> C'est l'étage d'en bas qui se charge de la façade, et qui s'allonge en se trouant, qui s'incurve suivant les replis déterminés d'une matière lourde, constituant une pièce infinie de réception ou de réceptivité. C'est l'étage d'en haut qui se ferme, pur intérieur sans extérieur, intériorité close en apesanteur, tapissée de plis spontanés qui ne sont plus que ceux d'une âme ou d'un esprit.[37]

Cette scission de la maison baroque en deux étages indépendants l'un de l'autre n'empêche cependant pas que ces deux étages communiquent l'un avec l'autre. C'est dans cette communication que Deleuze voit l'essentiel de l'épistémologie baroque de Leibniz :

> C'est un grand montage baroque que Leibniz opère, entre l'étage d'en bas percé de fenêtres, et l'étage d'en haut, aveugle et clos, mais en revanche résonnant, comme un salon musical qui traduirait en sons les mouvements visibles d'en bas.[38]

---

34 Voir Deleuze, *Le pli*, p. 168.

35 Dès le début de son essai, Deleuze insiste sur le fait que le terme de baroque ne désigne pas une essence, mais une opération: « Le Baroque ne renvoie pas à une essence, mais plutôt à une fonction opératoire, à un trait. […] Le trait du Baroque, c'est le pli qui va à l'infini. » Deleuze, *Le pli*, p. 5.

36 Voir Deleuze, *Le pli*, p. 7.

37 Deleuze, *Le pli*, p. 41.

38 Deleuze, *Le pli*, p. 6.

D'après la vision du monde développée par Leibniz, il existe donc une correspondance entre l'âme et le corps, l'esprit et la matière, correspondance due à une affinité parfaite entre le monde visible et le monde invisible. Cette affinité est marquée par le Pli en majuscule, ligne de démarcation qui se répercute à l'infini dans l'un et dans l'autre sens de l'espace bipartite de l'univers baroque. Le Pli se multiplie en se deployant vers le haut et vers le bas, vers l'intérieur et vers l'extérieur. Contrairement à d'autres conceptualisations du monde fondées sur l'idée d'une dualité hiérarchique de l'esprit et de la matière, la tension entre ces deux mondes est résolue dans la philosophie de Leibniz par leur conciliation structurelle. Les plis de l'âme et de l'esprit sont les reflets, si invisibles qu'ils soient, des replis de la matière et des corps :

> On connaissait la distinction de deux mondes dans une tradition platonicienne. On connaissait le monde aux étages innombrables, suivant une descente et une montée s'affrontant à chaque marche d'un escalier qui se perd dans l'éminence de l'Un et se désagrège dans l'océan du multiple : l'univers en escalier de la tradition néo-platonicienne. Mais le monde à deux étages seulement, séparés par le pli qui se répercute des deux côtés suivant un régime différent, c'est l'apport baroque par excellence. […] La scission de l'intérieur et de l'extérieur renvoie donc à la distinction de deux étages, mais celle-ci renvoie au Pli qui s'actualise dans les plis intimes que l'âme enclôt à l'étage du haut, et qui s'effectue dans les replis que la matière fait naître les uns des autres, toujours à l'extérieur, à l'étage du bas. Ainsi le pli idéal est-il *Zwiefalt*, pli qui différencie et se différencie.[39]

« Zwiefalt », la duplicité du pli, est donc le trait le plus pertinent du baroque selon Deleuze, duplicité parce que le pli sépare le monde physique du monde métaphysique (« pli qui différencie ») et qu'il se dédouble perpétuellement lui-même autant du côté de la matière que du côté de l'esprit (« pli qui se différencie »). Cette duplicité du pli nous permet d'intégrer dans le concept de baroque non seulement les phénomènes ostentatoires de la culture du XVII^e^ siècle mais aussi ceux qui s'ouvrent sur les profondeurs des âmes ou sur la vie spirituelle. Ce n'est pas par hasard que Deleuze cite à ce propos Jean Rousset qui attire déjà en 1968 l'attention sur la coexistence d'une « poésie de l'introspection » et d'une « poésie de l'ostentation » à l'âge baroque.[40] C'est dans cette double orientation que nous voyons l'avantage du concept de Deleuze quant à la définition du baroque historique. Par l'intermédiaire

---

39 Deleuze, *Le pli*, pp. 41–42.

40 Voir Jean Rousset, *L'intérieur et l'extérieur : Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII^e^ siècle*. Nouvelle édition, Paris, Corti, 1976 ([1]1968), p. 11. La référence à Rousset se trouve dans Deleuze, *Le pli*, p. 40.

de la philosophie de Leibniz Deleuze parvient à nous faire comprendre la complexité du monde baroque dans toute son intégralité sans négliger ni le côté métaphysique ni le côté physique de ses manifestations artistiques, philosophiques et sociales. Deleuze considère l'étude du baroque comme une « ‹cryptographie› qui, à la fois, dénombre la nature et déchiffre l'âme, voit dans les replis de la matière et lit dans les plis de l'âme. »[41] Reste à savoir dans quelle mesure le concept de pli peut affirmer l'idée d'un retour cyclique du baroque dans l'histoire culturelle.

IV Le pli : pour un concept transhistorique du baroque

L'avantage du concept de pli, son acception polysémique susceptible de réunir un grand nombre de catégories censées être baroques, paraît en même temps un désavantage en ce qui concerne sa fonction opératoire. Deleuze admet lui-même que le pli est un concept très vague : « […] on peut objecter que le concept de pli reste à son tour trop large : pour s'en tenir aux arts plastiques, quelle période et quel style pourraient-ils ignorer le pli comme trait de peinture ou de sculpture ? »[42] S'y ajoute la question de savoir comment identifier les plis dans les œuvres littéraires dont Deleuze ne parle que rarement.[43] Les sujets et les motifs les plus fréquents de la littérature baroque tels que le fleuve, les ondes, le mouvement, les métamorphoses et les déguisements sont tous, il est vrai, plus ou moins compatibles avec l'image du pli, mais ces phénomènes se laissent également subsumer sous les termes génériques d'ostentation ou de dynamisme, termes répertoriés par la critique consacrée à la question du baroque depuis les études de ses fondateurs.[44] Il va sans dire que les procédés de dédoublement tels que le récit dans le récit ou le théâtre dans le théâtre, procédés typiques de la littérature baroque, rappellent, eux aussi, l'image du « pli sur pli » ou celle « du pli selon pli » de Deleuze.[45] Il est vrai aussi que l'occurrence des motifs et des structures mentionnés ci-dessus ne se limite pas aux œuvres littéraires

41 Deleuze, *Le pli*, p. 6.

42 Deleuze, *Le pli*, p. 48.

43 Il voit dans le symbole de l'éventail de Mallarmé, dans le « jardin aux sentiers qui bifurquent » de Jorge Luis Borges, « disciple de Leibniz » selon Deleuze, dans « l'entremêlement des histoires bifurcantes » du romancier Maurice Leblanc et dans le « monde chaotique » des œuvres de Joyce et de Gombrowicz les manifestations littéraires du pli. Voir Deleuze, *Le pli*, pp. 43–44, pp. 83–84 et p. 111.

44 Voir, entre autres, d'Ors, *Du baroque*, *op. cit.* ; Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, *op. cit.* ; Imbrie Buffum, *Studies in the Baroque from Montaigne to Rotrou*, New Haven, Yale University Press, 1957.

45 Deleuze, *Le pli*, p. 5.

de l'âge baroque, et ceci d'autant plus quand on les met sous l'égide du pli. Ainsi le pli est-il un terme dynamique susceptible de s'adapter à l'élasticité de la matière qu'il décrit. Le concept de pli consiste à «rendre compte de l'extrême spécificité du Baroque, et de la possibilité de l'étendre hors de ses limites historiques, sans extension arbitraire […]».[46] Le pli est donc un concept transhistorique du baroque, concept disposé à élargir son répertoire de traits pertinents à condition que l'on puisse attribuer ces derniers au paradigme spécifique des divergences, des dissonances et des polyvalences ou – pour reprendre le champ lexical de la métaphore du pli – au paradigme des lignes sinueuses, courbes et infinies de la nature, des arts et des médias. Cette élasticité du concept de baroque n'est pas seulement utile à l'analyse des manifestations du néobaroque, mais elle l'est aussi à l'étude du baroque du XVII[e] siècle dont l'abondance des formes risque toujours de dépasser le cadre de quelques caractéristiques bien définies. Il ne reste qu'à préciser où sont les plis baroques dans les œuvres littéraires. La théorie de Deleuze, si souvent citée qu'elle soit, attend encore son application dans ce domaine.

46 Deleuze, *Le pli*, p. 48.

Annexe

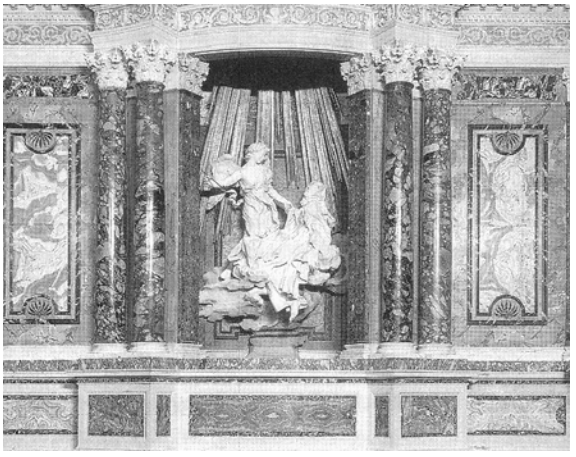

Fig. 1: *Gianlorenzo Bernini (Le Bernin), Chapelle Cornaro, 1647–1651 (marbre, Rome, Santa Maria della Vittoria, détail), dans Arne Karsten, Bernini. Der Schöpfer des barocken Rom. Leben und Werk. Munich : Beck, 2006, ill. 25, p. 134.*

Fig. 2: *Gianlorenzo Bernini (Le Bernin), Extase de Sainte Thérèse, 1652 (marbre, Rome, Santa Maria della Vittoria, détail), dans Howard Hibbard, Bernini. Harmondsworth : Penguin, 1965, page de titre.*

Fig. 3: *Abraham van Beyeren, Prunkstilleben, 1660–1665 (huile sur toile, Munich, galerie d'art Scheidwimmer), dans Claus Grimm, Stilleben. Die niederländischen und deutschen Meister. Stuttgart, Zurich: Belser, [2]1998, ill. 105, p. 161.*

Fig. 4: *Willem van Odekerken, Stilleben mit Laute, 1642 (bois, propriété privée), dans Claus Grimm, Stilleben. Die niederländischen und deutschen Meister. Stuttgart, Zurich: Belser [2]1998, ill. 81, p. 137.*

Fig. 5: *Hyacinthe Rigaud, Portrait de Louis XIV, vers 1700 (huile sur toile, Paris, Louvre), dans Peter Burke, Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs. Traduit de l'anglais par Matthias Fienbork. Berlin : Wagenbach, 1993, ill.1, p. 8.*

Fig. 6: *Louis XIV en Soleil. Costume du roi pour le Ballet royal de la Nuit, 1653 (estampe, Paris, Cliché BNF), dans Georgie Durosoir, Les ballets de la cour de France au XVII^e siècle ou Les fantaisies et les splendeurs du Baroque. Genève: Editions Papillon (mélophiles), 2004, p. 137.*