



HAL
open science

Fondements mystiques et métaphysiques de l'espace baroque

Richard Scoffier

► **To cite this version:**

Richard Scoffier. Fondements mystiques et métaphysiques de l'espace baroque. [Rapport de recherche] 0457/87, Bureau de la recherche architecturale (BRA). 1987. hal-03091526

HAL Id: hal-03091526

<https://hal.science/hal-03091526>

Submitted on 31 Dec 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

457

Richard SCOFFIER

Fondements mystiques et métaphysiques
de
L'ESPACE BAROQUE

SUBVENTION DU :
Ministère de l'Urbanisme, du Logement et des Transports,
Direction de l'Architecture et de l'Urbanisme, Secrétariat
de la Recherche Architecturale.

"Le présent document constitue le rapport final d'une recherche remise au Secrétariat de la Recherche Architecturale en exécution du programme général de recherche mené par le Ministère de l'Urbanisme, du Logement et des Transports avec le Ministère de la Recherche et de la Technologie. Les jugements et opinions émis par les responsables de la recherche n'engagent que leurs auteurs".

457

Table des matières

FONDEMENTS MYSTIQUES ET METAPHYSIQUES DE L'ESPACE BAROQUE

PRESENTATION

Présentation page 3

1. PREMIERE PARTIE

- 1.1. L'Europe baroque page 7
- 1.2. La révélation du corps page 9
- 1.3. La mystique thérésienne page 14
 - 1.3.1. L'écriture de l'expérience.
 - 1.3.2. La folie de la vision
 - 1.3.3. L'écriture de la pensée pétrifiée et inversément la
- 1.4. L'utopie Ignacienne page 22

2. DEUXIEME PARTIE

- 2.1. Le principe de raison page 27
 - 2.1.1. L'inclusion.
 - 2.1.2. La forme comme convergence des séries.
 - 2.1.3. L'organicisme.
- 2.2. Le point de vue page 38
 - 2.2.1. La profondeur.
 - 2.2.2. Le perspectivisme.
 - 2.2.3. L'espace de la perception.
- 2.3. La substance page 41
 - 2.3.1. Les métamorphoses.
 - 2.3.2. Les manières
 - 2.3.3. L'intériorité
- 2.4. La matière page 57
 - 2.4.1. La carnation.
 - 2.4.2. La question du fond.
 - 2.4.3. Les plissements.
- 2.5. Tout est évènement page 69
 - 2.5.1. La restitution du mouvement.
 - 2.5.2. La diachronicité.
 - 2.5.3. Le surgissement de l'édifice.

NOTES page 79

BIBLIOGRAPHIE page 84

ILLUSTRATIONS page 89

de l'impossible incarnation. Nous avons analysé comment au corps glorieux dont l'énoncé fait loi se substitue des corps incomplets (immortels ?) lieux d'une parole errante, poétique, contradictoire.

Nous avons étudié les écrits de Thérèse d'Avila, notamment son autobiographie dont la rédaction se structure comme

PRESENTATION

(l'expérience intérieure de Jean de la Croix, décrite sous le titre

"La montée Nous avons tenté, dans notre recherche, de déterminer un rapport entre l'espace baroque tel qu'il trouve son expression privilégiée dans la Rome du XVII^{ème} siècle et l'histoire des idées. Nous avons essayé de mettre en évidence au-delà de ce rapport un lien fondamental entre la construction de l'espace et la constitution du sujet, entre l'espace et la pensée (en considérant l'architecture comme de la pensée pétrifiée et inversement la philosophie et la mystique comme des constructions).

Notre travail se décompose en deux parties totalement distinctes.

Nous avons d'abord interrogé les écrits mystiques de Thérèse d'Avila (1515-1582), pour tenter, à partir de l'analyse de son expérience, de définir une approche de l'âme conçue comme un territoire intérieur, qu'il serait possible de transposer à l'appréhension de l'espace extérieur.

Nous avons analysé ensuite le système philosophique de Leibniz (1646-1716) en l'opposant à celui de Descartes et en le considérant comme la transposition du lien inédit de l'homme à l'espace tel qu'il s'inscrit dans les architectures dynamiques et ouvertes du Bernin, Cortone et Rainaldi ou celles convulsives de Borromini.

Dans la première partie, nous avons défini les conditions historiques de la constitution de l'Europe Baroque comme l'impossibilité pour les territoires dispersés lors de l'abdication de Charles Quint de se reconstituer dans le corps emblématique d'un empereur et comment cette incapacité à se définir en communautaire politique implique la création d'un imaginaire artistique.

Nous avons articulé le déploiement de la mystique à connotation féminine du XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles à cette question

de l'impossible incarnation. Nous avons analysé comment au corps glorieux dont l'énoncé fait loi se substitue des corps incomplets (morcelés ?) lieux d'une parole errante, poétique, contradictoire.

Nous avons étudié les écrits de Thérèse d'Avila, notamment son autobiographie dont la rédaction se structure comme un chemin de croix : une procession avec différentes stations (l'expérience intérieure de Jean de la Croix, décrite sous le titre "la montée du Mont Carmel" renvoie elle aussi à un pèlerinage).

Tout comme l'exploration de l'intériorité de l'âme s'accomplit selon un cheminement difficile menant à l'extase, la Rome de Sixte Quint, avec ses longs axes linéaires reliant les principaux centres de dévotion, s'organise en fonction des parcours processionnels qui la traversent. De même, dans les églises, le plan longitudinal imposé par la contre réforme pour remplacer le plan centré de la renaissance, impropre à la célébration du culte, témoigne d'un nouveau rapport à l'espace qui ne se dévoile plus instantanément, mais diachroniquement. A une approche mentale, abstraite, idéale de l'espace, se substitue une approche phénoménique.

Nous avons ensuite développé le rapport très ambigu que Thérèse entretient à l'égard de l'écriture et surtout de l'image. L'image semble, pour la Sainte, mieux que l'écriture permettre sans médiation l'appréhension du divin mais en elle quelque chose paraît toujours interférer : le fait que l'image fige et fixe. La reconnaissance de cette ambiguïté de l'image, de sa limite travaille la peinture baroque en ses fondements et la spécifie dans son opposition à celle de la renaissance.

Pour terminer cette première partie nous avons proposé une lecture des Exercices Spirituels d'Ignace de Loyola qui se posent comme la neutralisation du caractère spécifique de la mystique du XVIème siècle. Ils témoignent d'une volonté d'intégration radicale de cette démarche marginale, solitaire et parfois contestataire, dans une hiérarchie ecclésiastique. Ils restent attachés à l'austérité de la contre réforme dont les préceptes seront par la suite mis en crise par le baroque à son apogée.

Dans la seconde partie, nous avons particulièrement interrogé la Monadologie de Leibniz qui se présente comme un condensé de sa pensée dans son état le plus achevé. Nous avons déterminé les caractéristiques de cette philosophie en la considérant comme un système baroque par opposition à celle de Descartes qui fonde métaphysiquement le classicisme (ce qui peut expliquer la résistance de la France au Baroque). Nous avons essayé de déterminer comment la philosophie de Leibniz renvoie à l'architecture du Bernin ou de Borromini tandis que la pensée de Descartes, qui reste inexorablement liée à la tradition humaniste, entretient des relations avec les édifices de la renaissance italienne.

Notre questionnement s'est articulé autour de cinq concepts fondamentaux : raison suffisante, point de vue, substance, matière, événement. Ces cinq points ont été établis en référence à ceux définis par Wolfflin pour opposer l'art baroque à celui de la renaissance. Nous avons ensuite transposé notre problématique à l'analyse de l'espace pictural et architectural. Nous avons déterminé à partir des cinq concepts fondamentaux, cinq formes a priori (inclusion, perspectivisme, manière, pli et diachronie) auxquelles se soumettent la peinture et l'architecture baroque.

Cette démarche nous a permis d'aborder la crise de l'espace architectural de la renaissance (à cet espace fondé sur l'opposition du plein et du vide, de l'extérieur et de l'intérieur, correspond le sujet cartésien qui, comme entendement pur, se distingue radicalement de l'étendue) et l'émergence d'un espace qui se constitue fondamentalement à partir d'une limite comme un intérieur dans lequel s'involue l'extériorité et qui correspond au sujet Leibnizien tirant du fond de sa substance les perceptions d'un monde qui n'existe pas en dehors de lui.

I.1. L'EUROPE BAROQUE

La carte des pays baroques qui regroupe la péninsule ibérique, l'Italie, la Belgique, les possessions hispano-portugaises d'Amérique, l'Autriche, la Bohême, la Hongrie et la Pologne correspond à l'ancien Empire de Charles Quint. Ce roi, responsable en 1527 du sac de Rome par les mercenaires luthériens, a virtuellement reconstitué le Saint Empire, faisant du pape l'un de ses vassaux. Nouvel Honorius, nouveau Charlemagne, nouveau maître d'un Empire d'Occident inachevé, inaccompli, il se pose comme un adversaire de la Rome dépravée, vilipendée par les protestants, et comme un garant de l'orthodoxie catholique. En lui se maintient le mythe de la reconquête, de la Rome triomphante, victorieuse des infidèles, réactivé par l'évangélisation du nouveau monde (le vide creusé au sein de l'Empire par l'autonomie de la France est comblé ailleurs par l'annexion de territoires vierges).

PREMIÈRE PARTIE

Mais il semblerait que l'Europe baroque, l'"autre Europe", se soit édifiée lors de son abdication et de la dispersion de ses possessions, autour de la reconnaissance de l'impossibilité de reconstituer politiquement le Saint Empire. Sur une autre scène, celle de l'art et de l'imaginaire, ces pays ont essayé à travers l'établissement d'une esthétique commune de se recomposer en une indissoluble unité.

Alors que le Saint Empire s'exprime en la personne de l'Empereur, l'Europe baroque ne possède pas de corps en qui s'incarner, ou plutôt elle en possède trop : un roi, (Philippe II), un empereur (Ferdinand), un pape. Ce rassemblement pléthorique dénonce, plus qu'il ne comble le vide qu'il cherchait à occuper. Ainsi, à l'inverse de la France ou de l'Angleterre, grandes monarchies dans lesquelles s'opère la transsubstantiation de l'idée

1.1. L'EUROPE BAROQUE

La carte des pays baroques qui regroupe la péninsule ibérique, l'Italie, la Belgique, les possessions hispano-portugaises d'Amérique, l'Autriche, la Bohême, la Hongrie et la Pologne correspond à l'ancien Empire de Charles Quint. Ce roi, responsable en 1527 du sac de Rome par les mercenaires luthériens, a virtuellement reconstitué le Saint Empire, faisant du pape l'un de ses vassaux. Nouvel Honorius, nouveau Charlemagne, nouveau maître d'un Empire d'Occident inachevé, inaccompli, il se pose comme un adversaire de la Rome dépravée, vilipendée par les protestants, et comme un garant de l'orthodoxie catholique. En lui se maintient le mythe de la reconquête, d'une église triomphante, victorieuse des infidèles, réactivé par l'évangélisation du nouveau monde (le vide creusé au sein de l'Empire par l'autonomie de la France est comblé ailleurs par l'annexion de territoires vierges).

Mais il semblerait que l'Europe baroque, l'"autre Europe"¹, se soit édifiée lors de son abdication et de la dispersion de ses possessions, autour de la reconnaissance de l'impossibilité de reconstituer politiquement le Saint Empire. Sur une autre scène, celle de l'art et de l'imaginaire, ces pays ont essayé à travers l'établissement d'une esthétique commune de se recomposer en une indissoluble unité.

Alors que le Saint Empire s'exprime en la personne de l'Empereur, l'Europe baroque ne possède pas de corps en qui s'incarner, où plutôt elle en possède trop : un roi, (Philippe II), un empereur (Ferdinand), un pape. Ce rassemblement pléthorique dénonce, plus qu'il ne comble, le vide qu'il cherchait à occuper. Ainsi, à l'inverse de la France ou de l'Angleterre, grandes monarchies dans lesquelles s'opère la transsubstantiation de l'idée

abstraite de nation en celle très concrète de roi, l'idée d'Europe catholique n'arrive pas à se fixer dans le réel. L'absence d'un corps emblématique implique inexorablement l'impossibilité d'une identité politique, c'est autour de cette absence que se constitue l'Europe baroque.

Le Fantôme du Saint Empire qui traverse de part en part l'histoire européenne (jusqu'à l'apocalypse napoléonienne et au-delà) va brutalement basculer du politique à l'esthétique.

Au vide du centre politique va correspondre l'éclipse du sujet pour lequel la représentation s'organise : à la série, prince machiavelien/spectateur idéal brunelleschien/sujet galiléen de la connaissance, constitutive de la civilisation renaissance, va se substituer la série, place vacante de l'Empereur/foule processionnelle/crise mystique du sujet, constitutive de l'Europe baroque. Plus de corps glorieux, ainsi en peinture les corps christiques eucharistiques vont être progressivement abandonnés au profit de ceux torturés par le manque, du Tintoret ou du Greco, de même, au relevé précis de l'espace (ville ou paysage) entourant les figures, va se substituer un fond noir impénétrable. Plus de corps ni de territoire, l'art baroque s'affirme comme la fiction inversée du Saint Empire.

Il n'y a plus de centre du monde. La géographie baroque se détermine autour d'une infinité de petits centres aussi fastueux les uns que les autres. Il n'y a plus de culte international, mais des cultes régionaux. Dans toute l'Europe prolifèrent des lieux de pèlerinage : plus de voyages périlleux mais une multiplication de dévotions à des lieux saints plus accessibles. A la circulation physique des corps se substitue celle immatérielle des images.

A l'absence d'un corps plein, unitaire, répond la prolifération des hiérarchies féodales et ecclésiastiques, la morcellisation du territoire. En lieu et place

d'un Empire homogène se dissémine une multitude d'états autonomes. L'économie de cette Europe, travaillée par l'altérité, incapable de trouver une identité politique, reste agraire, basée sur l'exploitation des grands domaines. Les activités spécifiquement urbaines propres aux pays protestants restent marginales même en Italie. La ville n'est pas une entité économique, une unité productrice mais le lieu de la splendeur, le lieu de la consommation ostentatoire de l'opulence terrienne des potentats régionaux.

De même, Rome ne se constitue pas autour d'un centre mais autour d'une multiplicité de parcours possibles nous révélant chacun une ville différente. C'est un espace hétérogène dans lequel le saint (les lieux de pèlerinage) est contigu au malsain (le souvenir de la Rome païenne), à l'image de la géographie intérieure des mystiques où, sur le chemin de l'union, le diabolique cotoie en permanence le divin. Rome se constitue comme le théâtre par excellence où la papauté et l'empire vont mettre en scène leur incapacité à se concilier : ainsi certaines ruines romaines vont tragiquement être annexées à la Rome moderne, comme en témoigne la transformation en église du Panthéon réalisée par Le Bernin (l'ambiguïté entre la volonté de conciliation et d'opposition des deux Romes conditionne toute la démarche de cet artiste) ou le projet d'aménagement du Colisée conçu par Carlo Fontana. Cet espace fondamentalement divergent, s'oppose à celui convergent (vers le corps du roi) tel qu'il s'établit à Versailles.

1.2. LA REVELATION DU CORPS

La réactivation de la mystique au XVI^{ème} siècle semble correspondre au sentiment d'une perte irrévocable, celle de la cité médiévale dans laquelle la communauté se constituait comme une unité organique indissoluble. Cette

décadence est impliquée par l'avènement de la ville marchande fondée sur la dispersion de cette communauté homogène et sur l'isolement des individus qui la composaient.

Le sujet isolé tel qu'il se définit à la Renaissance apparaît comme le membre déchu d'une famille originelle atomisée, disloquée. Son hypostase s'effectue sur un fond de manque, de destruction, il garde en lui les traces de cet anéantissement. Le mystique des XVI^{ème} et XVII^{ème} siècle est décidé à interroger ce manque d'une façon non dogmatique, non dans l'interprétation d'un texte comme les contemplatifs rhénans médiévaux, mais dans l'interpellation, en lui, de cette absence.

La collectivité urbaine ne peut se reconstituer en corps, et la cité se restructure définitivement sur son deuil, mais il revient ailleurs la hanter. C'est de cet ailleurs d'où se profère et dont procède le discours mystique. Alors qu'il y avait une relative homogénéité des lieux de production du discours universitaire, ceux du spirituel sont hétérogènes : Thérèse choisit d'entrer dans un ordre corrompu, dans un lieu défait, deshérité, marginal, à la limite de l'abjection. De ce lieu autre et par lui, qui s'identifie au lieu de l'altérité, le discours mystique s'élève comme une parole autre par excellence, la parole du manque. Un réseau de voix fébriles, issu de corps excentrés, brisés, s'affirmant en leur incomplétude se substitue à la voix univoque de l'empereur absent.

Le corps mystique se pose comme l'envers du corps eucharistique : non comme un corps plein, sans organes, mais comme un corps incomplet, mutilé par l'absence, non comme un corps centré, mais comme un corps périphérique, non comme un corps unique, mais comme un corps multiple, non pas chair du verbe mais chair traversée spasmodiquement par le verbe. Le mystique entreprend le trajet inverse de celui de l'incarnation : il ne descend pas du verbe à la chair mais tente de monter de la chair au verbe.

Irradiant d'une luminosité interne. Elle se libère enfin

Si pour Jean de la Croix, l'interpellation divine passe toujours par le verbe, elle prend pour Thérèse, qui se révèle en cela plus moderne que lui, des formes incontestablement physiques. Elle est représentative de la mystique à connotation féminine du XVIème et du XVIIème siècle fondée sur l'apparition, la vision, la sensation, qui tend à se substituer à celle, à connotation masculine, du Moyen-Age, fondée sur l'herméneutique.

La mystique thérésienne est marquée par une certaine indifférence à l'énoncé et par une mise en scène du sujet de l'énonciation. Dans ses oraisons les messages ne lui sont plus délivrés par la parole mais s'inscrivent à même son corps en douleurs d'amour. A cet expérimenter correspond un voir : l'extase répond au désir de la contemplative qui la vit comme une expérience et à celui des témoins, requis pour attester, qui la vivent comme un spectacle. Mais le corps reste indéchiffrable, il est déictique, il montre, mais ne démontre pas, ne dit pas : le corps n'est plus le lieu de l'effectuation de la parole mais le lieu d'un ineffable.

Le verbe s'est irresistiblement détaché du corps et l'abandonne ainsi, visible, à son insignifiance fondamentale.

Le destin de la peinture occidentale paraît étroitement lié à la révélation d'un corps désespérément excédentaire, un corps sombre, réfractaire au Logos que le mystique tente d'explorer, recherchant en son fond une lumière, la promesse de la rédemption. Née de l'icône byzantine où le corps nié est assimilé à un signe, un pictogramme nous présentant obsessionnellement un Christos Pantocrator, la peinture se soumet, au quattrocento, à l'influence antique, et produit des corps grecs, marmoréens, limpides, des corps unitaires, sièges de la mesure et de la proportion, des corps pleins, glorieux, irradiant d'une luminosité interne. Elle se libère enfin

pour trouver son accomplissement, dans les corps déchus, tourmentés et enchevêtrés du Baroque.

Les programmes picturaux définis par l'église semblent entièrement obnubilés par la question de l'incarnation comme ces "annonciation" représentations de l'insémination du verbe par l'oreille. Aux "Nolli me tangere", "Déposition", "Piéta", aux corps eucharistiques rayonnant au-delà de la mort, les peintres maniéristes de Rosso ("Christ mort" 1525-1526) à Hannibal Carrache ("La vierge pleurant le Christ" 1605) répondent par des corps offerts, appelant à l'attouchement et à la dévoration, des corps paysages intimement ouverts, inassignables. Les peintres baroques, en lesquels s'inscrit la conscience aiguë de la crise, proposent l'exacerbation de ces chairs pléthoriques. Le Caravage ("L'incrédulité de Saint Thomas" 1600) peint un Christ traversé par le doigt de l'apôtre et substitue définitivement au corps eucharistique, le corps cannibalisé, marquant l'insolubilité du problème théologique majeur du XVIIème siècle, celui de la transsubstantiation (du transfert des substances du corps et du sang du Christ en celles du pain et du vin lors de la cène et de ses commémorations). Giovanni Battista Gaulli (1639-1709) dans la fresque de la voûte de l'église du Gesù représente la séparation achevée du verbe et du corps : tandis que le Christ est remplacé par son monogramme d'où surgit la lumière générant autour de lui une pyramide hiérarchique des corps allant des plus subtils, les anges, aux plus lourds, les hommes ; les damnés, chassés du cadre du tableau, maculent l'architecture de la nef, livrés au poids d'une chair exubérante, flétrie dans ses replis, par les stigmates d'une animalité résurgente.

Au moment même où la parole unifiante semble désormais exilée de tous les corps, les corps les plus opaques se mettent désespérément en quête de leur chiffre. Si le verbe ne s'incarne plus en un corps glorieux unique, les corps singuliers, excentrés, le cherche en eux-mêmes

Ainsi ce sont les hommes qui demandent à Thérèse d'Avila d'écrire, elle écrit dans la langue masculine, sous la pression masculine. Le masculin tente de circonscrire

tendant d'accomplir à rebours le chemin de l'incarnation. Contrairement au corps glorieux, au corps messianique, au corps du roi qui dit la loi, lieu d'énonciation qui s'efface dans la profération des actes de parole qui seuls importent, le corps mystique parle, mais c'est le lieu d'énonciation et non l'énoncé qui fait sens. L'énoncé tend à s'effacer sous la pression de la spatialisation du sujet de l'énonciation. Les mystiques féminins cherchent dans les infinis replis de leur corps, un infini autre qui échapperait au mouvement du Logos. C'est la recherche d'une présence ne pouvant s'exprimer au travers d'un énoncé qui caractérise la mystique baroque dans son opposition à la mystique médiévale.

Il s'agit d'interroger inlassablement ce qui s'imprime à même le corps, jouissance ou souffrance qui serait la trace du passage de l'Autre (Dieu). Le corps traversé par le verbe n'est pas un corps emblématique mais un corps indiciaire, il montre en lui le passage convulsif de la présence. La révélation de cette pénétration ne pouvant se produire qu'en les indices de la jouissance féminine dont Jacques Lacan² nous affirme que l'on ne peut rien en dire.

L'âme est une demeure dont le corps mystique est le symptôme.

Les expériences mystiques semblent irréductibles, chacune établit ses propres pré-supposés, ses propres lois. Elles tendent à effacer, à perdre à jamais ce qu'elles approchent. Elles produisent des corps en proie au supplice pour cerner l'absolu qui les habite. Dans l'extase s'affirme la destruction sacrificielle du langage qui ne peut dire cet absolu qu'en s'effaçant lui-même. Le mystique tente d'échapper au travail de deuil de l'unité qui est opéré par le discours, l'écriture. Il dit mais son dire reste proche d'une poétique qui ne peut être définie comme une volonté de retrouver un éternel présent dans l'abolition de la temporalité de l'énoncé. Ainsi ce sont les hommes³ qui demandent à Thérèse d'Avila d'écrire, elle écrit dans la langue masculine, sous la pression masculine. Le masculin tente de circonscrire

l'espace féminin de l'énonciation, de convertir, d'investir le corps féminin en écriture masculine. Le corps brut, convulsionné, tel que Jacques Lacan⁴ le définit comme ne fonctionnant plus sur cet idéal du moi d'où le sujet se perçoit comme vu par l'autre, se reinscrit ainsi dans l'ordre du corps ecclésial fondé sur la dissémination.

Le barbarisme, la contradiction, l'oxymoron comme le célèbre "Je meurs de ne pas mourir" sont l'expression de la résistance à l'inscription. Le corps déterritorialisé se refuse à toute reterritorialisation et dans le silence qui brise toute médiation s'engouffre l'indicible qui désigne imperturbablement la Présence.

1.3. LA MYSTIQUE THERESIENNE

1.3.1. L'écriture de l'expérience

La doctrine thérésienne est une mystique pratique, son autobiographie décrit l'itinéraire complet du cheminement spirituel, des premières tentatives à l'union finale.

Cette oeuvre est un écrit pulsatif où alternent des périodes très longues contractées en quelques pages très denses et des périodes très courtes où le temps semble se dilater singulièrement. Les premières correspondent au spécifiquement biographique tandis que les secondes concernent plus particulièrement les descriptions de ses contemplations.

Sa vie, composée d'une multitude d'évènements n'est pas transcrite dans toute sa plénitude, par contre, son expérience qui s'affirme être avant tout celle du vide, est décrite à l'excès, comme si toutes les extrapolations, pertinentes ou confuses, lui semblaient permises. La contraction et l'extension confirment toutes deux, dans leur excès, à l'exténuation du sens. Elles impliquent la mise en crise de l'écriture en dévoilant l'inadéquation du langage à transcrire la spécificité de l'expérience. A l'enchaînement logique des propositions se substitue une rythmique incantatoire fondée sur l'alternance de la

raréfaction et de l'exaspération.

Le texte souvent obscur devient dans les comparaisons comme celles employées pour définir les différents degrés de l'oraison, d'une étonnante clarté. S'arrachant à la médiocrité qui lui est propre dans l'invocation de l'immédiocrité de l'image, il devient porteur d'une évidence totalement persuasive. Les images brisent la continuité, la diachronicité du texte, pour nous renvoyer directement, presque physiquement, par la violence de leurs irrptions qui transgressent son ordre, au caractère synchronique de l'extase.

L'oraison thérésienne s'accomplit comme une progression par étapes successives dans laquelle le sujet procède à un inventaire, au moyen de son imagination et de ses sens pour être interrompu⁵ involontairement par l'extase qui est décrite comme un rapt, un ravissement, un envol de l'esprit, une suspension. Thérèse se réfère à Madeleine et à son ascension du Mont Carmel. Son expérience s'apparente fondamentalement au chemin de croix : la communication mystique n'advient qu'après un long cheminement où alternent marches et stations vers la révélation. Son écriture scandée par l'alternance de l'extension et de la concentration se structure selon le même mode.

L'espace baroque semble fondamentalement vécu et conçu comme celui du parcours de la rédemption. Ce parcours peut être considéré comme la forme a priori qui conditionne à la fois l'exploration thérésienne de son espace intérieur et l'appréhension commune de l'espace extérieur. Ainsi le schéma des rues en étoile tel qu'il s'impose à la renaissance est progressivement abandonné au XVII^e siècle au profit d'un système fondé sur l'existence et l'expansion d'une liturgie urbaine. A la représentation conceptuelle rapportée sur l'espace empirique est préféré un système tangible, sensuel, tel qu'il s'affirme dans le plan de Rome élaboré par le Pape Sixte Quint (1585-1590) et son architecte Domenico Fontana. Les principaux centres de dévotion sont reliés par des

axes linéaires qui forment un parcours périphérique ne permettant pas d'investir un hypothétique centre de la ville. La ville ne s'organise pas selon une géométrie idéale invisible mais en fonction des parcours processionnels qui la traversent de part en part. Le parcours s'élabore selon la partition extension, condensation qui se développe comme une lente respiration : la ligne correspondant à la distension, au déplacement ; les poches, les places dominées par un lieu de culte important à la station, au rassemblement. Ainsi un espace sacerdotal, formé d'un réseau de rues, articulées de places et de monuments s'instaure. L'hétérogénéité de la rue, domaine de ses riverains, est systématiquement refoulée, les pauvres sont rejetés dans les hospices nouvellement créés, l'espace romain se modèle en fonction de la noblesse, du clergé, et des pèlerins, qui en sont les seuls occupants.

A l'inverse des capitales du Nord (Londres, Anvers, Amsterdam qui s'instituent comme des lieux d'échange) Rome ne développe aucune infrastructure productive. Une multiplicité d'obligations célébratives interpellent toutes les unités idéologiques et culturelles : palais et églises, tous ces ensembles se croisent, se conjuguent, se superposent, échangent leurs participants. Ces manifestations tissent un lieu extrêmement visible entre le site et les hommes, les édifices et les fidèles.

La capitale du monde catholique se déploie comme une théophanie.

Thérèse propose une série de métaphores pour décrire le parcours menant par paliers de la simple méditation à l'union mystique réservée à quelques élus. Elle détermine dans son autobiographie quatre degrés principaux en s'aidant de l'image des quatre manières d'arroser un jardin : obtenir de l'eau en la tirant d'un puit par la force des bras ; en se servant d'une noria ; en déviant une source ; en recevant la pluie tombant du

ciel. Dans le "livre des demeures" la partition est différente ; le cheminement se décompose en sept étapes appelées demeures. Les premières sont vouées aux méditations et aux oraisons de recueillement, suivent celles dédiées aux oraisons de quiétude et aux contemplations surnaturelles dans lesquelles la présence de Dieu est saisie par l'imagination et les sens. Les trois dernières demeures qui se composent comme un triptyque : entrevue, fiancailles, mariage, concernent spécifiquement l'union mystique.

Cependant les transitions entre les étapes et les étapes elles-mêmes restent indéfinies. La progression pourrait se décomposer en trois périodes : celles des visions, celle de l'extase, dans le sens que lui donne Thérèse qui serait en quelque sorte une union ressentie physiquement avec Dieu, celle de l'union mystique ou union intellectuelle qui correspond à l'ataraxie (le moment où le désir serait comblé par la possession de son objet).

Bien qu'il y ait une progression, le cheminement ne se déroule pas comme une ascension continue. Si ce parcours, dans sa seconde configuration, peut renvoyer à une structure topologique formée par six cubes en déterminant un septième, la septième demeure, il évoque aussi plus prosaïquement le jeu de l'oie où dans la proximité immédiate du but peuvent s'ouvrir des abîmes. C'est un parcours fragmentaire discontinu, hétérogène où la promesse de la rédemption reste indissolublement liée à celle de la damnation.

Ainsi, les images, qui palient aux défaillances de l'imagination et permettent une définition de l'interlocuteur divin pour poser la possibilité d'une communication peuvent instamment se révéler diaboliques, se faisant admirer pour elles-mêmes et s'interposant à la divinité au lieu de la représenter. L'extase avec ses phénomènes corollaires de stigmates, de lévitation cotoie la possession démoniaque. De même l'union mystique, où le sujet

doit abdiquer comme sujet pour, renonçant momentanément au monde, s'unir à la divinité, se révèle une terrible épreuve du vide, du néant, dans laquelle se profile l'absence de Dieu.

Thérèse nous confie, à plusieurs reprises ne pas être docte, elle ne cherche pas à accomplir une oeuvre théologique et reste résolument marginale. Plutôt que de construire un discours à partir des dogmes de l'église, elle préfère les expérimenter avec ses sens. Sa démarche se constitue comme un empirisme radical, une expérience physique des concepts abstraits de la théologie. Imitant les concepts fondamentaux, hypothèse et vérification, de la science naissante, elle expérimente le postulat selon lequel Dieu est présent dans tout homme.

A l'exploration et à la conquête du nouveau monde, semble correspondre la découverte de l'immensité de l'intériorité. A l'empire morcellé, incapable de se reconstituer, à l'unité originelle perdue de l'Europe, s'ajoute la crise de l'unité du monde : la découverte d'un continent supplémentaire inassignable, ni Chine, ni Inde, ni Japon. La conscience semble se découvrir une immensité vide, celle des errements de l'imagination qu'il faut, comme pour les paysages sauvages inédits, canaliser, réguler, évangéliser. La langue erratique de Thérèse est celle de cette immensité, où nous passons sans transition de la biographie à la parabole, de l'exaltation à la dépression, du fondamental à l'insignifiant, du diabolique au divin, de l'angoisse à l'extase.

Son discours se déploie comme une véritable cartographie de l'espace du dedans : ce n'est pas l'espace isotrope tel qu'il s'affirme à travers l'énonciation du cogito cartésien dans l'instauration d'une intériorité parfaitement transparente répondant à celui des perspectives renaissances et des plans de cités idéales, mais un espace renvoyant aux tableaux du Caravage où les jeux dramatiquement

contrastés de l'ombre et de la lumière abolissent toute homogénéité. De même Rome découvre en elle des profondeurs insondables, et s'élabore comme un rassemblement d'espaces hétérogènes dont les parcours, qui les traversent constituent les seules liaisons.

Cette cartographie intérieure n'admet pas de coupure nette : il n'y a pas de hiérarchie mais un relevé topographique où se déploie des actions à valeur proxémique. L'intériorité se révèle comme un véritable théâtre d'opérations dans lequel s'inscrivent des stratégies guerrières ou amoureuses (carte du tendre).

1.3.2. La folie de la vision

Au moyen-Âge⁶ le monde est perçu comme un ensemble de blasons, de caractères, de chiffres, de signatures, de mots obscurs, déposés par Dieu lui-même pour qu'ils témoignent de sa puissance. La nature est appréhendée comme une écriture qu'il s'agit de décrypter, une Bible, antérieure à la Bible, l'original même d'un livre sacré. Ainsi le monde est lu avant d'être vu.

A la renaissance cette hiérarchie se renverse et l'iconographie est révolutionnée par l'irruption de la vision. Avec l'avènement de la perspective la peinture s'arrache à l'écriture, elle ne se structure plus comme un langage emblématique mais selon les lois physiques de la perception oculaire.

L'église qui fonde son autorité sur l'exégèse, l'herméneutique est ainsi mise en crise par le caractère profondément païen et humaniste de cette nouvelle approche du monde qui tend à devenir l'approche dominante. Le schisme peut s'interpréter comme l'opposition de deux attitudes différentes adoptées par la chrétienté à l'égard des images. Les réformés les condamnent sans appel. Pour eux, la foi reste fondamentalement liée à l'écoute, Luther affirme que l'oreille seule est l'organe du Chrétien (aussi le domaine privilégié du déploiement de l'art religieux protestant sera la musique). Les catholiques, à partir du Concile de Trente,

vont s'employer à endiguer, censurer, canaliser, réguler, raisonner, leur usage.

Thérèse s'inscrit parfaitement dans le réseau d'images qui trame l'Europe baroque.

. En amont, ses visions se réfèrent sensiblement aux vierges de douleur⁷, très honorées en Andalousie, ainsi qu'à l'oeuvre de Jérôme Bosch, très répandue en Espagne et au Portugal et dont Philippe II possédait plusieurs exemplaires importants. De même, elle rapporte dans son autobiographie son émotion à la vue d'un crucifix en bois⁸. Elle explique qu'il détermina un grand changement dans sa vie, lui permettant de reconsidérer, en se concentrant sur lui, sa méthode d'oraison et de parvenir à l'extase.

. En aval, ses apparitions hallucinatoires inspirent la peinture. Ainsi elle dirige, elle-même, l'exécution d'un tableau représentant une flagellation du Christ. Après être restée plusieurs jours en prière, elle explique à un artiste ce qu'il faut peindre, détaillant avec une extrême précision la manière dont les liens, les plaies, le visage, les cheveux doivent être représentés.

Enfin Thérèse, elle-même, devient inspiratrice d'images. Ses visions sont citées dans la bulle de sa canonisation en 1622. La représentation de son extase devient un thème pictural fréquent, notamment dans les églises de son ordre, les carmélites de chaussée. Le Bernin en décorant de 1647 à 1650 la chapelle funéraire du Cardinal Federico Cornaro, patriarche de Venise, dans l'église Sainte Marie de la Victoire lui donnera son monument le plus remarquable.

Traversée par les flux d'images, Thérèse devient fonction de l'image. L'image se pose à l'origine comme condition de possibilité de l'expérience et à terme comme attestation de la réalité de la vision.

Mais si Thérèse, dans un premier mouvement, fait l'apologie de l'image comme remède à une imagination défaillante⁹, elle la condamne ensuite parce qu'elle s'interpose à l'appréhension de ce qu'elle nous promet. La démarche thérésienne est une démarche totalement évolutive qui

s'oppose à l'involution de l'expérience dans l'attachement fétichiste aux icônes.

Il y a une duplicité fondamentale de l'image qui est à la fois transparence et opacité, immédiation et médiation. L'image, portant en elle l'utopie d'une transparence absolue, plus que tout signe, nous rapproche du référent, mais elle nous en éloigne aussi irrésistiblement. En elle s'inscrit la promesse d'une immanence rédemptrice mais s'imprime aussi le chiffre d'une absence irrémédiable. Il y a un côté néfaste de l'image, une mauvaise image qui peut à tout instant surgir sous la bonne. Car l'image, si elle permet de tout rendre visible instantanément, fige et arrête arbitrairement le mouvement du réel. Elle fixe dans l'instant les flux et les métamorphoses de la matière en perpétuel devenir. Elle évoque et en même temps rend impossible toute théophanie.

La problématique thérésienne est de sortir les sens de l'emprise du Logos, comme de toute structure objective. Elle rejoint le projet artistique baroque qui cherche fébrilement à nous faire entrevoir, au-delà de l'apparence, la présence, comme si il s'agissait de lever un filtre, de libérer l'oeil sensitif de la souveraineté du regard, de la tyrannie de la conscience.

La forme rhétorique majeure du baroque est l'oxymoron qui consiste à associer des termes dont les significations se contredisent. Il accomplit un travail de destruction de la logique, fondée sur le principe de non-contradiction. Il oeuvre ainsi à l'intérieur de la représentation, annulant en elle toute prescription et ne laissant subsister que sa charge évocatrice. Comme le remarque Georges Bataille il y a une horreur du vide chez Ignace : à l'invocation du néant est préférée l'exhortation de la nature. Alors que les mystiques expérimentent les limites du langage et de la représentation, multipliant les distinctions, les amenant à un tel degré de subtilité qu'elles en perdent toute opérativité, pour

1.4. L'UTOPIE IGNACIENNE

La lecture des exercices spirituels publiés en 1548, était réservée aux Jésuites ayant déjà pratiqué l'oraison et devant servir d'instructeur à des exercitants néophytes. Ce texte ne se présente donc pas comme un livre (il a été publié sans nom d'auteur) mais comme un écrit fonctionnel, décrivant et prescrivant une certaine manière de procéder, organisant la progression d'une expérience. Il se divise en deux grandes catégories : un corpus de contenu, construit comme un programme, où sont développés les thèmes des différentes méditations, et un ensemble de règles relatives à l'organisation de la contemplation. La durée des exercices se décompose en quatre semaines, une première, purgative, réservée à la méditation sur les péchés, les trois autres, illuminatives, consacrées à la vie du Christ : à l'incarnation, la passion, la résurrection. L'exercitant est invité à se recueillir cinq fois par jour pendant une heure sur des thèmes qui lui sont clairement indiqués. La méditation est composée de deux moments, le premier comprend une prière préparatoire et deux préludes, l'un consacré à la composition du lieu l'autre à la grâce à demander, le second, cinq points et un colloque.

Ce texte définit un véritable protocole, déterminant strictement l'emplacement : un lieu clos, solitaire et inhabituel ; la position de la lumière, ainsi que les postures à employer : à genoux, prosterné, debout, assis, le visage vers le ciel. Il prescrit aussi précisément une organisation du temps du réveil au sommeil en passant par les occupations les plus modestes de la journée comme s'habiller, manger, se détendre, s'endormir. Il ne reste plus un interstice : la vie est parfaitement planifiée. Comme le remarque Georges Batailles¹⁰ il y a une horreur du vide chez Ignace : à l'invocation du néant est préférée l'exhortation de la nature. Alors que les mystiques expérimentent les limites du langage et de la représentation, multipliant les distinctions, les amenant à un tel degré de subtilité qu'elles en perdent toute opérativité, pour

indéfinir un Dieu ineffable, le projet d'Ignace se maintient résolument dans les limites de la langue et de la représentation. Comme l'a écrit Roland Barthes¹¹, plus qu'une théophanie Ignace invoque une sémiophanie, plus que Dieu, le chiffre de Dieu : le langage est son horizon définitif.

La synchronisation de la respiration et de la pensée,¹² recommandée pour la prière, tend avant tout à retirer à l'imagination toute autonomie. La respiration n'étant plus arythmique, la pensée n'est plus dispersée. La méthode rappelle certaines techniques orientales,¹³ mais elle est plus formaliste que mystique : il s'agit d'élaborer les règles générales d'une interlocution, entre l'exercitant et la divinité, fondée sur l'alternance d'un silence récepteur et d'une parole émétrice. Il n'est jamais question d'abdication du sujet, de sa perte, de son sacrifice, de son retour au sein de l'être. Du début à la fin des exercices, l'individu reste absolument distinct, séparé, exclu du divin, ce qui implique que le principe de coopération maximale de l'imagination¹⁴ et de la grâce subsiste, sans altération, aucune, toujours opératoire. Les exercices servent à dominer le corps, les passions, les sens, l'imagination, la pensée. Les communications mystiques ne se constituent jamais comme une fin en soi mais n'acquièrent sens que comme composantes d'une discipline globale qui soumet la vie entière à un seul devoir, servir Dieu en servant l'ordre et l'église.¹⁵

La philosophie implicite des exercices est symptomatique du conflit, permanent au XVI^e siècle, entre les valeurs mystiques, fondées sur la contemplation non discursive et les valeurs apostoliques de l'église combattante. Rien n'est plus étranger à la doctrine d'Ignace, soldat discipliné et énergique que l'idéal de passivité. Il aborde la terre inconnue de l'intériorité comme un conquistador, ne lui laissant en aucun moment la possibilité d'exprimer les abîmes dont elle est porteuse. C'est une stratégie de l'investissement, comme César à Alésia il ne s'agit pas d'aller chercher l'ennemi là où il se trouve mais de l'isoler, de construire autour de lui un dispositif inexpugnable.

La distanciation réflexive tend à abolir, dans le mouvement même où elle cherche à la

fonder. Dans ses exercices le projet mystique est détourné et intégré au projet apostolique : il n'est pas question d'abandonner peu à peu le monde des objets pour tenter une approche de l'être selon la démarche de St Denys l'aeropagite mais au contraire de rester constamment dans les limites de la représentation. mythique archaïque, une oeuvre de nostalgie.

Le projet totalitaire d'Ignace correspond à celui de la contre réforme tel qu'il se définit en 1550 lors du Concile de Trente. Il s'agit de rendre la religion plus accessible et, en faisant appel aux émotions, de revenir à des formes plus archaïques de religiosité. Après la faille du projet de Thomas d'Aquin, le religieux tend à se séparer radicalement de la science. L'étude du monde ne nous rapproche plus de la divinité, mais nous en éloigne irrémisiblement. L'église cherche à se reconstruire en réactivant son mythe de fondation. Elle cherche à réinstaurer des conduites religieuses archaïques. Le Christ, personnage historique (il est mort une seule fois et reviendra à la fin des temps) est transformé en héros exemplaire et les événements historiques de sa naissance, de sa passion, en archétypes transhistoriques. Le Mythe, selon Mircea Eliade,¹⁶ n'est pas un récit historique qui se communique mais un récit constamment vécu au présent de son évocation. Dans la société du mythe nous sommes plongés dans un présent toujours immanent à lui-même : tous les événements de la vie quotidienne ne prennent sens qu'à la condition de se référer aux événements mystiques, ainsi vivre c'est ramener ses propres actes à des actes archétypiques. Nous retournons dans la proximité de l'origine de la perception où un objet ou un acte ne devient réel que dans la mesure où il répète un archétype (ce mouvement est originel en ce qu'il préfigure celui de la connaissance qui tend à subsumer les objets sous les concepts).

Dans la réflexion de Saint Ignace, le rituel, littéralement décomposé tend à devenir un simulacre, les exercices peuvent se lire comme une véritable déconstruction de la fonction archaïque du mythe. La distanciation reflexive tend à abolir, dans le mouvement même où elle cherche à la

fonder, la réalité immanente du mythe. Aucun écrit, aucune loi écrite, ne peut imposer l'adhésion au mythe. La médiation de l'écrit détruit radicalement l'immediation essentielle du mythe : sous le travail de restauration d'Ignace, comme sous celui de la contre-réforme transparait le deuil de l'univers mythique archaïque, une oeuvre de nostalgie.

L'entreprise ignacienne semble correspondre à celle de Charles Borromée. Cet ecclésiastique, est le seul auteur d'après Antony Blunt à avoir traité des problèmes d'architecture et d'urbanisme à l'issue du Concile de Trente.

Dans un livre "Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae"¹⁷ il fait une description détaillée et exhaustive de tout ce qui participe, en tant qu'élément secondaire, à la réalisation d'un bâtiment religieux. Ce qu'Ignace prescrit pour un individu dans la solitude d'une chambre close, Borromée le propose à l'assemblée des fidèles dans la ville considérée comme le lieu privilégié des pratiques religieuses. A la production d'un corps individuel, comme point de convergence d'un réseau d'activités réflexes,¹⁸ correspond la constitution d'un corps collectif fonctionnant selon le même principe. Les mécaniques individuelles sensibles réagissant directement à la langue première, universelle, d'Ignace se constituent comme les rouages d'un agencement collectif. A l'élaboration "in vitro" de la contemplation correspond l'organisation "in vivo" des grandes manifestations religieuses. Mais la ville dont le programme résulterait des recommandations de Charles Borromée, qui semble se référer au "De Re aedificatoria" d'Alberti, correspond à la cité idéale de la renaissance. L'espace baroque s'élaborera au XVIIème siècle en contradiction totale avec les règles édictées par Borromée.

Ainsi le structuralisme Ignacien s'ouvre sur une utopie réifiée. La machine ignacienne à exhorter et à exalter reste désespérément une machine célibataire.

2.1. LE PRINCIPE DE RAISON SUFFISANTE

Leibniz construit son oeuvre sur et contre celle de Descartes. En opposant sur certains points la pensée scolastique (notamment la tradition aristotellicienne) à la philosophie cartésienne il rejoint les architectes baroques qui se maintiennent dans la tradition classique pour construire des édifices qui se rapprochent parfois de l'esthétique gothique.

La philosophie de Leibniz se caractérise radicalement en ce qu'elle vise à rendre complètement raison des choses. La cause qu'elle cherche n'est pas la définition abstraite et générale susceptible d'expliquer toutes les déterminations particulières possibles, mais le principe qui rend raison de l'existence aussi bien que de l'essence, c'est-à-dire qui explique la réalisation de tel possible DEUXIÈME PARTIE tel autre.

Descartes peut définir les vérités d'essence et déterminer l'ensemble des possibles (ce qu'il est probable qu'il advienne) mais il ne peut pas rendre raison des événements particuliers, de prévoir ce qui arrive. Leibniz différencie les vérités d'essence qui rendent compte des possibles, des vérités d'existence qui rendent compte des faits.

Les vérités d'essence dépendent de la logique dont l'expression privilégiée est la mathématique. La déduction mathématique ne nous donne que le possible, jamais le réel, lequel est au possible ce que l'Iliade d'Homère est à toutes les combinaisons qu'admettent les lettres qui la composent.

La construction logique repose sur le principe de contradiction selon lequel, de deux propositions strictement contradictoires, si l'une est vraie l'autre est nécessairement fausse. Mais ce principe ne peut pas s'appliquer aux vérités d'existence. Comme le remarquent les Stoïciens

2.1. LE PRINCIPE DE RAISON SUFFISANTE

Leibniz construit son oeuvre sur et contre celle de Descartes. En opposant sur certains points la pensée scolastique (notamment la tradition aristotellicienne) à la philosophie cartésienne il rejoint les architectes baroques qui se maintiennent dans la tradition classique pour construire des édifices qui se rapprochent parfois de l'esthétique gothique.

La philosophie de Leibniz se caractérise radicalement en ce qu'elle vise à rendre complètement raison des choses. La cause qu'elle cherche n'est pas la définition abstraite et générale susceptible d'expliquer toutes les déterminations particulières possibles, mais le principe qui rend raison de l'existence aussi bien que de l'essence, c'est-à-dire qui explique la réalisation de tel possible de préférence à tel autre.

Descartes peut définir les vérités d'essence et déterminer l'ensemble des possibles (ce qu'il est probable qu'il advienne) mais il ne peut pas rendre raison des évènements particuliers, de prévoir ce qui arrive. Leibniz différencie les vérités d'essence qui rendent compte des possibles, des vérités d'existence qui rendent compte des faits.

Les vérités d'essence dépendent de la logique dont l'expression privilégiée est la mathématique. La déduction mathématique ne nous donne que le possible, jamais le réel, lequel est au possible ce que l'Iliade d'Homère est à toutes les combinaisons qu'admettent les lettres qui la composent.

La construction logique repose sur le principe de contradiction selon lequel, de deux propositions strictement contradictoires, si l'une est vraie l'autre est nécessairement fausse. Mais ce principe ne peut pas s'appliquer aux vérités d'existence. Comme le remarquent les Stoïciens

la proposition "la bataille de Salamine aura lieu demain" n'est ni vraie, ni fausse. Aujourd'hui les forces antagonistes étant en présence il est également possible que la bataille ait ou n'ait pas lieu demain. Il faut donc faire appel à un autre concept que celui de possible pour rendre raison des vérités d'existence. Leibniz invente le concept de compossibilité selon lequel les événements sont étroitement liés les uns aux autres, co-existent au lieu de simplement exister. Ainsi, pour reprendre l'un de ses exemples, le fait qu'Adam n'ait pas pêché appartient à l'ordre des possibles. Mais si Adam n'avait pas pêché, le monde ne serait pas ce qu'il est. Donc Adam non pêcheur est possible mais n'est pas compossible avec notre monde qui est celui où Adam a pêché.

Le concept de compossibilité renvoie au principe de raison suffisante selon lequel toute chose a sa raison, c'est-à-dire toute chose est déterminée par une autre, elle-même déterminée, et ainsi de suite jusqu'à la cause première. Ainsi, si nous étions capables de remonter à la cause première nous pourrions déterminer non les possibles mais les faits. Mais seul Dieu y parvient et connaît la finalité du monde qu'il a conçu. Le monde n'est pas comme celui, décrit par Descartes ou Spinoza, soumis à une indifférence d'équilibre, mais advient au contraire selon une harmonie pré-établie. Dieu aurait choisi parmi une infinité de mondes également possibles, mais impossibles entre eux, le meilleur des mondes, notre monde.

Du principe de raison suffisante sont impliqués le principe de continuité et celui d'indiscernable.

. Selon le premier, les phénomènes, s'ils peuvent être isolés d'une manière abstraite, ne forment pas moins des continuités. Ils s'inscrivent dans des concatenations causales allant du début à la fin du monde. Chaque phénomène est inclu dans un autre qui le précède et en inclut un autre qui le suit.

La nature ne fait jamais de saut, elle passe constamment du plus petit au plus grand et inversement. De même jamais un mouvement ne naît immédiatement du repos,

ni ne s'y réduit, que par un mouvement plus petit. Si cette continuité échappe à la perception réfléchie (l'aperception) elle est néanmoins perçue. C'est parce que nous l'isolons artificiellement de la chaîne causale dans laquelle il s'insère que nous avons une perception claire d'un phénomène. Leibniz substitue à la notion cartésienne de perception claire celle de perception distincte. L'abîme entre perception claire et absence de perception est supprimé et une continuité s'instaure entre une perception distincte et une multitude de petites perceptions insensibles, de sentiments confus.

PLII
 . Selon le second il ne peut exister deux choses individuelles parfaitement identiques, il doit y avoir entre elles une différence qualitative interne absolue. Il faut différencier la notion d'idée claire, qui permet de distinguer une chose des autres, de la notion d'idée distincte, qui permet d'analyser la multiplicité des causes dont cette chose individuelle est constituée et qui la rend à nulle autre identique. Si la notion d'idée claire appartient à la logique, la notion d'idée distincte renvoie directement à la métaphysique.

2.1.1. L'inclusion

La forme inclusive structure à tous les niveaux l'oeuvre de Leibniz. A partir d'elle s'élabore le principe de raison selon lequel, chaque phénomène est inclus dans d'autres qui l'antécèdent et ainsi de suite jusqu'aux causes premières, ainsi que le sujet, absolument fermé sur le monde, et en lequel la totalité des phénomènes s'involue, n'ayant pas d'existence en dehors de lui.

Nous la retrouvons à l'oeuvre dans tous les champs de la connaissance et de l'art du XVII^{ème} siècle. Elle semble se constituer comme une des formes a priori de l'esthétique baroque. Elle apparaît dans l'art dramatique, dans le thème du théâtre dans le théâtre comme par exemple

dans "la vie est un songe" de Calderon. Dans la peinture dans le thème du miroir ou du tableau dans le tableau comme dans "les minimis" peint par Vélasquez. Mais le peintre par excellence de l'inclusion est Arcimboldo (1527-1593). Dans ses "têtes composées", portraits emblématiques comme celui de Rodolphe II ("Vertumne" peint en 1590) ou allegories, telles "le printemps", "l'été", "l'automne", "l'hiver", (peintes en 1573), des visages surgissent d'un enchevêtrement inextricable de fruits et de légumes. En architecture, l'organisation de la place St Pierre (1667-1677) par Le Bernin peut être comprise comme une application magistrale du thème de l'inclusion. La place se décompose comme un intérieur : l'hémicycle transversal se déploie comme une nef gigantesque, faisant référence à celle de St André du Quirinal (1659-1670), l'espace trapezoïdal s'élabore comme un chœur tandis que la façade de Maderno est transformée en retable. La cathédrale ainsi, à l'instar d'un tabernacle, s'institue comme une église dans l'église.

PLII

Le thème de l'inclusion apparaît dans la composition des façades d'églises, notamment dans l'emboîtement des frontons. Ainsi à Santa Maria in Campitelli (commencée en 1662) réalisée par Carlo Rainaldi le fronton triangulaire qui couronne l'édifice en inclut un second curviligne, dans cet enchainement s'inscrit encore l'édicule qui encadre la fenêtre du premier étage. Au rez-de-chaussée nous retrouvons une série de frontons gigognes, l'un marquant le ressaut central, l'autre la porte.

Ce thème sert aussi de modèle en biologie ou avec l'invention du microscope sont découverts les micro-organismes. Leibniz décrit les êtres vivants comme contenant une infinité d'organismes qui à leur tour en contiennent d'autres et ainsi de suite à l'infini.

A l'inclusion comme procédé baroque de composition s'oppose celui, renaissance, d'harmonie des parties entre elles et avec le tout. A l'inclusion correspond l'hétéronomie des éléments qui ne trouvent pas leur raison d'être

en eux-mêmes mais dans l'ensemble qu'ils composent. des
Alors que l'harmonie repose sur l'autonomie des composants.

2.1.2. La forme comme convergence des séries

Le cadre du tableau, à la Renaissance, se pose comme une limite déterminant un espace parfaitement rempli par les objets à représenter. La totalité des choses à voir s'organise parfaitement, selon des modèles géométriques harmoniques, comme le nombre d'or, à l'intérieur de cette limitation. Le cadre n'est pas un cadre, il n'opère pas de cadrage mais se constitue comme une frontière absolue, comme si l'espace représenté coïncidait parfaitement avec l'espace de la représentation.

Dans la peinture baroque, au contraire, le cadre apparaît essentiellement comme une coupure qui oblitérerait une totalité ne pouvant être investie entièrement par le regard. Le cadre opère une césure et ce qui est vu est étroitement connecté à un non vu. Le cadre crée un espace hors champ qui est le véritable espace de référence, le visible ne composant qu'une infime partie d'un ensemble invisible infini.

Après ces deux conceptions antagonistes du cadre, nous allons analyser les concepts de pluralité et d'unité qui constituent une des cinq oppositions stylistiques établies par Wolfflin²⁰ pour distinguer art renaissance et art baroque.

Dans le système de l'art classique, chaque partie tend à revendiquer une indépendance sans pour autant retourner à la dispersion anarchique de l'art primitif. Chaque partie reste ainsi subordonnée à un ensemble sans renoncer à exister pour soi. Il y a donc une unité, mais cette unité ne s'exprime qu'au travers d'une pluralité, dans l'harmonisation des composants qui restent autonomes.

Dans le système de l'art baroque les divers éléments constituants convergent en un motif ou sont étroitement liés à l'un d'entre eux dont la fonction directrice est absolument évidente.

Ainsi la peinture renaissance nous présente des objets parfaitement ordonnés qui demeurent absolument séparés les uns des autres, tout en s'articulant en une totalité, alors que la peinture baroque affirme une unité sans hiatus où chaque partie renonce à son intégrité pour être liée organiquement à un élément principal qui domine.

La question du cadre comme celle de l'opposition de la pluralité et de l'unité semble renvoyer à la séparation établie par Leibniz entre la vision claire et la vision distincte. Il y aurait donc une vision classique qui s'opposerait à une vision baroque.

La vision claire correspond au tableau renaissance où les objets détachés clairement de leur fond sont chacun totalement offerts au regard, absolument perceptibles. La peinture tend à nous présenter les figures idéales des choses, les essences, les purs possibles. Elle répond parfaitement au programme humaniste, d'un monde compréhensible dans sa totalité, monde que Galilée affirme écrit en langage mathématique.

La vision distincte, s'élaborant peu à peu à partir de visions confuses inconscientes, renvoie à la connexion d'un visible à un invisible telle que l'instaure le cadre comme coupure, ainsi qu'à l'enchevêtrement inextricable des formes autour d'un événement principal. La peinture baroque nous propose une appréhension du monde proche de celle de la phénoménologie. Elle ne nous présente qu'un fragment de réalité renonçant à nous ouvrir à l'universel et à l'abstraction, elle ne nous propose que du local et du particulier. En elle s'inscrit la finitude essentielle du sujet percevant. La vision qu'elle promeut est une vision malade, parasitée, étourdissante, incluse dans et travaillée par un corps soumis au dépérissement, à la maladie, la mort. Le Baroque est hanté par la mort comme nous le rappelle la pompe funèbre triomphante qui règne sur le XVII^e siècle.

La picturalité que Wolfflin oppose à la linéarité peut être analysée à partir du principe de raison suffisante. L'art renaissance a tendance à saisir les objets comme des formes tactiles en mettant l'accent sur leur découpe. Cette vision repose sur l'assimilation de la chose à son contour, elle tend à l'isoler parfaitement pour lui accorder une stabilité, une immuabilité. Dans la peinture, la couleur, soumise au dessin, remplit les surfaces définies par le trait pour donner aux formes une plasticité. Cette linéarité qui isole et spécifie renvoie à l'idée cartésienne. Elle découpe ses objets et les enlève de leur contexte pour les constituer comme des modèles. Cela fait référence au néo-platonisme de la renaissance, ainsi Raphaël²² affirme peindre la réalité non d'après la nature mais d'après son essence, non telle qu'elle apparaît mais telle que l'idée qu'il s'en fait. L'ombre, la lumière, toujours diffuse et dont la source n'est jamais localisée, concourent, comme la couleur, à souligner la tectonicité, l'autonomie des objets. Les choses sont posées a priori, couleur, trait, lumière en sont les attributs.

L'art baroque tend à concevoir les objets comme de pures apparitions. Ils n'ont pas de limites précises et tendent à s'enchaîner les uns aux autres. L'apparition n'est pas donnée a priori, ni définie par un contour auquel se soumettraient lumière et couleur. Elle résulte de la conjonction de trois séries causales distinctes : série des couleurs, série des traits, série des lumières. Ces trois séries convergent mais n'entrent pas en correspondance, restant indépendantes les unes par rapport aux autres : de leur concrescence jaillit fugitivement la forme qui s'arrache convulsivement à l'informe, composé de séries divergentes ne convergeant jamais.

Dans la peinture du Caravage, la lumière parfois coupe les corps et annule leur tectonicité, aucun trait impérieux ne les isole de leur contexte, ils y demeurent comme secrètement enchaînés et la lumière est toujours étroitement localisée. Les formes en leur instabilité se présentent comme des événements résultant de la convergence aléatoire de séries autonomes.

Dans le tableau "la mort de la vierge" (1605-1606) le rouge de la robe de la vierge morte se répète dans le rouge du rideau recouvrant le fond du tableau et enchaîne ainsi le corps à son décor, cette liaison n'a pas de signification, elle marque l'autonomie de la série couleur, et interdit, ainsi, une perception claire de la scène. De même la lumière n'irradie pas des personnages et l'ombre ne souligne pas la plasticité des corps. La lumière sélectionne arbitrairement certains éléments au détriment des autres : crânes chauves, mains, buste de la vierge.

Tout d'un coup, les personnages pleurent le cadavre gonflé de la vierge, la scène se noue dans la convergence des couleurs (couleur, jaune, noir) des traits et de la lumière.

2.1.3. Organicisme

Le concept d'inclusion répond à la graduation infinie qui lie inexorablement perception confuse et distincte (opposée à la coupure nette instaurée par Descartes entre absence de perception et perception claire) ainsi qu'au principe de raison selon lequel toute chose s'inscrit dans une chaîne causale allant de la cause première à l'effet final. L'inclusion, qui renvoie à la mise en abîme littéraire, est toujours infinie, chaque chose étant à la fois effet d'une autre qui la précède et cause d'une autre qui la suit.

A la perception claire correspond la différenciation dans l'architecture renaissance entre points porteurs et éléments portés. Ainsi l'entablement repose sur le chapiteau qui répartit les charges sur la colonne (ce schéma correspond à la syntaxe de base du projet humaniste visant à constituer un langage de l'architecture classique à partir de fragments antiques). De même, dans cette série, se lit le principe de gravitation universelle, tel que l'énonce Galilée. Chaque élément est autonome et se

défini par son attribut, par sa fonction : l'élément qui est porté, l'élément qui répartit les charges, l'élément qui porte. La façade n'apparaît plus comme un mur opaque mais, par l'apposition d'ordres de colonnes superposés, suivant en cela le modèle du Colisée, comme un système réticulé, complexe lisible hiérarchisé.

Ainsi, Alberti, à Florence pour le Palais Rucellai (édifié de 1446 à 1451), opère une relecture du mur en substituant à la paroi archaïque, encore employée par Brunelleschi, composée d'un appareil rustique comme au Palais Pitti, la syntaxe classique, nouvellement définie.

A la masse indifférenciée du mur cyclopéen se substitue l'idée claire d'une première ségrégation en fonction du porté et du porteur, renvoyant au principe de la gravitation.

Comme l'a remarqué Emil Kaufman²⁵ en essayant de déterminer l'opposition fondamentale entre le néoclassicisme et le rococo, l'oeuvre classique peut se définir par l'autonomie de ses éléments alors que l'oeuvre baroque se détermine par l'hétéronomie des siens.

Alberti définit le beau comme l'harmonie des parties en elles et avec le tout. Les parties s'affirment distinctement, possèdent chacune une valeur en elles-mêmes avant même de s'inscrire comme composantes dans un tout qui se pose fondamentalement comme leur sommation.

L'interprétation purement phénoménale d'Alberti arrache l'esthétique à la métaphysique, les règles du beau se fondant comme empiriques et rationnelles se différencient irrémédiablement de l'idée ou du bien, comme Descartes isole la philosophie de la théologie.

Dans l'oeuvre baroque chaque partie isolée de son contexte n'a en soi aucune valeur. La totalité ne peut pas se scinder, l'esthétique baroque fait retour au néoplatonisme notamment à Plotin pour qui l'un n'est pas décomposable en ses parties.

A un art de la distinction, de la scission, de la disjonction se substitue l'art de l'enchaînement de la

impure dans laquelle s'emboîterait la vraie coupole de l'édifice. Tous les éléments semblent ainsi se ramener les uns aux autres, être générés les uns par les autres.

liaison, de l'intégration, qui correspond à l'impossibilité d'isoler une perception distincte des perceptions confuses, comme une partie du monde perçue distinctement de la totalité perçue confusément. A la combinaison de formes élémentaires (cercle, carré) génératrice de volumes purs, distincts, stables, expressifs et contrastés se substituent des formes plus complexes, étirées et dynamiques (rectangle, ellipse) dont l'interpénétration, par la confusion engendrée favorise l'indistinction et l'intégration des volumes.

La tension classique est remplacée par la liaison baroque.

PLIII

A Saint Charles aux quatre fontaines, dont le projet date de 1634, Borromini semble reprendre en la déformant la morphologie des églises à plan centré de la renaissance, comme le sanctuaire de Santa Maria della Consolazione élevé à Todi de 1508 à 1607 par Cola Matteuccio da Caprarola et Ambrogio da Milano d'après un dessin de Leonard.

Tout comme Leibniz part de Descartes, Borromini part de la superposition d'un plan en forme de croix grecque et d'un cercle qu'il contracte de manière à établir un axe longitudinal.

Tandis que les deux absides longitudinales plus profondes se transforment l'une en narthex l'autre en chœur, les deux absides transversales, totalement aplaties forment un transept. L'écrasement du plan générateur a pour conséquence l'intégration de chacune des parties à l'ensemble : le transept, et le chœur sont à peine marqués tout en se constituant dans la continuité de l'espace de la nef. L'autonomie des différentes parties telle qu'elle était induite par le plan classique disparaît ainsi.

Les seize colonnes composites, supportant un entablement ininterrompu, renforcent l'unité spatiale de l'ensemble, empêchant la lecture et la compréhension du plan. Les demi coupes des absides et les pendentifs tendent, sous la pression dynamisante, à ne plus se distinguer, et à former comme une première coupole elliptique impure dans laquelle s'emboîterait la vraie coupole de l'édifice. Tous les éléments semblent ainsi se ramener les uns aux autres, être générés les uns par les autres.

Nous passons ainsi insensiblement des murs à l'organisation elliptique de la coupole, des zones sombres et creusées du bas, à la coupole indirectement éclairée par l'oculus du lanterneau.

PLIV

Dans l'église de Saint Yves de la Sapience, commencée en 1642, Borromini pousse l'intégration des éléments à son paroxysme. Les pilastres et l'entablement, à peine marqués, forment une simple modénature, ils constituent les plissements d'un mur qui n'apparaît pas comme une masse sculpturale mais comme une enveloppe susceptible d'être infiniment courbée et pliée.

Le passage vertical du mur à la coupole est d'autant plus spectaculaire qu'il n'est pas assuré par des demi-coupoles et des pendentifs qui servaient de transformateurs à Saint Charles aux quatre Fontaines. Les piliers articulés de pilastres se transforment en nervures gigantesques, formant de grands cadres autour des fenêtres de la coupole, et s'affinant pour s'intégrer totalement à la voûte lorsqu'elles rejoignent l'oculus du lanterneau.

Nous passons ainsi directement du plan en étoile à la coupole : sans aucune discontinuité le mur se transforme en voûte.

2.2.. LE POINT DE VUE

Descartes ne pose pas la question de la localisation de la vision : le point de vue n'est jamais situé. Il traite des choses mais c'est un espace mental qui est fondamentalement décrit, comme en témoigne l'hypothèse du malin génie construisant autour du sujet un monde sans existence pour le tromper.

Il est implicitement critiqué par Leibniz parce qu'il substitue l'idée de chose à la chose, l'essence à la substance, le possible au réel.

Le monde cartésien, dans lequel le sujet se définit par la pensée comme l'implique le "je pense donc je suis" tend à devenir un espace abstrait où l'objet est assimilé à son essence. C'est l'espace indifférencié, l'étendue neutre, le sol dallé, quadrillé, des peintures renaissances. C'est la surface sans reliefs, ni craquelures, de la géométrie et de la planimétrie. La pensée, inscrite dans un corps qui lui est absolument étranger, n'a pas de lieu, elle n'a pas de position assignée dans cet espace parfaitement isotrope, elle est toujours centrale. Cette centralité de la pensée renvoie à un coup de force. Ainsi, avec Copernic et Galilée, ce n'est plus autour de la terre, mais autour du soleil que gravitent les planètes selon des orbites circulaires. Avec l'avènement de l'héliocentrisme le centre de l'univers s'éloigne irrésistiblement et cet exil permet à la conscience de s'instaurer à son ancienne place désormais vacante.

Pour Leibniz la pensée est profondément incarnée dans les sujets, et ces sujets ont une position assignée dans l'espace. Ils ont chacun leur point de vue particulier parce qu'ils ont un corps. Chaque âme, chaque conscience perçoit le monde à partir d'un point de vue qui lui est donné, dès l'origine et qui n'est pas interchangeable. Le monde s'établit à l'image d'un cône où chaque âme aurait une place assignée, sa vision correspondant à une conique, c'est-à-dire une courbe résultant de la section du cône par un plan (circonférence, ellipse, hyperbole, parabole).

Chaque âme a un point de vue, chaque point de vue est singulier, et chaque vision est partielle et absolument irréductible à une autre. Seule le point de vue de Dieu, au sommet du cône, embrasse le monde dans sa totalité.

Le sujet, ainsi, n'a accès qu'à une vision partielle, étroitement cadrée, du monde. Nous avons vu dans le chapitre précédent que, dans la peinture renaissance, le visible s'organise à l'intérieur de l'espace délimité par le cadre, tandis que la peinture baroque implique fondamentalement un hors-champ, un hors-cadre. Le regard baroque est un regard déchu, c'est le regard du pêcheur, du damné, qui s'oppose en tout point à celui souverain de l'homme de la renaissance, libre et maître de son destin. Le sujet baroque, enchaîné à son point de vue, par la pesanteur de son corps, souillé, aveuglé par sa chair, est incapable de remonter la chaîne qui relie chaque chose perçue, chaque phénomène, aux causes premières.

Le perspectivisme de Leibniz s'oppose au centralisme cartésien comme l'esthétique baroque fondée sur la possibilité d'une synthèse de l'extrême multiplicité des sensations rapportée par la perception confuse, sur la possibilité d'une généalogie des objets, s'oppose à celle de la renaissance fondée sur les rapports harmoniques s'établissant entre des objets donnés comme existants de tout éternité.

2.2.1. Profondeur

Wolfflin oppose à la notion de plans autonomes de l'art renaissance, celle baroque de profondeur.

L'espace pictural renaissance se constitue comme une superposition de plans indépendants. Le sentiment de la troisième dimension s'élabore à partir de la sommation de ces différentes coupes spatiales, chacune ayant une fonction spécifique. Ainsi "La Joconde" peinte vers 1502 par Leonard se décompose en deux plans absolument distincts : sur le premier se découpe parfaitement le

personnage tandis que sur le second s'étend le paysage. Ils n'entretiennent strictement aucune relation et, de leur confrontation brutale naît l'impression de relief.

Dans la peinture baroque, l'unité de l'action met en rapport la totalité des éléments du tableau, qui ne sont plus hiérarchisés en fonction de plans successifs autonomes. Les éléments situés en avant sont reliés organiquement par des diagonales régulatrices à ceux de l'arrière, ce qui donne une impression singulière de profondeur. Pour créer un effet de mouvement centrifuge, de petits éléments sont représentés très gros en avant plan, ce qui a pour conséquence d'exacerber le retrécissement des formes et de produire chez le spectateur une impression d'attirance allant jusqu'au vertige. Pour accentuer encore le procédé, les objets grossis sont obscurs et s'opposent à la clarté centrale. Ces grandeurs démesurées, anormales, poussant les lois de la vision à leur extrême, bouleversent la mesure, les rapports harmoniques des parties au tout qui régissent la composition renaissance.

2.2.2. Perspectivisme

La question du point de vue semble être une des questions fondamentales de l'art baroque.

A la renaissance l'espace pictural s'organise selon les lois de la perspective, mais le point de vue reste toujours assez éloigné de la chose peinte pour ne pas être déterminé, si bien que la position du spectateur face à l'oeuvre importe peu.

Le tableau se constitue comme une section du cône visuel, plus le point de vue, le sommet du cône, est éloigné, plus la représentation de la profondeur tend à s'anéantir pour s'approcher de l'élévation, c'est-à-dire d'une simple projection des formes sur un plan vertical. Ainsi les rapports de grandeur entre les objets sont presque reportés tels qu'ils sont dans la réalité. Le point de vue éloigné permet aussi que les objets situés

sur les côtés ne soient pas déformés.

Le point de vue est fixé mais il n'est pas vraiment déterminé parce que le tableau, à la renaissance, est devenu un objet : on doit, virtuellement, pouvoir le regarder sous tous ses angles.

Cet éloignement correspond à celui de la conscience cartésienne par rapport au corps dont elle diffère absolument et au réel dont elle ramène la multiplicité aux idées claires. Mais il est lié aussi à la laïcisation de la peinture, il permet l'établissement du regard de la maîtrise, les principaux commanditaires étant des condottiere (ainsi ceux de Piero della Francesca : Sigismond Malatesta et Frederigo da Montefeltro). Il implique le point de vue général du stratège (Descartes est aussi un militaire) sur les choses.

Dans la peinture baroque, le point de vue est rapproché de la surface peinte, le spectateur est comme englobé par la peinture dont les dimensions tendent à excéder celles du champ visuel. D'après la physiologie de l'oeil, le centre de la rétine correspond à la perception distincte et à l'appréciation des couleurs, tandis que la périphérie correspond à la perception confuse et aux seuls contrastes. En répondant empiriquement à ces particularités, la peinture tend à se substituer au réel. Ainsi l'exacerbation du système de la perspective provoque l'illusion d'un monde réel, inéluctablement éloigné de la vision idéale, renaissance, du monde.

Le point de vue rapproché et l'ouverture de l'angle de vision qui en découle exige impérativement pour tromper l'oeil que celui-ci soit exactement à l'emplacement désigné par le peintre. S'il s'en éloigne, il n'a plus une vision distincte de la représentation, mais une vision confuse. Comme dans la philosophie de Leibniz, sa position lui est rigoureusement assignée.

Les peintres baroques emploient fréquemment des vues excentriques, en plongée ou en contre plongée. La renaissance connaît ces techniques mais ne les utilise pas souvent, parce qu'elle tend, nous l'avons vu, à considérer le tableau

comme un objet autonome, libre de tout support architectural. Avec le renouveau de la commande religieuse, la peinture baroque renonce à cette autonomie et tend à réintégrer l'architecture, les vues en contre plongée, par exemple, localisent inexorablement la peinture en un lieu hors duquel elle n'a pas de valeur.

Les peintres de la renaissance ont tendance à fragmenter les surfaces peintes. Ainsi Michel Ange exécute sur la voûte de la chapelle sixtine une modénature architecturale en trompe l'oeil et introduit dans les caissons ainsi constitués des peintures autonomes qui paraissent rapportées (ce procédé sera repris par Hannibal Carrache de 1597 à 1604 pour la décoration de la galerie du palais Farnèse).

L'art de la fresque est révolutionné par les peintres baroques. Les perspectives rapprochées, peintes d'un seul tenant sur d'immense surface, positionnent le spectateur dans une proximité sans recul, comme par exemple, la grande voûte de l'église St Ignace peinte de 1697 à 1699 par Andrea Pozzo (1642-1709). Dans cette fresque apparaît, comme dans celle de la sixtine, une architecture feinte, mais elle ne s'institue pas comme le cadre de compositions picturales indépendantes et participe activement, comme un gigantesque décor, à la scène représentée. Au XVIIIème siècle, Tiepolo, à Venise, et les frères Asam, en Bavière, poursuivront la méthode de Pozzo.

Lorsque nous pénétrons dans l'église St Ignace nous n'avons qu'une perception confuse de la voûte. Ce n'est qu'en nous plaçant exactement sous la nef que la fresque enfin se déploie et que nous pouvons en apprécier distinctement les motifs. De ce même point de vue nous percevons parfaitement la coupole en trompe l'oeil au-dessus de la croisée du transept. Le spectateur est plongé dans une vision qui l'englobe et lui assigne une certaine place, en dehors de ce point, la vision s'évanouit.

Dans le célèbre tableau d'Holbein, "Les ambassadeurs" peint en 1533, coexistent les deux conceptions, renaissance

et baroque, de la perspective.

Le tableau s'organise, frontalement, selon les règles de la perspective éloignée. De dimensions assez importantes, il est conçu pour être posé sur le sol, le dallage peint apparaît ainsi dans la continuité de celui de l'espace réel. Deux personnages, richement vêtus, debouts, sont représentés grandeur nature. Ils sont accoudés à un meuble sur lequel se mettent en scène divers instruments : sphère représentant le globe terrestre, compas, astrolabe, cadran solaire, viole ect., qui sont leurs attributs. Un objet indéfini, obscène, "un os de seiche", oblitère la composition, et lorsque nous tournons à gauche du tableau pour le regarder latéralement, au moment où les figures enfin s'évanouissent, il se contracte pour se métamorphoser en crâne. Face au tableau nous n'avons pas de position clairement assignée mais il n'y a qu'un point de vue pour percevoir la tête de mort. L'anamorphose impose une place déterminée au spectateur et le renvoie à sa condition de sujet fini dans le temps. Ainsi la peinture baroque assignant une place définie au sujet lui rappelle qu'il est mortel.

2.2.3. L'espace de la perception

Le point de vue éloigné ou indéfini de la peinture ou de la sculpture correspond en architecture à la suprématie du plan, telle qu'elle s'affirme dans les édifices centrés. La renaissance marque l'entrée de l'architecture parmi les arts libéraux et l'apparition de l'architecture qui dessine la construction avant d'en diriger la mise en oeuvre. Cette antécédence du plan semble s'inscrire à même la conception du bâtiment qui ne se définit pas en fonction d'un point de vue localisé mais en fonction de son organisation interne. L'édifice à plan centré se pose comme une forme universelle qui se livre instantanément et sans aucune médiation à l'entendement. Ainsi le Tempietto de San Pietro in Montorio réalisé en 1503 par Bramante : ce cylindre, surmonté d'un dôme

hémisphérique et entouré à sa base par un portique circulaire d'ordre dorique, est strictement identique à lui-même quel que soit la position du spectateur.

Avec l'addition d'une nef à l'édifice à plan centré, l'absolue symétrie de son organisation est abolie et une hiérarchisation des vues s'instaure. Les vues latérales de l'édifice sont délaissées; d'autres privilégiées, l'édifice n'est plus conçu comme un objet, une microsome, un chiffre scarifiant le paysage, mais il éclate en une multitude de séquences constitutives d'un parcours. Cette réorganisation de l'architecture autour de certains points de vue privilégiés implique une conception plus picturale que sculpturale de l'édifice.

Comme la peinture, l'architecture baroque tend à assigner au spectateur une place précise dans l'espace. Elle abandonne ainsi la conception renaissance de l'espace comme homogène et isotrope.

PLVI

Ainsi l'église Santa Mario in Campitelli, édifiée par Carlo Rainaldi de 1663 à 1667, se compose comme une succession d'espaces monumentaux. Cet édifice construit après la peste de 1556, selon un programme spécifique, se présente comme une église votive abritant une image miraculeuse de la vierge.

L'intérieur s'élabore à partir de la juxtaposition de deux schémas renaissance : une nef coupée par un transept formant ainsi une croix grecque légèrement allongée, suivie d'un avant chœur de section carrée surmonté d'une coupole. La continuité de ces espaces est affirmée par d'énormes colonnes corythiennes qui scandent l'espace. Les deux espaces sont à la fois distincts et enchaînés l'un à l'autre, ils n'entretiennent pas de rapports hiérarchiques de dominant à dominé. Leur proximité tend à annuler la propension de chacun à se poser comme un centre (comme le montre Severo Sarduy,²⁴ le thème des deux centres ou de la centralité impossible hante le baroque). Ils ne peuvent ainsi se poser comme des formes témoignant d'un ordre métaphysique régentant le monde mais comme deux visions imparfaites, le manque

en l'une appelant irrésistiblement l'autre, s'adressant à un spectateur soumis sans alternatives, en l'absence de collatéraux, à l'axe longitudinal.

L'espace de Bramante, tel qu'il se définit dans son premier projet pour Saint Pierre (1506) où une coupole lumineuse surmonte quatre nefs sombres est ici décomposé en deux visions distinctes. La forme ne trouve plus sa justification en elle-même mais dans la conscience du pèlerin qui recompose mentalement l'espace démembré dans la synthèse de ces deux visions. D'abord la croix grecque sombre, ensuite la coupole lumineuse, enfin dans l'abside du choeur, l'image de la vierge. Le but de l'architecture n'est plus de construire des objets emblématiques mais de proposer des édifices qui s'élaborent en fonction d'un parcours et n'existe pas en dehors de lui. Le schéma de Bramante n'est plus saisi clairement, instantanément, mais dans l'interférence d'une perception confuse et d'une perception distincte. Alors que la croix grecque nous apparaît, nous ne percevons que confusément la coupole et lorsqu'enfin nous la percevons clairement, la croix grecque s'est évanouie derrière nous. Ces deux espaces, mutilés, incomplets, semblent constamment générés l'un par l'autre, chacun trouvant sa raison dans l'autre.

PLVII

La façade se constitue selon le modèle de celle du Gesù, édifiée par Giacomo Della Porta de 1575 à 1584.

Elle se compose de deux niveaux, le premier a cinq travées, le second en a trois. Le ressaut central avance, marqué par une superposition de colonnes corinthiennes, tandis que les murs latéraux se creusent pour laisser apparaître dans leur déhiscence d'autres colonnes totalement dégagées. La muralité est ici totalement anéantie et une profondeur saisissante, comme en peinture, s'affirme. La façade ne s'organise pas comme une surface verticale mais comme un espace organisé. De même, elle semble se décomposer en séquences, être fonction du déplacement du spectateur. Elle apparaît d'abord dans sa totalité, puis le ressaut central se détache sur deux

niveaux avec son propre fronton qui est emboîté dans celui qui couronne l'édifice. Il disparaît à son tour masqué par la corniche proéminente du rez-de-chaussée, pour ne laisser enfin visible que l'édicule de sa porte.

Contrairement à la façade de la Renaissance qui s'organise géométriquement en fonction du rapport des parties au tout, la façade baroque joue sur la position réelle du spectateur, elle s'adresse à un oeil incarné dans un corps et projeté contre elle dans une étroite proximité. C'est à ce titre que l'on peut parler d'un art de propagande : comme le sermon diffusé du haut de la chaire dans un espace acoustique unitaire s'adresse directement aux fidèles, il ne s'agit plus de décrypter une emblématique chiffrée mais d'appréhender une chose qui s'adresse au sens et non directement à l'esprit.

L'espace public s'organise de la même façon : à la planimétrie des places renaissances, se substitue la scénographie.

La piazza del Popolo, par laquelle s'effectue l'entrée dans Rome, constitue un véritable dispositif théâtral décomposable en plusieurs tableaux. D'abord, le pressentiment de la masse imposante de la ville, puis la porte du Peuple (édifiée de 1562 à 1565) qui opère un cadrage dans la continuité de cette masse, l'obélisque (dressée en 1589 par Domenico Fontana) qui indique en la masquant la direction à suivre, les deux églises jumelles (Santa Maria dei Miracoli et Santa Maria dà Montesanto construites par Carlo Rainaldi de 1662 à 1667) qui se neutralisent mutuellement pour ouvrir le Corso.

Cette succession de tableaux : ouverture du mur, indication du chemin à suivre, déploiement du Corso est mise en action par le déplacement même du promeneur/spectateur. Par cette véritable machinerie, la ville n'est jamais embrassée par un seul point de vue, un seul regard, mais nous sont livrées des vues partielles dont la sommation ne reconstitue jamais la totalité qui reste toujours, comme dans la peinture, hors-champ, hors-cadre, à l'image du monde Leibnizien dont la totalité ne peut être appréhendée que par Dieu.

2.3. LA SUBSTANCE

Leibniz oppose au centralisme cartésien, le point de vue comme condition de possibilité du dévoilement de la vérité. La vérité n'est pas appréhendée directement mais au travers d'une multiplicité de points de vue qui en constituent des approches différentes. Ainsi l'opposition de deux thèses contradictoires n'implique pas forcément que l'une soit vraie au détriment de l'autre. La contradiction est artificielle, les thèses pouvant se réduire à des points de vue différents d'un même objet. Cette définition renvoie à celle qu'élaborera Hegel de la dialectique selon laquelle le mouvement de la connaissance dépasse la contradiction de deux thèses antagoniques.

En architecture l'édifice n'est jamais perçu en un seul regard mais au travers d'un cheminement composé de plusieurs points de vue offrant des visions contradictoires qu'il s'agit de synthétiser mentalement pour approcher une "vérité" du bâtiment qui toujours reste voilée.

Le dogme de la transsubstantiation. Contestant l'idée selon laquelle l'essence du corps consiste dans l'étendue, il cherche une notion de substance qui abolisse la coupure cartésienne entre matière et esprit.

Il réhabilite la définition aristotélicienne de la substance. La substance n'est pas le simple, mais ce qui unifie, ce qui trouve dans son propre fond le principe de son mouvement. Ces formes substantielles sont intermédiaires entre matière et action. Ce sont les activités originales à la base de tous les changements. Le monde ainsi n'est pas une machine mais tout y est force, âme, pensée et désir.

A partir de cette définition Leibniz détermine la monade. C'est la substance simple inétendue et active qui constitue le dernier des choses et qui est douée d'appétit et de perception. La perception est l'ensemble des affects auxquels la monade est soumise, l'appétit est

2.3. LA SUBSTANCE

Descartes détermine la substance comme une abstraction mathématique, elle est pour lui l'absolument simple, ce qui ne peut se diviser et se définit par son principal attribut. Ainsi l'âme est une substance définie par la pensée, le corps en est une autre définie par l'étendue. Cette détermination implique le dualisme de l'esprit et de la matière. Le corps est ainsi entièrement subordonné à l'âme, et fonctionne comme une machine corporelle aux rouages extrêmement complexes, un automate. Les animaux, qui ne sont pas doués d'âmes, sont réduits à de purs mécanismes. Cette séparation pose les fondements d'un nouvel espace épistémique d'où surgira la physique moderne, et permettra, en anticipant métaphysiquement l'homme machine de la production industrielle, l'avènement de la technique.

Leibniz tente de résoudre le problème posé par le dogme de la transsubstantiation. Contestant l'idée selon laquelle l'essence du corps consiste dans l'étendue, il cherche une notion de substance qui abolisse la coupure cartésienne entre matière et esprit.

Il réhabilite la définition aristotélicienne de la substance. La substance n'est pas le simple, mais ce qui unifie, ce qui trouve dans son propre fond le principe de son mouvement. Ces formes substantielles sont intermédiaires entre matière et action. Ce sont les activités originales à la base de tous les changements. Le monde ainsi n'est pas une machine mais tout y est force, âme, pensée et désir.

A partir de cette définition Leibniz détermine la monade. C'est la substance simple inétendue et active qui constitue l'élément dernier des choses et qui est douée d'appétition et de perception. La perception est l'ensemble des affects auxquels la monade est soumise, l'appétition

la propension à organiser la perception en aperception, c'est-à-dire à rassembler les perceptions confuses en perceptions distinctes. Cette monade n'a ni porte ni fenêtre, elle ne s'ouvre pas sur l'extérieur elle tire ses perceptions de son propre fond.

Le monde est conçu comme un ensemble organisé de monades. Elles n'ont strictement aucune relation entre elles. Mais elles sont dans un rapport harmonique les unes avec les autres, ce rapport ayant été préétabli par Dieu dès l'origine. Dieu a créé le monde, mais le monde n'est pas une extériorité dans laquelle prendrait place les monades. Le monde dans sa totalité est inclus dans chaque monade. Chaque monade contient dans son fond, et ses tréfonds, enfoui à l'infini, la totalité du monde, mais chacune n'en exprime clairement qu'une partie, chacune n'en perçoit distinctement qu'un fragment, celui qui lui est imparti et qui l'individualise, la spécifie. Il n'y a pas, ainsi, en soi d'extériorité, le dehors s'involue dans le dedans. Chaque monade, à sa place, à son point de vue assigné, créé depuis le début du monde, se déplie, déplie la partie du monde qui est enfouie dans son fond et l'exprime, la lit pour se replier, regresser ensuite dans l'attente d'une seconde naissance qui marquera l'avènement de la société des élus, du règne définitif de Dieu.

Il n'y a pas pour Leibniz de séparation de l'âme et du corps. La relation de l'âme au corps n'est pas celle de deux substances séparées. La communication de substance à substance est celle de deux monades et le corps n'est pas une monade. La forme corporelle n'est que la vue partielle, que la monade a d'elle-même ou des autres monades, elle la tire, comme les autres formes, de son propre fond.

2.3.1. Les métamorphoses

Dans son livre "La littérature de l'âge baroque en France" Jean Rousset place le monde baroque sous le signe de Circée, déesse des transformations et des métamorphoses. Il la considère comme le mythe du XVII^e siècle. Face à elle l'univers perd son unité, sa stabilité, tout semble se décomposer pour se recomposer, entraîné dans le flux d'une incessante mutation. La magicienne touche les choses et les métamorphose elle regarde le paysage et le transforme. Pour elle la sensation du réel se confond avec sa création.

Le monde baroque n'est pas extériorisé, exposé pour l'éternité, indépendamment des consciences qui le réfléchissent. Il n'existe que pour autant qu'il est perçu et ramené à un projet global par un sujet. Il s'oppose ainsi à celui de Galilée, définitivement figé dans une écriture mathématique.

La scénographie est la forme d'expression majeure du baroque, en elle s'inscrit un nouveau rapport du sujet et du monde. Elle nous donne la vision d'un univers en perpétuel mouvement : les pierres marchent, les montagnes s'ouvrent, les animaux surgissent du sol, les nuages descendent du ciel, les hommes se changent en rochers pour reprendre figure humaine. Au travers de la destruction ostentatoire de toutes les formes constituées, la seule réalité qui demeure est le flot d'apparences cédant à d'autres apparences, les fluxions qui traversent les corps. Face à ce monde instable, l'homme aussi entre en déséquilibre. Le second personnage emblématique du baroque est Protée. Dieu doué de prophétie et changeant de forme à volonté. Il renvoie à la définition de l'homme leibnizien en lequel la totalité du monde s'involue et dont le corps est dans un flux perpétuel comme une rivière, des parties y entrant et en sortant continuellement.

Dans un ballet composé à partir d'un épisode de la "Jérusalem délivrée" du Tasse, Trancrède retrouve l'âme de Clorinde morte changée en cyprès : ailleurs, d'après les métamorphoses d'Ovide, Apollon poursuit Daphnée qui se change en laurier. Le ballet de cour, dans le jeu continu des métamorphoses, fait référence à une réalité en perpétuelle mutation. Il nous renvoie aussi au mouvement premier de l'éveil de la conscience où, face au monde mouvant des phénomènes, elle s'étreint elle-même dans la reconnaissance de la force créatrice de ses sensations. Nuées, châteaux qui s'effondrent ou surgissant, cieux qui s'ouvrent : le monde n'est pas posé comme fixe, nous préexistant et conditionnant notre présence, mais au contraire comme provisoire, fugitif, palpitant et convulsif, comme une nature naturée, chaque instant, par la conscience naturante.

Au monde de la futilité théâtrale où le réel s'affirme comme une donnée de la conscience transcendantale répond celui, tragique, du mystique qui tente, dans le silence et l'ombre, loin des images, d'isoler cette conscience dans sa pureté originelle.

2.3.2. Les manières

Dans la peinture renaissance où les choses apparaissent figées comme des emblèmes, semble persister un certain caractère médiéval. Alors que la représentation s'organise selon les lois physiques de la perception oculaire, le monde est toujours perçu, non comme phénoménal, mais comme un ensemble de signes, de hiéroglyphes. L'art, d'après le précepte platonicien, cherche à imiter l'idée et non la nature qui est déjà une imitation. Il tend à montrer l'essence des choses et ignore ainsi l'accident, qui est ce qui passe, comme le mode, qui est une manière d'être dans le temps.

Le retour au réel, à l'existence, à la singularité, marque la pensée du XVII^e siècle. Ce nouveau sentiment s'exprime dans la peinture, qui ne se préoccupe plus de la retranscription des modèles intangibles, et dans l'architecture, qui tend désormais à se désintéresser de l'utopie.

A l'opposition des deux conceptions de la substance, celle de Descartes, qui reste rattachée au XVII^e siècle, selon lequel elle se définit comme l'absolument simple et se caractérise par son attribut essentiel et celle de Leibniz selon lequel elle se définit comme une unité interne qui produit ses propres transformations, correspond l'opposition de l'art statique de la renaissance et de celui dynamique du Baroque.

Ainsi dans "la vocation de Saint Mathieu", le Caravage ne nous peint pas l'apôtre triomphant ayant écrit les évangiles, mais un homme rustre assis dans une taverne au moment où le Christ lui demande de le suivre. La peinture baroque renonce à dépeindre les essences et tente au contraire de représenter les modes d'existence, les manières d'être. L'exhibition des changements et des métamorphoses devient la condition de la détermination de la substance comme activité originale. Sous la succession des postures, la sommation des différents états du mouvement, ressurgit la vie comme principe unificateur, c'est elle qu'il s'agit d'exprimer. Les corps ne sont pas représentés fixés dans un instant qui rejoint l'éternité, mais dans la succession de leurs états qui naissent les uns des autres.

Les sculptures du Bernin décrivent toutes, non un mouvement accompli, mais un mouvement en train de se faire : David avant le dénouement du combat, Pluton et Proserpine au moment de l'enlèvement, Appolon et Daphnée dans la course et la métamorphose. Pour restituer le mouvement, Le Bernin renonce à l'esthétique renaissance qui assimile la sculpture à un art de la soustraction et de la violence. En effet deux procédés de sculpture sont traditionnellement opposés, l'un, la taille d'un bloc

solide par prélèvements successifs, l'autre, l'accumulation et le modelage d'un matériau plastique. Alors que Michel-Ange emploie le premier, tentant de faire surgir la forme idéale contenue virtuellement dans le marbre, et méprise le second, Le Bernin obtient des effets de modelage par la méthode de la taille traditionnelle. Les marbres qu'il réalise, fluides comme la cire, renvoient à la mise en oeuvre des bronzes coulés.

Dans le martyre de Saint Laurent réalisé de 1614 à 1615, il représente sans recours au symbole, une chose qui appartient à l'ordre du visible pur, qui n'a rien de matériel ou de tactile. La sculpture, art du volume, tend dans l'expression de l'incandescent, de la consommation, à sa limite, sa perte, son impossibilité.

Elle s'anéantit dans sa propension à représenter le mouvement pur.

2.3.3. L'intériorité

L'architecture religieuse de la renaissance se distingue par son utilisation du dôme. Il devient, par son caractère symbolique hérité à la fois de l'architecture romaine (Le Panthéon) et de l'architecture byzantine, l'élément majeur autour duquel s'ordonne les différentes parties de l'édifice : son utilisation optimale induit le plan centré.

L'édifice de ce type, comme Santa Maria Della Consolazione à Todi où le premier projet (1506) de Bramante pour St Pierre, se distingue parfaitement de son contexte. Il se découpe pour affirmer péremptoirement son intériorité face à l'espace extérieur qu'il tend à considérer comme un vide.

Il ne possède pas de façade privilégiée, comme si toute la charge expressive était contenue dans le dôme. L'enveloppe externe traduit parfaitement le volume interne : à l'élancement extérieur du dôme correspond intérieurement le déploiement de la coupole, il en est

de même pour le tambour, les absides. L'espace interne se décompose parfaitement en volumes autonomes percevables de l'extérieur.

Le dôme à l'intérieur comme à l'extérieur renvoie à un monde centré autour d'un Dieu unique, c'est une image mentale plaquée sur le paysage. Laïcisé par Palladio à la Villa Rotonde près de Vicence, il appelle un sujet occupant une position centrale autour de laquelle la perspective ordonne le monde, il évoque le coup de force par lequel Descartes affirme "Je suis" et "Je pense" fondant ainsi le sujet de la connaissance. Le plan centré, appliqué aux lieux de culte, ne correspondant pas à la célébration de l'office catholique, la contre réforme le proscrit et tend à imposer un retour au plan basilical. L'église du Gesù, inspirée de San Andrea de Mantoue d'Alberti, commencée par Vignole en 1568 peut être considérée comme le modèle de ce nouveau type d'édifice.

A la coupole, une nef sans collatéraux est ajoutée : cette adjonction a pour implication la réintroduction d'une façade. Ainsi à St Pierre, Carlo Maderno ajoute à l'église de Bramante et de Michel-Ange une nef (achevée en 1612) dont la façade conteste le dôme de Della Porta. Un antagonisme émerge entre le dôme et la façade qui ont tous deux pour fonction d'exprimer le bâtiment. Cette dualité met l'église en tant qu'objet en crise, comme le système de Kepler avec ses orbites elliptiques à deux foyers met en crise celui, aux orbites circulaires, de Galilée.

L'édifice ne se livre plus instantanément à un regard désincarné mais se décompose en plusieurs séquences (façades, nef, coupole, chœur) déterminant plusieurs points de vue précis : il se destitue ainsi en tant qu'objet pour s'offrir comme une succession de scènes indépendantes. Ainsi la coupole, qui n'est plus qu'un vertige de l'idéal renaissance, n'apparaît que dans le cheminement du fidèle vers le chœur.

espaces Avec la coupole elliptique recouvrant la totalité de la nef, et non plus seulement la croisée du transept comme l'expérimente Vignole en 1572 dans l'église Santa Anna dei Palafrenieri, l'intérieur retrouve une unité tout en respectant l'axe longitudinal imposé par la liturgie.

L'intérieur de l'église baroque tend à constituer une unité indissoluble : les absides, les collatéraux, les chapelles, s'aplatissent ou disparaissent. A l'extérieur, la façade est disjonctée de cette unité organique avec laquelle elle n'entretient plus de relation pour déterminer l'espace public qu'elle domine. L'intérieur ne se décompose plus en parties autonomes, même le transept s'évanouit, et s'institue comme le creusement d'une enveloppe interne, tandis que la façade se compose comme un fragment de l'enveloppe de l'espace externe. Ainsi la façade de Maderno, tendant à se détacher de l'église dont elle marque l'entrée, est réinscrite dans l'ensemble des bâtiments composés de 1667 à 1677 par Bernin pour clore la place St Pierre.

A la convexité de l'église renaissance où l'enveloppe externe reflète fidèlement l'espace interne, le baroque oppose la concavité. L'espace semble creusé de toute part, il n'y a plus d'objet se posant sur un vide indifférencié, mais des poches contiguës formées par des enveloppes qui se jouxtent les unes, les autres sans correspondance. L'église St Luc et Martine construite à partir de 1634 par Pierre de Cortone est isolée face au champ de ruines du Forum Romain, mais son espace interne, édifié sur un plan en croix grecque rappelant le projet de Michel-Ange pour St Pierre, est totalement bafoué, dans la perfection de sa forme, par une façade déconnectée qui drape, au-devant d'elle, un espace imaginaire.

Il s'agit d'englober l'espace et non plus de structurer le vide par le plein, ni de subordonner un extérieur à un intérieur. Ainsi à Rome Grégoire XII promulgue de nouvelles normes pour l'érection des édifices stipulant que les maisons soient contiguës et que les

espaces libres entre les bâtiments soient clôturés de murs nus. Les édifices de la cité baroque perdent leur individualité plastique et l'espace public acquiert une force nouvelle en tant que véritable élément constitutif de la totalité urbaine.

Dans la ville baroque par excellence, l'église comme espace de la communauté des fidèles rassemblés en corps, tend à devenir le module de base de la conception spatiale. La ville peut s'appréhender comme la juxtaposition infinie de ces modules, comme l'univers Leibnizien est constitué de la juxtaposition infinie des monades sans relation les unes avec les autres, ces unités indivisibles incluant dans leur tréfond spongieux la totalité du monde et n'en exprimant que la partie qui leur est assignée. Chaque espace : cellule, bibliothèque, église, place, rue, se constitue comme une intériorité sans porte ni fenêtre en laquelle s'involue l'extériorité.

A l'intérieur de l'église St Charles aux quatre fontaines, la lumière tombe du lanterneau pour éclairer la coupole et sortir les colonnes de la pénombre. Ce n'est pas comme au Panthéon un flot de lumière irradiant d'une seule source pour couper les ténèbres, mais une lumière indirecte, diffuse, blanche, définissant les zones d'ombre et de clarté, comme dans la monade les zones de perception confuse et distincte.

L'intérieur s'annonce fondamentalement sans fenêtre, sans vue sur le dehors, sans connexion avec l'extérieur : tout ce qui est à voir est irrémédiablement situé dans la clôture de l'espace. Les colonnes engagées dans le mur semblent se définir comme les turgescences, le dépliement des plis et des replis infinis d'une enveloppe pariétale atectonique qui contiendrait en elle la potentialité de toutes les formes.

2.4. LA MATIERE

Descartes ne se préoccupe pas de la liaison de l'âme et du corps. Le corps est une substance définie par l'étendue, l'âme en est une autre définie par la pensée. Le rapport de l'âme au corps s'établit à l'image de celui de l'homme et de la machine.

Leibniz tente d'élaborer une philosophie autour de ce corps qui se pose comme la révélation des XVI et XVIIème siècles. Mais ce n'est pas une philosophie matérialiste ou sensualiste du type de celle de Locke (1632-1704) qui renverse le problème et considère l'âme comme dépendante de l'expérience, de la sensation.

En abordant la question de la monade, il renonce totalement à la conception cartésienne du corps, de la matière. Il reprend la définition aristotélicienne selon laquelle la matière ne peut générer du mouvement. Elle peut être mobile, c'est-à-dire mue par des forces qui lui sont extérieures, mais en aucun cas ne peut être motrice.

Il distingue deux types de matière : une matière première, totalement inerte, qui est une pure abstraction, on ne peut la rencontrer dans la nature, et une matière seconde, concrète, qui serait habitée par l'action.

Cette théorie a des implications sur trois niveaux de plus en plus métaphysiques.

a. la matière contrairement à ce qu'affirme Descartes n'est pas définie par l'étendue.

La matière première, qui peut être comprise comme la matière prise en elle-même, est constituée par ce que Leibniz appelle l'antitypie. L'antitypie est définie comme ce qui résiste à toute formalisation. Alors que Descartes la considère comme un attribut de l'étendue, Leibniz au contraire pose l'antitypie comme puissance de résistance passive primitive inhérente à la matière et dont l'extension (la propension à l'étendue) n'est que l'un des modes.

La matière seconde résulte de l'addition du principe de mouvement à la matière première.

Cette théorie de la matière a comme application en physique la détermination du principe d'inertie selon

lequel la résistance d'un corps au mouvement acquis varie en fonction de sa masse (alors que pour Descartes, qui n'envisage que le mouvement continu, les corps sont indifférents au mouvement comme au repos).

b. La matière a une action à l'intérieur de la substance. La matière est immatérielle, elle agit comme un principe. Elle est la force passive que la monade recèle nécessairement en elle pour l'opposer à la force active ou entéléchie qui est l'énergie agissante. La matière première est ce qui leste la monade, ce qui la limite. Elle introduit à l'intérieur même de la monade qui tend à l'absolu, la finitude qu'elle doit assumer. Sans cette tare la monade pourrait s'élever à l'acte pur et rejoindre ainsi la divinité.

La matière seconde, le corps organique, est composée d'un agrégat de monades auquel préside une monade centrale. Le corps est ainsi sous divisé à l'infini. Chacune des substances qui le compose a son entéléchie et sa matière première, comme un étang plein de poissons, qui à leur tour s'institueraient comme des étangs à l'égard de vivants inférieurs et ainsi à l'infini.

c. La matière joue un rôle dans la perception de la monade. Elle agit comme une sorte de filtre qui empêche la monade d'exprimer instantanément la totalité du monde qui se maintient en elle. Elle permet ainsi au monde d'avoir lieu (on pourrait établir ici un parallèle entre cette activité de la matière et celle de la Chora dont nous parle Platon dans le Timée). La matière est ce qui retient, et qui différencie l'entendement humain de l'entendement divin.

Chaque monade exprime la totalité de l'univers mais n'en exprime clairement qu'un fragment, celui qui lui permet d'investir le point de vue qui lui est assigné. La matière première reporte cette entrave à la perception distincte de la totalité de l'univers à l'intérieur même de la monade. Elle implique à côté des perceptions claires, des perceptions confuses qui correspondent aux perceptions claires des autres monades soumises à d'autres points de vue et possédant d'autres visions claires et partielles

du monde. La monade ainsi, dans son fond le plus inerte, le plus poreux, le plus sombre, est constituée d'une infinité de plis et de replis qui s'interposent au déploiement vers la lumière de la totalité enfouie.

La matière est liée au mal. Le damné est pour Leibniz celui dont la zone de perception confuse est maximale, celui dont l'inertie est la plus forte. Comme la zone de perception confuse à l'intérieur de la monade correspond aux zones de perception distincte des autres monades, l'existence des damnés implique celle des élus, implique des monades avec une zone de perception distincte maximale.

La matière seconde dans laquelle domine l'entéléchie correspond au mouvement par lequel les perceptions confuses sont regroupées, synthétisées, pour constituer des perceptions distinctes. Ainsi il n'y a pas de différence d'essence entre perception distincte et perception confuse, chaque perception distincte contient en elle une infinité de perceptions confuses. L'action de la matière seconde constitue le mouvement même de la connaissance qui rassemble et organise le dispersé, le disséminé.

Entre l'idéalisme cartésien pour lequel le corps est totalement soumis à l'esprit (en vertu de l'innéité des idées) et l'empirisme de Locke selon lequel au contraire les idées sont des données de l'expérience sensible, Leibniz propose une philosophie originale dans laquelle, sortant de l'opposition de l'âme et du corps, il développe l'idée d'une matière immatérielle qui agit comme un principe à l'intérieur de la monade.

2.4.1. La carnation

A la pensée de Descartes semble correspondre la mise en place du système monarchique qui trouve sa forme définitive durant le règne de Louis XIV (où le corps du

roi incarne le royaume à l'instar des corps emblématiques dans lesquels se cristallise la signification de l'espace isotrope de la peinture renaissance). Le sujet cartésien renvoie aux représentations des corps de la renaissance, ces corps lisses, sans aspérités, sans manque ni supplément tel que les études anatomiques de Léonard nous les livrent, dans leur fonctionnalité révélée, comme des modèles même de la machine.

A ces corps machines qui abritent dans une transparence absolue l'âme qui les anime, le baroque substitue les corps charnels opaques. Ce sont les corps sous divisés à l'infini comme ceux peints par Giulio Romano, de 1530 à 1535, dans la salle des géants du Palais du Té à Mantoue, en exacerbant la manière de Michel-Ange. Ces corps semblent en instance d'explosion sous la pression de la multiplication pléthorique de leurs organes : chaque membre, chaque muscle tendant à se singulariser. Cette représentation maniériste du corps se pose comme l'anticipation de la matière seconde organisée à l'infini, décrite par Leibniz, chacune des substances qui la compose ayant son entéléchie et sa matière première. La métaphore organique s'oppose, ici, à la métaphore mécanique qui sert de modèle, à la Renaissance, aux analyses anatomiques telles celles de Léonard. Le modèle de la machine, qui correspond au rationalisme triomphant renvoie à un univers limpide régi par les lois de la mécanique générale. Au contraire, celui de la biologie, affirmant une croissance qui semble anarchique, procède de la vision tragique d'un monde régi par l'égoïsme primordial du vivant.

Les chairs exubérantes qui, lestant les corps de Rubens, semblent évoquer irrésistiblement la matière première comme puissance passive primitive qui affronte, à l'intérieur de la monade, la force active.

Il y a une pesanteur des corps baroques. Si la limite vers laquelle tend le corps classique est l'idée de corps, le corps conceptuel, celle du corps baroque au contraire serait la caricature (Le Bernin est reconnu comme

est parfaitement autonome. les corps semblent inextrica-

un excellent caricaturiste). D'un côté le corps universel, de l'autre le corps singulier exprimant un caractère, c'est-à-dire un point de vue particulier sur le monde (le point de vue de l'avare, de l'outrecuidant ect..). En ce sens la série des bustes d'expression composée par Messerschmidt (1736-1783) en marge de sa carrière de sculpteur officiel est révélatrice d'une conception baroque du corps.

La chair excédentaire, comme une mutilation sacrificielle inversée, scarifie les corps du chiffre de l'altérité. Ce ne sont plus les corps individués, rayonnants, mais des corps meurtris qui en appellent d'autres. Dans la revendication de leur incomplétude, s'inscrit l'impossibilité d'un sujet souverain. A Rome, sur la voûte de l'église du Gesù, le monogramme du Christ resplendit tandis qu'une masse de corps enchevêtrés gravite autour de lui. Plus les corps ont de matière, et plus ils s'éloignent du centre radieux pour chuter enfin hors du cadre de la fresque dans un grand déploiement de chair blême. La carnation des corps est fonction de la pyramide hiérarchique des âmes. Les damnés, irrésistiblement attirés par le poids de leur matière, traversent le cadre de la représentation, incapables d'imprimer à leurs chairs, qui résistent le mouvement ascensionnel vers la lumière.

Au corps unitaire, proportionné, marmoréen, rayonnant solitaire au centre de l'Univers, se substitue un corps composé, disproportionné, en attente d'un autre, incapable de se constituer comme la mesure du monde. Raphaël s'inspirant d'un thème classique peint vers 1500 les trois grâces. Les silhouettes plastiques des trois femmes se distinguent parfaitement de l'horizon. Le paysage s'affirme essentiellement comme un vide s'opposant à la plénitude des corps qui lui confère enfin un sens. La figure formée se constitue comme un temple rond, avec les corps/colonnes et les bras/entablements, qui rappelle le tempietto de Bramante. Rubens reprend le même thème en 1739, ce n'est plus une construction où chaque élément est parfaitement autonome. les corps semblent inextrica-

blement mêlés les uns aux autres : les mains des personnages ne sont plus simplement posées sur les épaules pour constituer la ronde mais comme enfoncées dans les replis de la peau. Dans le déploiement des chairs, nulle rupture n'apparaît entre les corps et leur contexte mais au contraire une continuité s'instaure comme si corps et décor formaient un chiasme.

Le corps baroque n'est plus le corps unitaire de la renaissance que Léonard dessine d'après Vitruve, inscrit dans un cercle et un carré, comme le siège de toute mesure. C'est un corps excédentaire, scarifié, mutilé, où semble poindre l'honneur de l'impossibilité de l'incarnation du verbe.

Il n'y a pas de centre de vision absolue, il n'y a que des visions partielles. Et c'est seulement la totalité du nombre infini des monades qui peut exprimer clairement le monde en sa totalité. L'action de la matière sur les monades, comme substance percevant, entrave l'aperception de la concaténation causale dont chaque phénomène est un fragment. Le travail de la matière est lié à l'existence d'une multiplicité infinie de monades. De même dans la peinture baroque, la chair inerte marque l'imperfection et l'incomplétude du corps. La représentation de la multitude ne s'effectue pas par sommation d'entités isolées, mais dans l'appel inscrit à même le corps d'une complémentarité à jamais différée dans un autre corps. Alors que Descartes est constamment confronté à la tentation du solipsisme, Leibniz est vraiment le penseur de l'altérité.

La renaissance donne un statut à l'individu, le baroque donne un statut à la foule, le corps comme corps composé d'une infinité de monades soumises à une norme principale est déjà lui-même une foule. La ville renaissance comme celle de Sabionetta semble être construite pour un regard céleste ou pour un sujet virtuel pouvant accéder à cette position. De même la façade du Palais Rucellai à

Florence dessinée par Alberti est édiflée pour un point de vue qui ne peut se concrétiser dans l'espace réel. La ville comme la façade trouve sa légitimité lorsqu'elle est vue en dessin, en élévation. L'architecture baroque n'est pas lisible en plan, ni en coupe, ni en élévation. Ce qui importe ce ne soit pas les proportions, les rapports des parties au tout qui fondent les règles du beau à la renaissance. C'est une architecture pour la foule, non pour un sujet placé à un point de vue idéal, mais pour une multitude de personnes ayant un point de vue partiel et différent. Comme le monde n'existe qu'exprimé clairement par la totalité des monades, l'architecture ne se constitue pas en fonction d'un point de vue privilégié mais en fonction d'une multiplicité de points de vue ne permettant que des visions partielles.

2.4.2. Le fond sombre

La peinture renaissance tend à organiser ses figures sur un fond blanc. C'est le fond crayeux qui marque la grande révolution de la peinture à l'huile, sur lequel le peintre, après avoir déterminé ses figures, dépose ses touches colorées. Le blanc accorde à la couleur cette intensité particulière, un peu froide, cet éclat, cette limpidité qui lui retire toute autonomie et la subordonne impérativement au dessin. La couleur resplendissante comble les vides définis par les traits pour concéder une plasticité aux figures planes qui se découpent parfaitement de leur arrière plan. Cette technique renvoie à une conception "platonicienne" de la peinture, les figures sont éclairées d'une façon homogène et diffuse, comme si la lumière irradiait de la couleur, des corps colorés ; tout concourt à permettre une vision claire des choses. Se référant à la conception classique du monde, selon laquelle toutes les choses seraient la matérialisation imparfaite de modèle idéaux, la peinture classique décrit l'idéal d'un

univers statique de lisibilité absolue dont tous les éléments seraient intégralement dévoilés et pourraient être répertoriés comme des catégories de la pensée. Elle nous présente l'utopie d'un monde où matière et idée seraient enfin conciliées.

A ce fond blanc, la peinture baroque tend à substituer un fond sombre sur lequel la couleur perd définitivement sa transparence. elle n'est plus désormais liée à la lumière mais à l'ombre. Le tableau ne se développe plus à partir d'un trait noir dessiné sur une surface blanche mais directement par la juxtaposition, la superposition de touches de couleurs opaques couvrant une surface noire. La hiérarchie des étapes constitutives du tableau est ainsi renversée, la genèse de l'oeuvre est absolument différente, la démarche plus empirique. Au général s'oppose le détail, à l'universel, la caractéristique : le peintre ne commence pas par la fixation des figures en leurs contours, mais, après une esquisse, par touches et retouches de couleurs. le fond sombre peut ainsi être compris comme déjà composé de la superposition d'une infinité de couches colorées, comme la somme des couleurs possibles, comme la potentialité de la couleur. Le fond sombre n'est pas noir, le noir est aussi abstrait que le blanc, l'absence des couleurs renvoyant à leur annulation respective. Ni absence, ni annulation, il peut être considéré au contraire comme résultant de la sédimentation des peints et des repeints, de la stratification des actes picturaux passés et enfouis d'où surgit la forme actuelle, tout comme l'évènement selon le principe de raison suffisante, reste inexorablement lié à la série infinie et inconnaissable des évènements qui l'antécèdent. Il s'établit à l'instar du fond le plus obscur de la monade dans lequel s'invoquent tous les possibles impossibles. Il est travaillé par l'inertie de la matière qui retient dans les tréfonds de la substance la totalité du monde et l'empêche de jaillir

sous la lumière. En lui s'inscrit la possibilité du tableau, la généalogie de la vision distincte qui se constitue comme le rassemblement et l'organisation fugitifs des perceptions confuses disséminées.

Léonard est traditionnellement considéré comme l'inventeur du clair obscur mais il reste, comme le remarque Wolfflin attaché à la tradition picturale de la renaissance. Ainsi il n'admet pas comme l'implique la logique de la clarté relative que les personnages se coulent dans l'obscurité générale. Son ombre peut se comprendre comme un épaissement ponctuel des lignes destiné à concéder un effet de tridimensionnalité aux figures. De même, bien qu'il l'ait analysé dans la nature, il ne compose pas ses ombres à partir des couleurs complémentaires mais les réalise avec du noir.

Par contre la lumière baroque, comme celle de Caravage acquiert une existence propre. Sa source est définie et elle n'éclaire qu'une région du tableau. Elle est, comme l'ombre, absolument indépendante de la ligne et de la couleur. Elle arrache au fond sombre des fragments de formes constituées qui restent attachés à l'ombre. Par le jeu du clair et de l'obscur les formes qui surgissent sont toujours connectées aux formes enfouies et n'ont pas d'autonomie.

2.4.3. Les plissements

L'insertion de la nature dans l'architecture renaissance et baroque diffère sensiblement.

Dans les palais florentins les blocs de pierre non dégrossis employés pour composer les embasements des édifices accusent ainsi leur caractère de forteresses. Au Palais Medicis Riccardi, élevé par Michelozzo de 1444 à 1464 la matérialité est comme belliqueusement mise en exergue.

Bramante, en 1512, dans la maison de Raphaël, aujourd'hui détruite, définit l'utilisation paradigmatique de l'appareil rustique. Il s'agit d'un édifice dont le soubassement est composé de pierres brutes tandis que l'étage est articulé par des colonnes engagées. Ce type est repris par la suite par San Micheli à Vérone (Palazzo Pompei, 1530) Sansovino à Venise (Palazzo Corner, 1522), Palladio à Vicence (Palazzo Thiene, 1542-1546) et théorisé par Serlio dans son quatrième livre (1537). A l'appareil dont les pierres, disposées d'une manière campagnarde, retiennent en elles l'individualité brute qu'elles possédaient au sortir de la carrière, s'oppose violemment le jeu des colonnes lisses soutenant un entablement. En bas la matière est encore soumise à la dispersion à la dissémination; alors qu'en haut elle s'organise parfaitement.

Le Bernin réemploie ce thème tout en lui conférant un autre sens.

Dans son troisième projet pour le Louvre (1665), dont l'esprit se retrouve à Rome dans la fontaine de Trevi achevée par Nicolas Salvi en 1765, un rocher très complexe émergeant d'un fossé empli des eaux de la Seine assure le soubassement de la façade principale. Au-dessus de lui se déploie un socle en bossage tandis que les deux étages sont réunis par ordre cyclopéen de colonnes composites.

²⁵ D'après Chantelou toute l'attention du Bernin, alors que les critiques fusaient à l'encontre du manque de fonctionnalité de ses plans, se reportait sur le dessin de ce rocher.

Les pierres ne sont pas granuleuses. Elles n'affirment pas une matière brute, mais possèdent plutôt comme une consistance gazeuse. Elles ne sont pas individualisées mais traitées comme procédant à part entière d'une unité indivisible. Le rocher se pose comme une sculpture abstraite formée d'une infinité de plis et de replis. Le rocher ne se pose pas comme une nature à régenter mais comme le principe de la matière : l'absorption du mouvement donné.

(Les fr.) L'opposition entre l'opéra di natura, symbolisant la matière réfractaire et l'opéra di mano représentant un ordre idéal se dénonce et une continuité s'établit. Alors que le progressif abandon du mur résultant de l'émergence de la colonne (du pilastre plat employé par Alberti jusqu'à la colonne engagée de Bramante) inaugurerait le classicisme renaissance : son retour comme enveloppe atectonique marque l'apothéose du Baroque (ainsi à l'église St Vincent et Anastase réalisée par Martino Lunghi en 1650, où la prolifération paroxystique des colonnes, renonçant à toute fonction structurelle, recompose la muralité déchu).

construit comme déjà scroulé) semble surgir dans la conti-
nuité. Dans l'architecture baroque le principe de la matière ne s'affirme pas dans la corporalité de la pierre mais dans la propension au plissement à l'involution. Tout comme dans la monade, qui contient en elle la totalité du monde et tire ses perceptions de son propre fond, les corps ne sont que la représentation à l'intérieur d'elle-même des autres monades. Leibniz dépasse ainsi la dualité qu'établit Descartes en faisant de l'âme et du corps deux substances distinctes ; ce dualisme renvoyant à l'opposition opéra di natura, opera di mano. La matière est assimilée au principe d'inertie qui entrave la perception distincte de la totalité du monde : elle maintient le monde plié à l'infini à l'intérieur de la monade et s'interpose à son déploiement.

latéra) Le Bernin se pose comme l'architecte par excellence de ce principe de résistance passive primitive qui subsume la question de la matière et s'oppose à celui de l'action.

Le principe de matière travaille ainsi le projet de façade du Louvre, il lui donne une inertie, aspirant l'intention architecturale vers le flou, l'acqueux sans qu'il y ait pour autant cassure, opposition, tout comme la perception distincte est étroitement liée à la perception confuse.

Le rocher ne se pose pas comme une nature à régenter mais comme le principe de la matière : l'absorption du mouvement donné.

(Les frères Asam dans l'église St Jean Nepomucène élevée en 1733 à Munich se souviendront de la leçon du Bernin. La façade surgit d'un immense rocher amorphe, comme si elle déplaçait une des multiples formes potentielles contenues, dans les plis et replis de sa masse nuageuse).

A Rome sur la piazza Navona, la fontaine des quatre fleuves, des quatre sources du monde, se pose éminemment comme l'emblème de cette genèse de la forme. L'obélisque, forme achevée par excellence (il renvoie à la pyramide que Roger Caillois²⁶ définit comme un monument construit comme déjà écroulé) semble surgir dans la continuité de la masse informe, gazeuse, du rocher. Il semble marquer l'avènement de l'information dans un chaos liquide et poreux, absorbant toutes formalisations.

La façade d'une longueur exceptionnelle du palais Montecitorio à Rome se déploie selon une ligne brisée convexe, comme un polyptique rétrofléchi. Pour articuler les différentes facettes Le Bernin emploie des pilastres cyclopéens d'ordre composite empruntés à Palladio. Ils s'appuient aux extrémités de l'édifice sur des piédestaux en travertin modelés en rochers. De même les rebords de fenêtres inférieures des deux pans latéraux de la façade se transforment en roches vaporeuses.

Le Bernin tend à substituer au rapport dichotomique bas/nature, haut/culture de la renaissance un rapport latéralité/flou, centre/distinct ; à la manière dont l'oeil, comme la physiologie nous l'apprend, perçoit confusément le latéral alors que l'axial lui apparaît très distinctement.

La matière ainsi n'est plus identifiée à la corporalité, mais à la perception même : elle est le principe qui assigne à chaque sujet un point de vue déterminé et une fraction de vision claire, la vision générale parfaite restant le propre de la divinité.

2.5. TOUT EST EVENEMENT

Pour Leibniz, le temps et l'espace ne sont pas des substances mais des abstractions. Contrairement à ce qu'affirme Descartes, ils n'existent pas indépendamment de la conscience qui les réfléchit. De même ils ne peuvent antécéder la création du monde par Dieu. Ils sont des données des substances immatérielles, et ne leur pré-existent pas. L'espace ne peut se confondre avec les corps, il est de l'ordre de leur situation comme le temps est celui de leur succession. L'espace est l'ordre des coexistences possibles tandis que le temps est l'ordre des possibilités inconstantes.

Ils constituent ainsi un ordre de coexistence et de succession qui se ramène en dernière instance, en vertu du principe de raison suffisante à l'ordre logique lui-même.

Nous avons l'impression de percevoir des objets, dans le temps et l'espace. Mais, cette impression nous est donnée par la perception confuse qui entrave notre perception distincte de l'imbrication inextricable des phénomènes les uns dans les autres. Cette cécité constitue notre finitude et nous amène à considérer trompeusement le temps, l'espace et la matière, comme des substances. C'est sa propre finitude qui empêche le sujet d'avoir accès à l'être. Ainsi, ce qu'il perçoit clairement et qu'il appréhende à tort comme des substances, n'est simplement qu'un fragment de l'enchaînement physique infini, des causes et des effets (cette concaténation lui étant à la fois révélée autant que masquée par la perception, obscure, inconsciente, qu'il en a).

Tout est devenir. Il n'y a rien qui subsiste, tous les corps sont dans un flux perpétuel et des parties y entrent et en sortent continuellement. Ce qui dure n'est pas éternel, chaque chose est générée par autre

chose. La montagne même est un plissement incessant, un pli prenant sa source dans le pli qui le précède. Comme le papillon dont chaque coup d'aile prend sa source dans celui qui l'antécède, la montagne est un évènement. Considérer les choses qui se tiennent devant nous, stables et parfaitement définies, comme des évènements est l'application logique du principe de raison suffisante. Ainsi tout ce qui existe est évènement et, en tant que tel, tire son existence d'un évènement antécédent. La raison suffisante est le principe qui régit les évènements : chacun s'inscrit dans une concaténation de causes qui remonte jusqu'à l'évènement premier originel. Il ne nous est pas possible de remonter à l'évènement originel, aussi nous nous servons de catégories pour ordonner les évènements, mais l'évènement ne se réduit pas à la catégorie dans laquelle nous le positionnons.

Le sujet, de même est un évènement, il est généré par d'autres évènements et en engendre d'autres, à son tour. Mais il est l'évènement par lequel les évènements adviennent. Dieu a créé le monde et les monades, mais le monde n'a pas d'existence en dehors des monades qui l'expriment. Chaque chose est ainsi un évènement spirituel inclus dans la monade, chaque chose est un phénomène de l'esprit. L'évènement existe comme potentialité dans le fond sombre de la monade et s'actualise dans sa zone de perception claire. L'appétition peut être ainsi comprise comme la propension de la monade à tirer de son fond les évènements qu'elle exprime et la perception, l'acte même de les exprimer : l'une est la source interne de ce qui change, l'autre, le détail de ce changement.

Le sujet cartésien, défini par la pensée n'a aucune limite assignée, il est fondé pour connaître chaque chose, oblitérant le fait que les choses ne sont que l'hypostase d'un monde en perpétuel devenir. Illimitant le sujet Descartes limite les objets. Renversant ce rapport et fixant des limites à la monade, Leibniz pose les objets comme de simples apparences fragmentaires

d'une concaténation infinie, de causes et d'effets. Il souligne que c'est l'existence des autres monades qui empêche la monade d'exprimer la totalité du monde : la totalité du monde étant exprimée par la totalité des monades, Dieu seul peut à la fois exprimer la totalité du monde et la totalité des monades.

Nous retrouvons chez Leibniz comme chez les mystiques la même volonté de mise en crise du sujet souverain mis en place par le courant humaniste de la renaissance. Le mystique renonçant à ce statut de sujet cherche empiriquement à entrevoir au-delà du monde stable, le mouvement des apparences succédant aux apparences.

2.5.1. La restitution du mouvement

L'invention de la perspective qui restitue une expérience sensorielle marque l'avènement de l'art de la renaissance. Mais cet art reste toujours lié à ses origines archaïques, l'icône byzantine, l'enluminure gothique, la statuaire antique, et tend sous le phénomène à désigner la forme immuable. La peinture, ainsi, renonce à la représentation du mouvement, le geste est toujours arrêté, suspendu dans l'instant. Elle opère comme une coupe dans le mouvement qu'elle considère en son essence comme décomposable en une sommation de distances parcourues. Pour du mouvement, elle décrit du mouvement accompli, du mouvement mort.

L'art baroque se constitue comme l'application paroxystique de l'approche empirique de la perspective. Il cherche à rendre le mouvement en train de se faire, à ne pas briser son unité. L'esthétique baroque fait retour à la philosophie de Plotin, selon laquelle l'un ne peut pas être divisé ni décomposé en partie, et s'oppose à celle de la renaissance, énoncée par Alberti, comme harmonie du tout et des parties.

2.5.2. Alors que l'espace renaissance, du temps arrêté, se pose comme celui utopique ou métaphysique de la remission, ainsi Piero della Francesca pose une configuration primordiale à partir de laquelle il n'y aurait plus qu'à déduire une inépuisable vérité; l'espace baroque, dans lequel tout est flux et rien ne s'arrête, est fondamentalement celui du tragique. L'art baroque affirme le mouvement des formes en perpétuel devenir : les figures se présentent en leur incomplétude, en leur inachèvement. Il cherche à capter l'effort, la force, qui constitue la substance comme unité en acte et par lequel l'état précédent passe dans l'état suivant.

Ainsi Le Bernin réalise de 1622 à 1625 le groupe Appolon²⁷ et Daphnée, inspiré d'un passage des métamorphoses d'Ovide. Le texte se découpe en plusieurs séquences distinctes : la course dans la forêt, les mains d'Appolon frôlant la nymphe à bout de souffle, la prière de Daphnée à son père Péné, sa transformation en laurier. La sculpture semble télescoper ces différents moments. L'évènement final, la métamorphose, se présente comme l'actualisation des évènements passés. Ce n'est pas la vision claire qui nous aurait présenté du mouvement arrêté, mais une vision distincte, comme rassemblement d'une infinité de visions confuses. Les personnages ne sont pas présentés par leurs attributs mais dans le mouvement effectif de leur rencontre qui en retour les constitue. L'évènement devenir arbre de la nymphe actualise les évènements antérieurs : prière à Péné, frôlement de la main d'Appolon, course dans les bois, il reste indissociable de la série causale dans laquelle il s'insère.

2.5.2. La diachronicité

La peinture, la sculpture, l'architecture sont les lieux d'une double inscription, l'une visible, l'autre lisible. La première tente dans l'immédiateté de nous révéler la totalité des choses, la seconde médiatise et diffère cette révélation, accordant aux choses une historicité, les considérant non comme des objets donnés a priori mais comme des devenirs.

Alors que l'art renaissance tend vers le visible, à nous révéler le réel dans l'instant, l'art baroque à l'instar de la monade qui lit le monde mais ne le voit pas, tend vers le lisible. La peinture baroque se soumet jusqu'à l'illusionnisme aux lois de la perspective, mais en même temps s'organise en fonction d'une temporalisation qui se rapproche de celle du récit. Le mouvement n'est jamais présenté arrêté, mais en train de se faire. A la synchronicité de la peinture renaissance, où les personnages emblématiques étaient représentés comme figés, se substitue la diachronicité baroque. Cette diachronicité est déjà à l'oeuvre dans la peinture primitive où, à divers emplacements de l'espace continu du tableau, les mêmes personnages sont présentés plusieurs fois en train d'accomplir des actions diverses. Nous la retrouvons dans l'unité absolue de l'espace et de l'action baroque où elle s'inscrit à même les corps dans lesquels s'enchaînent distinctement les différentes postures correspondant à l'effectuation du mouvement.

Si nous analysons la sculpture réalisée par Le Bernin pour la Chapelle Cornaro, représentant Sainte Thérèse d'après le récit autobiographique²⁸ de l'une de ses extases, nous remarquerons qu'il ne s'agit pas de la stance d'un instant.

La Sainte est représentée en lévitation sur un nuage, les yeux sont mi-clos, les lèvres béantes. Tandis que la main droite confirme l'abandon, le consentement absolu, inscrits sur le visage, celle de gauche et les pieds pendent, inertes, dans le vide. Le reste du corps,

dont on reconstitue avec peine l'insolite forme serpentine, disparaît sous les plis de la lourde draperie qui l'habille.

Ce n'est pas le moment où l'ange retire sa flèche pour la replonger dans le cœur de la Sainte qui est capté. Nous sommes en présence de deux mouvements anachroniques, celui dans l'imminence de la transverbération où l'ange lève sa flèche incandescente d'une main tandis qu'il attire à lui de l'autre le corps en lévitation et celui où la Sainte enfin traversée par le verbe s'abandonne à la jouissance. Le flot de draperie voile la dislocation du corps soumis à deux forces antagoniques, à deux moments anachroniques ; le moment ascensionnel de la lévitation marqué par le redressement du buste et le moment de l'abandon, de l'extase, exprimé par le visage, les pieds et les mains, moment où le corps est à nouveau soumis aux lois de la gravitation. Le drap fait ainsi la liaison entre l'évènement, antérieur à l'acte de la transverbération, de la flèche en l'air et celui, postérieur, de l'abandon. Le passé et le futur s'inscrivent dans le marbre comme la condition de l'avènement d'un présent.

2.5.3. Le surgissement de l'édifice

PLVIII

L'espace renaissance, comme en témoigne la célèbre "vue d'une cité idéale" attribuée à Luciano Laurana, se constitue comme achevé. Les opérations qui s'insèrent dans la ville médiévale existante se posent comme les fragments de cet idéal à venir. Alberti, chargé par Sigismond Malatesta en 1447 de la réfection de l'église de Rimini (fondation franciscaine du XIII^{ème} siècle) plaque sur l'église gothique, un édifice marmoréen conçu à partir de la thématique de l'arc de triomphe romain. Dans la ville, cet édifice, inachevé, renvoie au fragment ruiné, l'arc d'Auguste, qui est sa référence. Il se pose ainsi comme la trace d'une cité imaginaire qui se superposerait à la cité empirique et réelle et à la trame effacée de la ville romaine.

La quête de la forme classique, la fascination de la ruine, renvoie aussi au temps arrêté ou retrouvé par l'épiphanie d'une architecture originelle.

La ville idéale se pose comme une exposition d'objets autonomes. Elle procède d'une logique du discontinu, du fragmentaire, à l'instar de la peinture renaissance où se dispose une multiplicité d'éléments parfaitement distincts les uns des autres, situés sur des plans, eux-mêmes, différenciés. L'espace semble régenté par des objets pleins, l'opposition de l'intérieur et de l'extérieur, se subsumant sous celle du plein et du vide.

Alors que l'architecture renaissance tend à affirmer le caractère statique des bâtiments, à chaque charge correspondant le point d'appui approprié, le baroque tend à promouvoir l'instabilité. A l'universel, l'éternel, le baroque répond par le local, le périssable, le particulier.

L'obélisque de la piazza Navona, semble comme pris dans un mouvement ascendant, au sommet de son élan, au moment incertain précédant inéluctablement la chute ; le rocher sur lequel il repose, ouvert de toutes parts, n'affirme pas le solide, le permanent, mais au contraire le fluide et le vaporeux. Pour la Scala Regia, au Vatican, Le Bernin aligne deux immenses rangées de colonnes pour soutenir une voûte relativement étroite. Du déploiement excessif des supports résulte une impression de tension, d'effort. L'architecture semble pétrifier le mouvement en train de se faire, l'action en train de s'accomplir : le moment de l'érection de la voûte.

Dans l'opposition du caractère statique de l'architecture renaissance et de celui dynamique du baroque nous retrouvons l'opposition de Descartes et de Leibniz à propos du mouvement. Descartes considère le mouvement comme continu ou accompli, il ne parvient pas à penser le mouvement en train de se faire, qu'il décompose en une série de mouvements accomplis, Leibniz au contraire, conçoit

le mouvement comme indivisible, indécomposable. Alors que pour Descartes la masse des corps n'influe pas sur le mouvement donné, ce qui est vrai dans le cas d'un mouvement continu, pour Leibniz la quantité de mouvement donné doit être proportionnelle à la masse lui résistant.

L'architecture baroque ainsi ne représente pas un effort accompli, ce qui impliquerait l'expression de l'équilibre comme dans les édifices d'Alberti ou de Bramante. Dans le surdimensionnement des colonnes de la Scala Regia s'exprime le principe d'inertie, de résistance de la masse des corps au mouvement donné.

La façade de Saint Charles aux quatre fontaines élevée de 1655 à 1667 par Borromini se compose de superposition de deux portiques composites, colossaux ; l'ordre mineur, soutenant un mur creusé de niches, qui s'intercale en chacun d'eux, les apparente à celui créé par Michel-Ange au Palais des Conservateurs. Mais l'introduction des courbes et des contre-courbes, le caractère extrêmement proéminent de la corniche intermédiaire, le jeu des obliques curvilignes du médaillon restituant la ligne convexe interrompue de la corniche supérieure, laissant percer sous l'apparente identité de la syntaxe, des différences déterminantes. Il n'y a pas d'affrontement plastique, comme dans le classicisme, entre le caractère cylindrique des colonnes et celui, plan, du mur : le mouvement ondoyant, à la fois concave et convexe du mur, intègre la totalité des éléments en les assimilant à des tumescences d'une enveloppe continue. La façade se présente comme un organisme vivant dont chacun des éléments semblerait être généré par l'élément qui lui est contigu, au modèle de la machine avec ses rouages indépendants se substitue celui du vivant dont toutes les cellules s'engendrent, les unes, les autres, à partir d'un oeuf originel.

L'évènement majeur de la façade, le médaillon incliné, restitue le mouvement de la corniche convexe dont la fracture trouve son origine dans la présence de la tourelle embryonnaire,

cette dernière semblant comme générée par la porte qui s'ouvre au dessous d'elle. Nous pourrions ainsi multiplier les articulations à l'infini, mais la cause première de ces évènements semble disparaître, lovée dans le froissement de la paroi incurvée. Chaque élément ne renvoie pas à une essence mais à d'autres éléments dont il se constitue comme l'effet pour en être à son tour, une cause. Aux normes classiques de l'ordre et du nombre, se substituent les valeurs vitales, la fluidité, l'expansion, la profusion.

Alors que Descartes semble ne s'intéresser qu'à l'étendue, comme si le monde, à l'instar de la cité idéale peinte par Laurana était arrêté, pour en subsumer chaque objet sous une idée claire, en faisant abstraction de ses altérations, Leibniz remplace ce monde statique par un monde en mouvement, il oppose à l'idée claire qui rassemble les objets dispersés sous un concept homogène, l'idée distincte qui au contraire isole l'objet en sa spécificité, désignant les causes dont il est la concrétisation. Il y a chez Leibniz une dimension historicisante, totalement absente de la philosophie cartésienne.

L'objet pour Leibniz est un évènement, qui actualise des évènements antérieurs. La façade de Saint Charles aux quatre fontaines se présente, non comme une forme éternelle, mais comme un évènement. Ce n'est pas une surface qui se présenterait à un entendement pur et désincarné pour être comprise instantanément mais un espace qui n'existe qu'appréhendé par des perceptions d'un sujet qui le traverse. Elle est fondamentalement hétéronomique et ne trouve sa justification que dans le faisceau des regards.

L'architecture semble se libérer du dessin, qui marque sa naissance comme art indépendant, pour se rapprocher de la musique, devenir un art du temps. Rome devient la ville du pèlerinage, le tracé de Sixte Quint en fait, non un emblème trouvant sa justification en lui-même, mais un espace fondé sur un parcours. Ainsi, le beau ne se révèle pas instantanément mais dans le temps du déplacement : le sentiment du beau naît dans la conscience de

l'intégration des différents changements qui désignent la force active qui les agit.

Ainsi la façade de Saint Charles aux quatre fontaines, semble jaillir au moment même où l'on s'approche d'elle. Elle se déforme et se transforme au fur et à mesure que l'on avance vers elle par le jeu de ses courbes et de ses contre-courbes.

D'abord je vois le clocher qui disparaît derrière la façade, puis le médaillon qui semble tomber pour disparaître à son tour derrière les ailes déployées des anges qui surplombent l'entrée. La façade surgit comme une succession d'évènements qui me renvoient à l'évènement du surgissement de ma propre conscience.

Toute chose, ainsi, comme le veut l'harmonie préétablie est un passage, un passage de Dieu. Toute chose est une variation, et c'est cette variation qui est captée par l'art baroque. Le monument ne se pose pas dans un achèvement défiant l'éternité mais comme nouveau, actuel. Même la pyramide dans toute sa passivité peut être considérée comme un évènement : la pyramide actuelle étant la transformation de la pyramide qui l'antécède, l'actualisation au présent de l'ensemble des pyramides passées, celle d'Hérodote comme celle de Napoléon. L'architecture baroque s'exprime, fondamentalement, comme évènement actualisant les évènements qui l'antécèdent.

Le monde ainsi s'affirme dans la construction de l'espace comme n'existant que dans l'appréhension que les sujets en ont. Non l'entendement pur, cartésien, libéré, car substantiellement différent, du corps mais le sujet leibnizien que la matière assigne à un point de vue et entrave dans sa vision distincte.

Le monde est inscrit dans chaque sujet. Il y a ainsi une continuité radicale de la matière et de la conscience. Il ne peut y avoir de rapport sagittal d'un sujet et d'un objet parfaitement distinct l'un de l'autre mais une tension, un chiasme entre un monde où tout est enchaîné et le sujet lui-même.

ILLU NOTES ONE

1. Nous empruntons ce terme à Pierre Charpestrat : "L'Art Baroque", P.U.F., Paris, 1967.
2. C.F. Jacques Lacan, Séminaire XX, "Encore", Paris, Seuil, 1975.
3. C.F. Jean Noël Vuarnet : "Études fleuves", Paris, Arthaud, 1980.
4. C.F. Jacques Lacan Séminaire XI "Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse", Paris, Seuil, 1973 p. 241.
5. "Mon corps devenait si léger qu'il perdait toute pesanteur, et parfois à tel point que je ne savais si mes pieds touchaient le sol, car dans le ravissement le corps est comme mort, incapable d'agir moindrement par lui-même et il garde toujours l'attitude dans laquelle, il fut saisi : que ce soit assis, les mains ouvertes ou fermées".
Thérèse d'Avila, "Autobiographie", Oeuvres complètes, Desclée de Br ILLUSTRATIONS 136.

6. C.F. Michel Foucault : "Les mots et les choses", Paris, Gallimard, 1966. Chapitre II : "La prose du monde".
7. C.F. Michel Florisoone "Esthétique et Mystique", Paris, Seuil 1956.
8. "Autobiographie", Opus Cité, page 60.
9. "J'étais si peu habile à me représenter les choses à l'aide de l'entendement que si je ne voyais rien, mon imagination ne m'était d'aucune utilité, contrairement à d'autres personnes qui peuvent se représenter l'objet de leur recueillement ... Je ne pouvais penser au Christ qu'en tant qu'homme ; c'est ainsi que jamais je ne pus me le représenter intérieurement ... c'est pourquoi j'aimais tant les images".
"Autobiographie", Opus Cité.
10. Georges Batailles "L'expérience intérieure" Paris, Tel-Gallimard, 1954, p. 26.
11. Roland Barthes "Sade, Fourier, Loyola", Paris, Point Seuil p. 59.

1. Nous empruntons ce terme à Pierre Charpentrat :
"L'Art Baroque", P.U.F., Paris, 1967.
2. C.F. Jacques Lacan, Séminaire XX, "Encore", Paris, Seuil, 1975.
3. C.F. Jean Noël Vuarnet : "Extases féminines", Paris, Arthaud, 1980.
4. C.F. Jacques Lacan Séminaire XI "Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse", Paris, Seuil, 1973 p. 241.
5. *"Mon corps devenait si léger qu'il perdait toute pesanteur, et parfois à tel point que je ne savais si mes pieds touchaient le sol, car dans le ravissement le corps est comme mort, incapable d'agir moindrement par lui-même et il garde toujours l'attitude dans laquelle, il fut saisi : que ce soit assis, les mains ouvertes ou fermées".*
Thérèse d'Avila, "Autobiographie", Oeuvres complètes, Desclée de Browner. p. 135-136.
6. C.F. Michel Foucault : "Les mots et les choses", Paris, Gallimard, 1966. Chapitre II : "La prose du monde".
7. C.F. Michel Florisoone "Esthétique et Mystique", Paris, Seuil 1956.
8. "Autobiographie", Opus Cité, page 60.
9. *"J'étais si peu habile à me représenter les choses à l'aide de l'entendement que si je ne voyais rien, mon imagination ne m'était d'aucune utilité, contrairement à d'autres personnes qui peuvent se représenter l'objet de leur recueillement ... Je ne pouvais penser au Christ qu'en tant qu'homme ; c'est ainsi que jamais je ne pus me le représenter intérieurement ... c'est pourquoi j'aimais tant les images".*
"Autobiographie", Opus Cité.
10. Georges Batailles "L'expérience intérieure" Paris, Tel-Gallimard, 1954, p. 26.
11. Roland Barthes "Sade, Fourier, Loyola", Paris, Point Seuil p. 59.

12. "Cette troisième manière de prier consiste en ce que, entre chaque respiration, nous placions chacune des paroles de l'oraison dominicale ou d'une autre prière, étant attentifs pendant ce temps au sens de la parole, ou à la dignité de la personne à laquelle s'adresse cette prière ou à ma bassesse à moi, ou enfin à la différence qu'il y a entre les deux " Exercices spirituels p. 121. Ignace de Loyola : "Exercices Spirituels", Point-Seuil, Paris. p. 121.
13. C.F. Mircea Eliade "Images et symboles" Paris Tel-Gallimard 1952, p. 110 à 119, "Techniques de la sortie du temps".
14. L'imagination est toujours présente même lorsque le thème de la contemplation, comme celui de la première semaine, est totalement abstrait. Ainsi : "La construction du lieu pourra être d'imaginer que nous voyions notre âme enfermée dans ce corps corruptible comme dans une prison, et l'homme lui-même exilé dans cette vallée de misère au milieu d'animaux sans raison". Ignace de Loyola, Opus Cité, p. 169.
15. C.F. Leszek Kolakowski "Chrétiens sans Eglise", Paris, Gallimard, "Les Jésuites et la mystique".
16. Mircea Eliade : "Le mythe de l'éternel Retour", Idée Gallimard.
17. Edition originale : Ponzio Pacifico, Milan, 1572.
Traduction du latin : C. Marcora et C. Castiglioni
"Arte sacra" Biblioteca Ambrosiano, Milano, 1952.
18. "... en mettant devant les yeux de l'imagination la longueur, la largeur et la profondeur de l'enfer. ... regarder par l'imagination les feux immenses des enfers et des âmes prisonnières dans des sortes de corps enflammés comme dans des prisons... écouter par l'imagination les lamentations, les cris, les vociférations et blasphèmes qui en sortent contre le Christ et ses Saints ... par l'odorat imaginaire, bien sentir la fumée, le soufre et la mauvaise odeur comme de sentine ou d'excrément et de pourriture ... goûter de la même façon les choses très amères, comme les larmes, l'aigreur et le ver de la conscience ... toucher en quelque sorte ces flammes dont le contact brûle même les âmes". Ignace de Loyola, Opus Cité, P. 75.

19. C.F. John Summerson : *"Le langage classique de l'architecture"*, Paris, Edition de l'équerre, 1981.
20. Heinrich Wolfflin : *"Principes fondamentaux de l'histoire de l'art"* traduit par Claire et Marcel Raymond, Paris, Club des Editeurs.
21. C.F. Jean Rousset : *"La littérature de l'âge baroque en France"* Paris, Librairie José Corti, 1983. Chapitre IV : *"Le spectacle de la mort"*.
22. C.F. La lettre de Raphaël à Castiglione : *"Pour peindre une belle femme ... je devais regarder des femmes plus belles encore, et bien sûr à la condition que vous m'aidiez dans ce choix ; mais comme il existe aussi peu de belles femmes que de bon juges pour en décider, je me sers donc d'une certaine idée qui me vient à l'esprit"...* cité par Erwin Panofsky : *"idea"*, Paris, Idée-Gallimard, 1983, p. 78.
23. C.F. *"L'architecture du siècle des Lumières"*, Paris, Julliard, 1963.
24. Barocco, Paris, Seuil, 1975.
25. Paul Fréart de Chantelou : *"Journal du voyage en France du Cavalier Bernin"*, Aix en Provence, Editions Pandora, 1981.
26. C.F. Roger Caillois : *"Le fleuve Alphée"*, Paris, Gallimard, 1978.
27. *"Leur course est précipitée, pour lui par l'espoir, pour elle par la crainte. Pourtant, le dieu, porté dans sa poursuite sur les ailes de l'amour, est le plus prompt ; infatigable, il frôle déjà le dos de la fugitive sur la nuque de laquelle les cheveux épais se soulèvent à son souffle. A bout de forces, elle a pâli et, succombant à la fatigue de cette fuite rapide, tournant les yeux vers les eaux du Pénée : "Je cours-moi, mon père, dit-elle, si vous, les fleuves, vous avez un pouvoir divin, et fais-moi perdre, en la transformant, cette apparence qui m'a valu de trop plaire !.*
A peine sa prière achevée, voici qu'une pesante torpeur envahit ses membres ; ses cheveux s'allongent en feuillage, ses bras en rameaux, son pied, tout à l'heure si rapide est retenu au sol par

d'inertes racines ; son visage, à la cime, disparaît dans la frondaison".

Ovide : "Les métamorphoses", Paris, Editions Garnier-Flammarion, 1966, p. 56-57.

28. Je voyais près de moi, du côté gauche, un ange sous une forme corporelle. Il est très rare que je voie les anges ainsi. Bien qu'ils m'apparaissent souvent, je ne les vois que selon le mode dont j'ai parlé tout d'abord dans la vision précédente. Or dans la vision présente, le Seigneur a voulu me montrer l'ange sous cette forme. Il n'était pas grand, mais petit et extrêmement beau ; à son visage enflammé il paraissait être des plus élevés parmi ceux qui semblent tout embrasés d'amour. Ce sont apparemment ceux qu'on appelle chérubins car ils ne me disent pas leurs noms. Mais il y a dans le ciel, je le vois clairement, une si grande différence de certains anges à d'autres et de ceux-ci à ceux-là que je ne saurais l'exprimer.

Je voyais donc l'ange qui tenait à la main un long dard en or dont l'extrémité en fer portait, je crois, un peu de feu. Il me semblait qu'il le plongeait parfois au travers de mon cœur et l'enfonçait jusqu'aux entrailles. En le retirant on aurait dit que ce fer les emportait avec lui et me laissait tout entière embrasée d'un immense amour de Dieu. La douleur était si vive qu'elle me faisait pousser ces gémissements dont j'ai parlé. Mais la suavité causée par ce tourment incomparable est si excessive que l'âme ne peut en désirer la fin, ni se contenter en rien en dehors de Dieu. Ce n'est pas une souffrance corporelle, elle est spirituelle. Le corps cependant ne laisse pas d'y participer quelque peu et même beaucoup. C'est un échange d'amour si suave entre Dieu et l'âme que je supplie le Seigneur de daigner dans sa bonté en favoriser ceux qui n'y ajouteraient pas foi à ma parole."

"Autobiographie", Opus Cité.

Argan, Giulio Carlo : "L'Europa des Capitales", Lausanne, Skira, 1964.

Bataille, Georges : "L'expérience intérieure", Paris, Gallimard, 1954.

Barches, Roland : "Sade, Fourier, Loyola", Paris, Seuil.

Belaval, Yvon : "Leibniz, critique de Descartes", Paris, Gallimard, 1969.

Birendelli, Massimo : "La machina heroica", Università degli studi di Roma, 1960.

Blanchot, Maurice : "Paux-pas", Paris, Gallimard, 1943.

Blunt, Anthony : "La théorie des arts en Italie", Paris, Gallimard, 1950.

Bonnefoy, Yves : "L'improbable, et autres essais", Paris, Mercure de France, 1960.

BIBLIOGRAPHIE Paris, Flammarion, 1970

Borsi, Franco : "Le Bernin", Paris, Hazan, 1984.

Buci-Glucksmann, Christine : "La folie du voir", Paris, Galilée, 1986.

"La raison baroque", Paris, Galilée, 1984.

Burckhardt, Jacob : "La civilisation de la renaissance en Italie", Paris, Livre de Poche, 1966.

Caillols, Roger : "Le fleuve Alphée", Paris, Gallimard, 1978.

Cassirer, Ernst : "Essai sur l'homme", Paris, Minuit, 1975

"Langage et mythes", Paris, Minuit, 1973

"Individu et Cosmos", Paris, Minuit, 1983.

Certeau, Michel de : "La fable mystique", Paris, Gallimard, 1982.

Charpentrat, Pierre : "Baroque : Italie et Europe Centrale", Fribourg, Office du Livre, 1984.

"L'art baroque", Paris, P.U.F., 1967

"Le mélange baroque", Paris, Minuit, 1967.

Chastel, André : "L'art italien", Paris, Flammarion, 1982.

"Le sac de Rome", Paris, Gallimard

- Argan, Giulio Carlo : "L'Europe des Capitales", Lausanne, Skira, 1964.
- Bataille, Georges : "L'expérience intérieure", Paris, Gallimard, 1954.
- Barthes, Roland : "Sade, Fourier, Loyola", Paris, Seuil, 1964.
- Belaval, Yvon : "Leibniz, critique de Descartes", Paris, Gallimard, 1960.
- Birendelli, Massimo : "La machina heroïca", Università degli studi di Roma, 1980.
- Blanchot, Maurice : "Faux-pas", Paris, Gallimard, 1943.
- Blunt, Anthony : "La théorie des arts en Italie", Paris, Gallimard, 1950.
- Bonnefoy, Yves : "L'improbable, et autres essais", Paris, Mercure de France, 1980.
- "Rome, 1630", Paris, Flammarion, 1970
- Borsi, Franco : "Le Bernin", Paris, Hazan, 1984.
- Buci-Glucksmann, Christine : "La folie du voir", Paris, Galilée, 1986.
- Henry, Michel : "Généalogie de la raison baroque", Paris, Galilée, 1984.
- Burckhardt, Jacob : "La civilisation de la renaissance en Italie", Paris, Livre de Poche, 1986.
- Caillois, Roger : "Le fleuve Alphée", Paris, Gallimard, 1978.
- Cassirer, Ernst : "Essai sur l'homme", Paris, Minuit, 1975
"Langage et mythes", Paris, Minuit, 1973
"Individu et Cosmos", Paris, Minuit, 1983.
- Certeau, Michel de : "La fable mystique", Paris, Gallimard, 1982.
- Charpentrat, Pierre : "Baroque : Italie et Europe Centrale", Fribourg, Office du Livre, 1964.
- "L'art baroque", Paris, P.U.F., 1967
- "Le mirage baroque", Paris, Minuit, 1967.
- Chastel, André : "L'art italien", Paris, Flammarion, 1982.
- "Le sac de Rome", Paris, Gallimard

- Choay, Françoise : "La règle et le modèle", Paris, Seuil, 1980.
- Colloque de Cerisy : "Figures du baroque", Paris, P.U.F.
- Deleuze, Gilles : "Logique du sens", Paris, Minuit, 1969.
- Descartes, René : "Discours de la Méthode", Paris, Hatier
- Eliade, Mircea : "Images et symboles", Paris, Gallimard, 1952.
- "Le mythe de l'éternel retour", Paris, Gallimard, 1969.
- Flocon, Albert et Taton, René : "La perspective", Paris, P.U.F., 1963.
- Florissoone, Michel : "Esthétique et Mystique", Paris, Seuil, 1956.
- Foucauld, Michel : "Les mots et les choses", Paris, Gallimard, 1966.
- Giedion : "Espace, temps, architecture", Paris Denoël Gonthier, 1978
- Hibbard, Howard : "Le Bernin", Paris, Macula, 1984.
- Henry, Michel : "Généalogie de la psychanalyse", Paris, P.U.F., 1986.
- Kaufman, Emil : "L'architecture au Siècle des lumières", Paris, Julliard, 1963.
- "Trois architectes révolutionnaires", Paris, SADG, 1983.
- Kolakowski, Leszek : "Chrétiens sans Eglise", Paris, Gallimard, 1969.
- Labrot, Gérard : "Un instrument polémique : l'image de Rome au temps du Schisme, 1534-1667", Lille, 1973.
- Lacan, Jacques : "Encore", Paris, Seuil, 1975.
- "Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse", Paris, Seuil, 1973.
- Leibniz : "La monadologie", Paris, Delagrave, 1978
- Rousset, Jean : "Essais de Theodicée", Paris, Garnier-Flammarion, 1969.

- Loyola, Ignace de : "Exercices spirituels", Paris, Desclée de Brouwer, 1960.
- Panofsky, Erwin : "Architecture Gothique et pensée scolastique", Paris, Minuit, 1967.
- "Idea", Paris, Gallimard, 1983.
- "La perspective comme forme symbolique", Paris, Minuit, 1975.
- Pelegrin, Benito : "Ethique et Esthétique du Baroque", Arles, Actes Sud, 1985.
- Portoghesi, Paolo : "Roma barocca", Roma, Laterza, 1984.
- Male, Emile : "L'art religieux après le concile de Trente", Paris, A. Colin, 1932.
- Merleau-Ponty : "Le visible et l'invisible", Paris, Gallimard, 1964.
- "L'oeil et l'esprit", Paris, Gallimard, 1964.
- Minguet, Philippe : "Esthétique du Rococo", Paris, Vrin, 1979.
- Norberg Schulz, Christian : "Architecture baroque et classique", Paris, Berger-Levrault, 1979.
- "Architecture du baroque tardif et du rococo", Paris, Berger-Levrault, 1983.
- "Genius Loci", Bruxelles, Margada, 1981.
- "Habiter", Paris, Electa Moniteur, 1985.
- "La signification dans l'architecture occidentale", Bruxelles, Mardaga, 1977.
- Ors, Eugenio d' : "Du baroque", Paris, Gallimard, 1983.
- Queysanne, Bruno : "Philosophie et/de l'architecture", Grenoble, Cahier de pensée et d'histoire de l'architecture, n° 4, Février 1985.
- Renault, Emmanuel : "Sainte Thérèse d'Avila et l'expérience mystique", Paris, Seuil, 1970.
- Rousset, Jean : "La littérature de l'âge baroque", Paris, Jose Corti, 1983.

Sarduy, Severo : "Barocco", Paris, Seuil, 1975.

Serres, Michel : "Génèse", Paris, Grasset, 1982.

"Les cinq sens", Paris, Grasset, 1985.

Summerson, John : "Le langage de l'architecture classique", Paris, L'équerre, 1981.

Tafuri, Manfredo : "Architecture et Humanisme", Paris, Dunod, 1981.

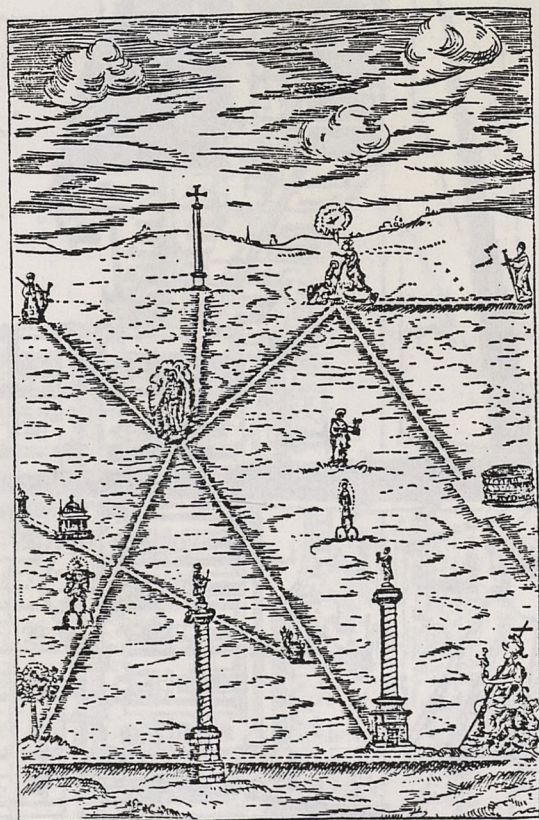
Tapié, Victor. L. : "Baroque et classicisme", Paris, Le Livre de Poche, 1980.

Thérèse d'Avila : "Oeuvres complètes", Paris, Desclée de Brouwer, 1964.

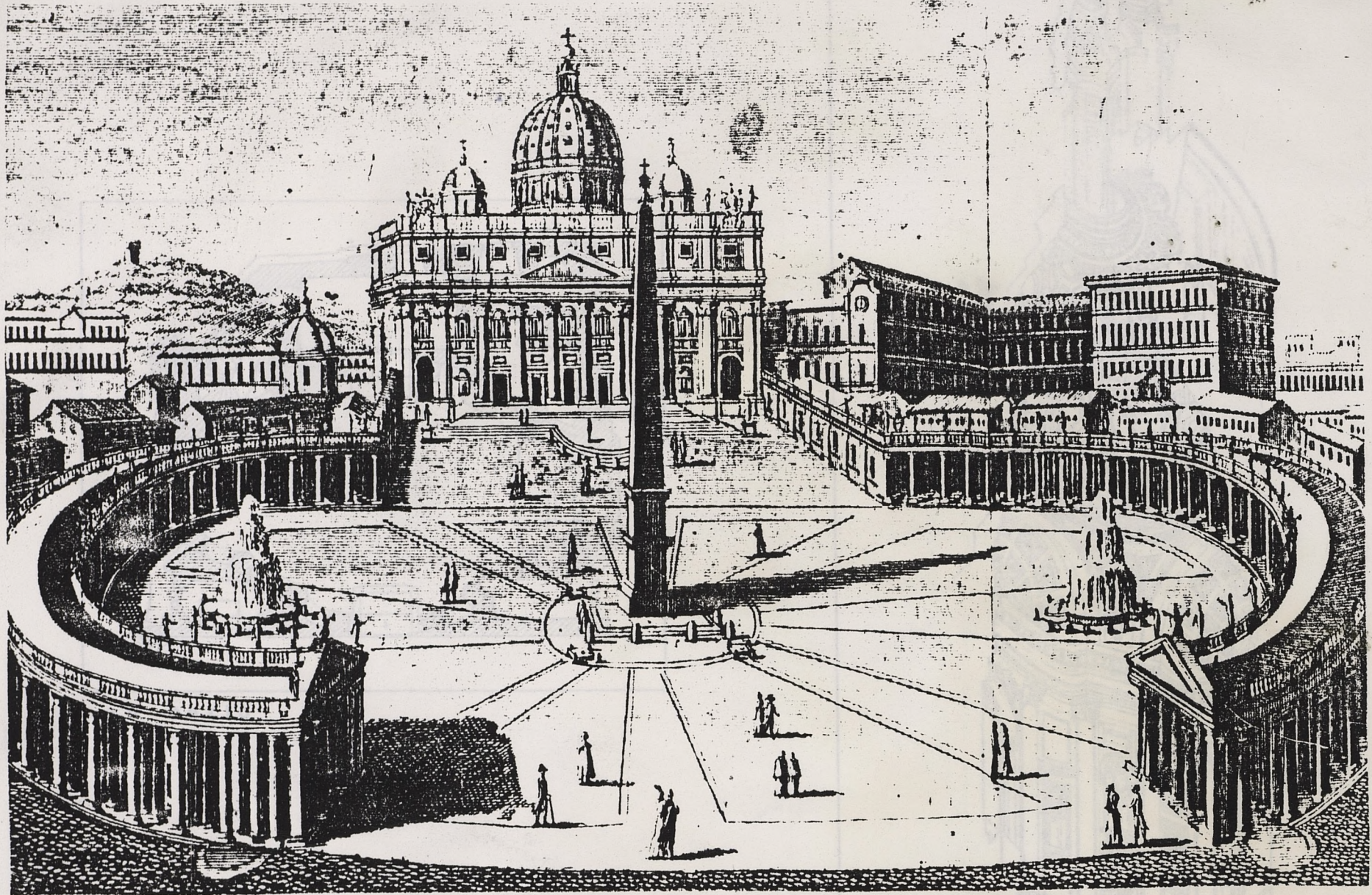
Vuarnet, Jean-Noël : "Extases féminines", Paris, Artaud, 1980.

Wolfflin, Heinrich : "Principes fondamentaux de l'histoire de l'art",

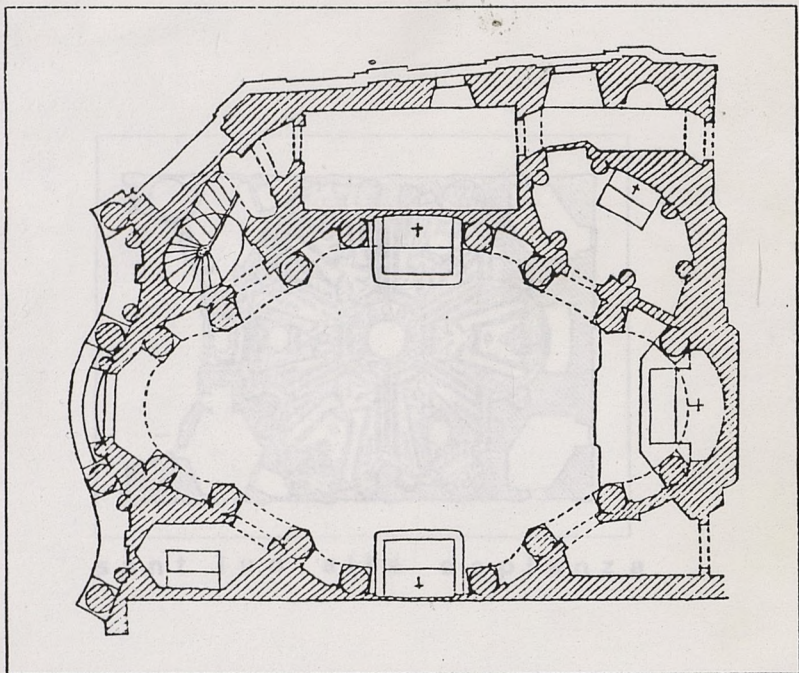
"Renaissance et baroque", Paris, Le livre de Poche, 1967.



rome de sixte quint

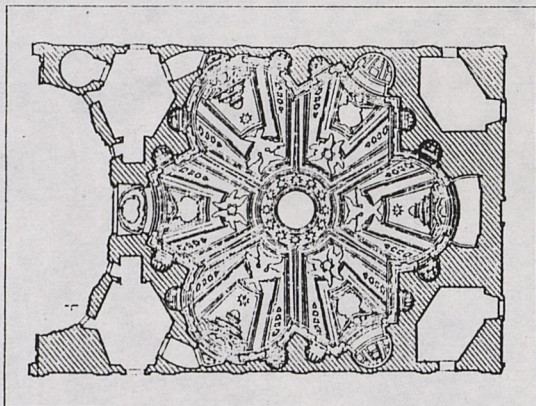


st pierre

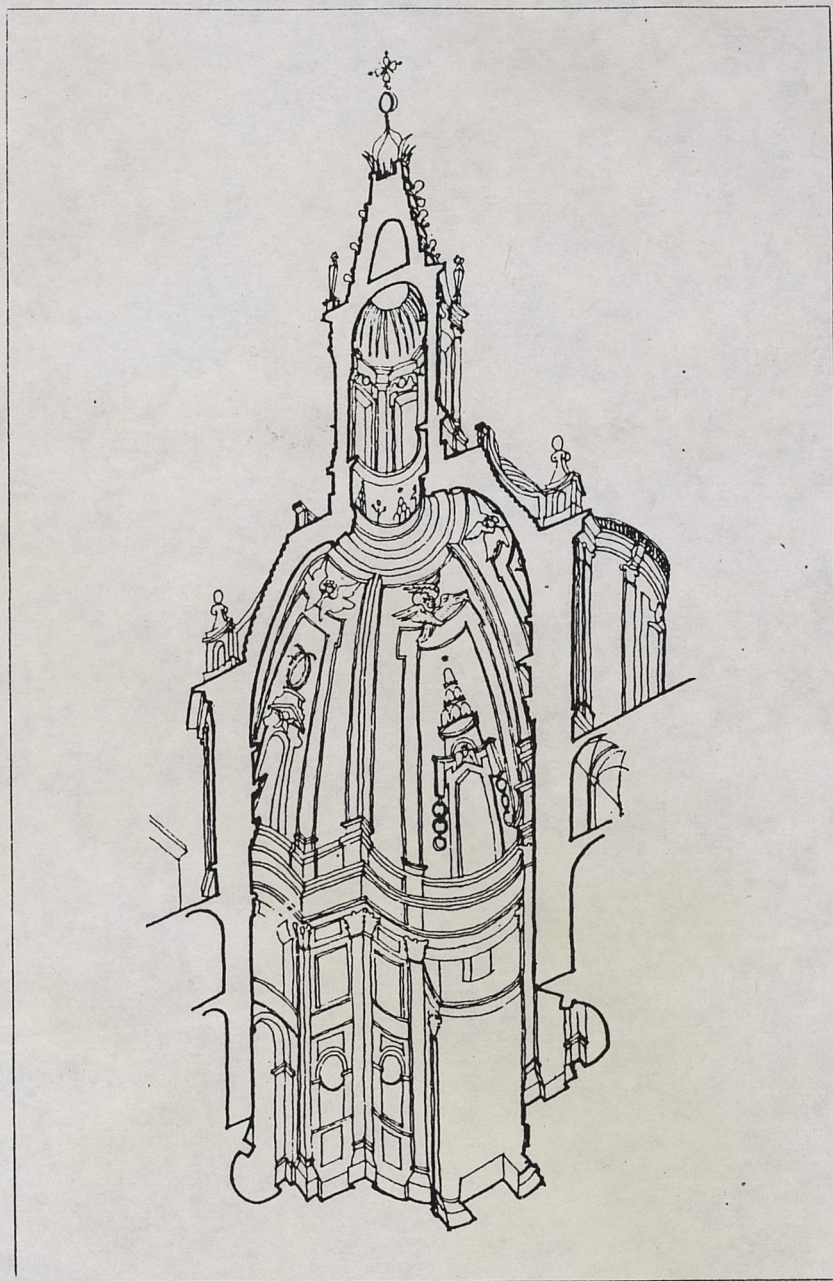


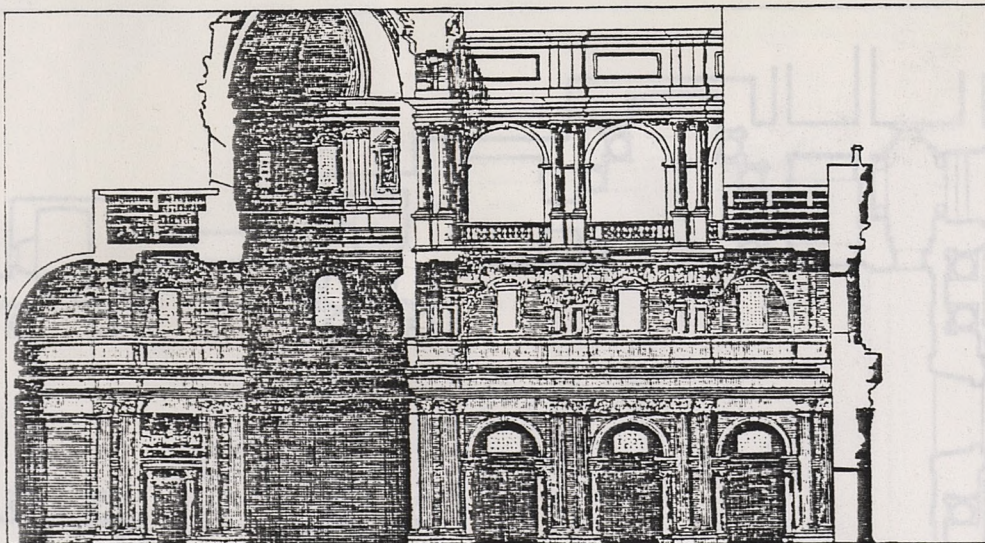
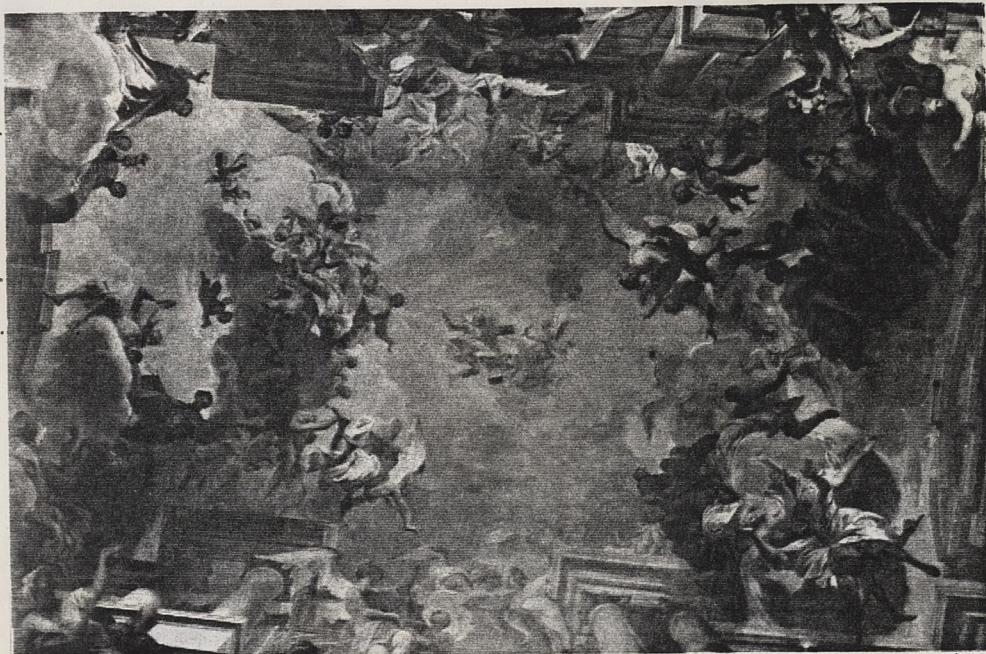
san carlo



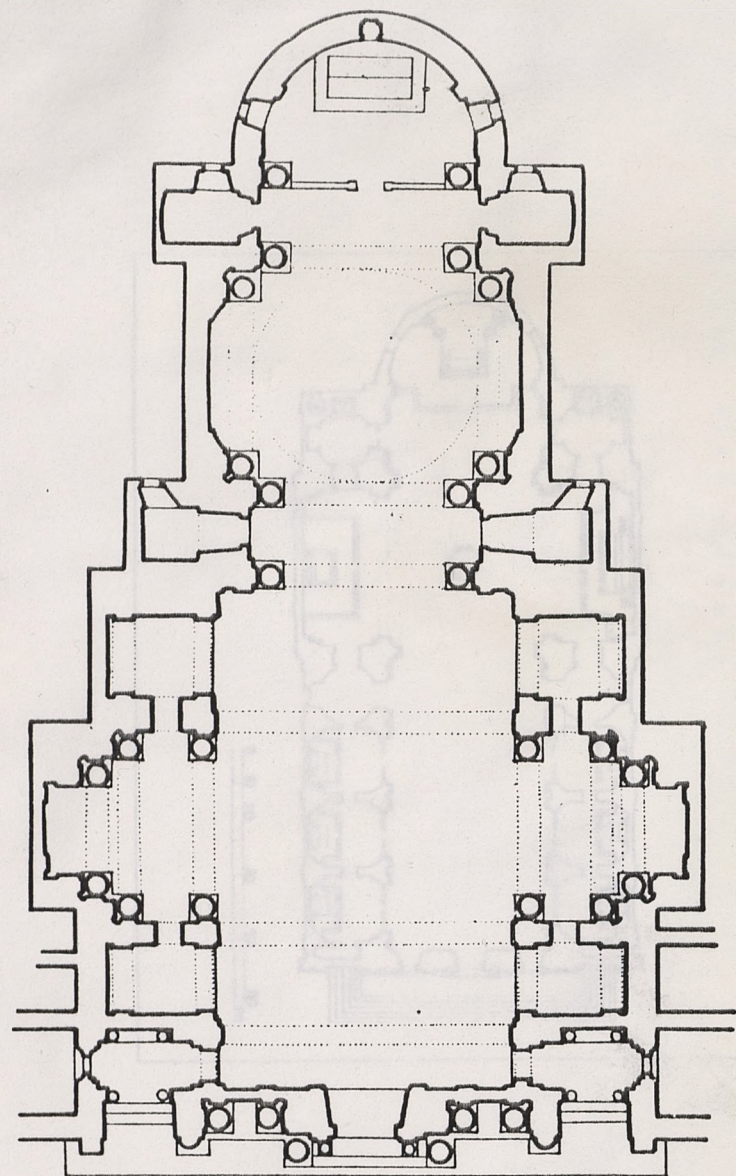


sant ivo alla sapienza

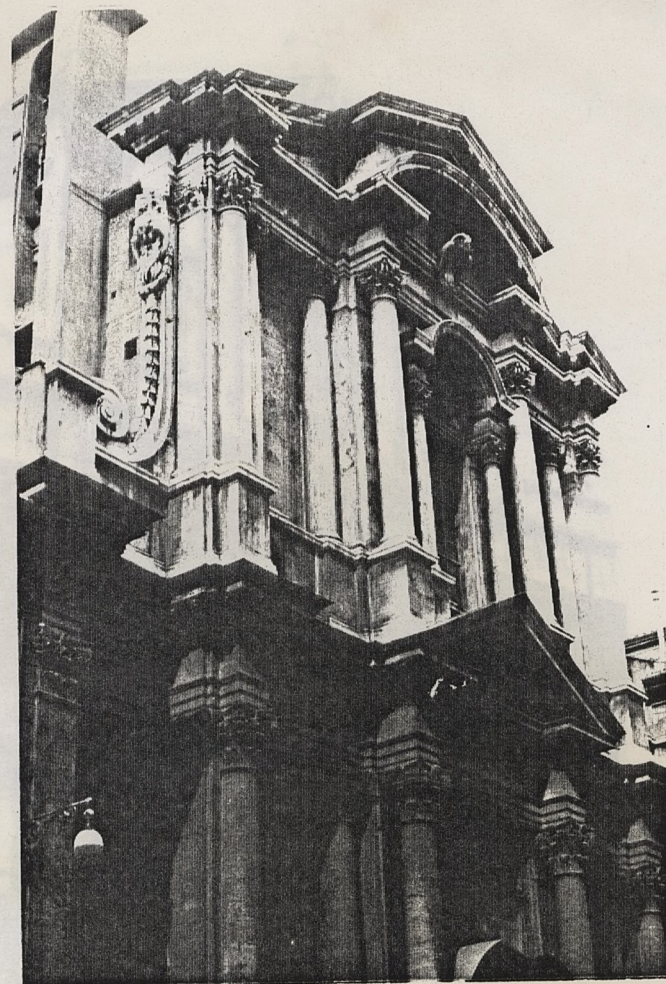




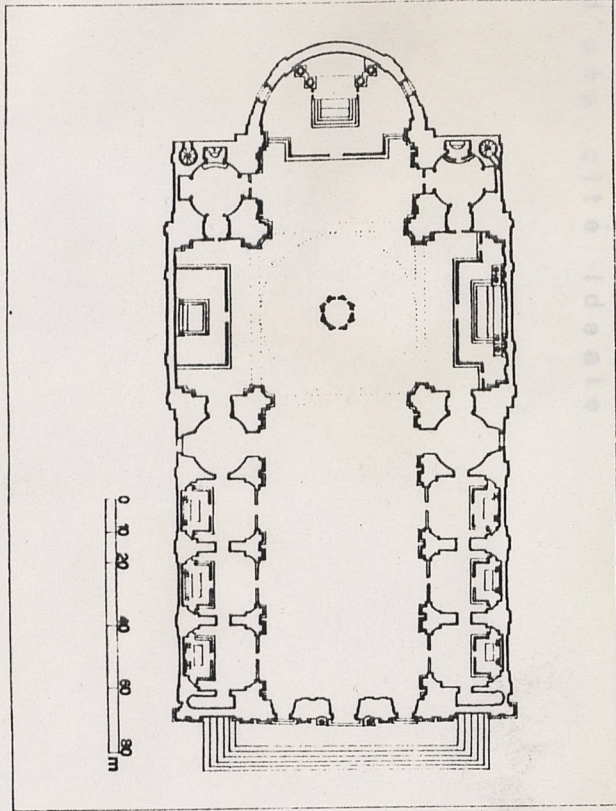
st ignace



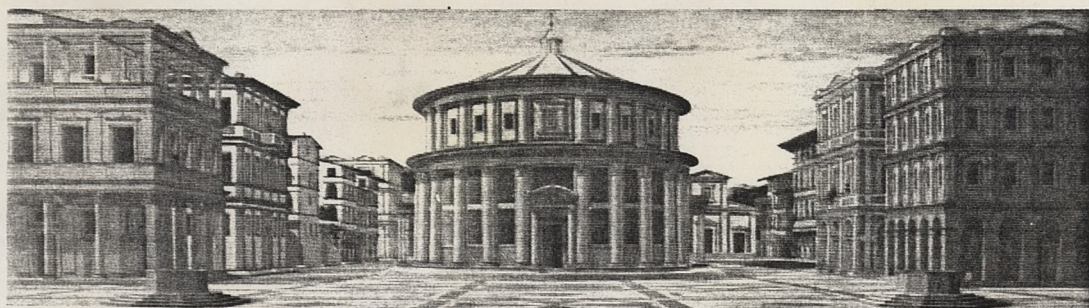
0 10 20 40
m



santa maria in campitelli



gesù



vue d'une cité ideale

