

Foucault et le classicisme : les œillères de l'histoire (littéraire)

Jean-Claude Vuillemin



Pour citer cet article

Jean-Claude Vuillemin, « Foucault et le classicisme : les œillères de l'histoire (littéraire) », dans *Fabula-LhT*, n° 11, « 1966, *annus mirabilis* », dir. Antoine Compagnon, Décembre 2013, URL : <https://fabula.org/lht/11/vuillemin.html>, article mis en ligne le 16 Décembre 2013, consulté le 03 Mai 2024, DOI : <http://doi.org/10.58282/lht.707>

Jean-Claude Vuillemin, « Foucault et le classicisme : les œillères de l'histoire (littéraire) »

Résumé - À l'instar de Molière qui rendit les Précieuses à jamais ridicules, l'historiographie française inventa le classicisme et traita avec mépris le baroque. En 1966, Michel Foucault, pourtant rebelle aux normalisations, reconduisit le mythe d'une « épistémè classique » et, victime des œillères de l'histoire, négligea cette *épistémè* baroque que je postule consubstantielle à l'émergence de la science moderne au XVIIe siècle. Si, pour Foucault, ce fut l'*épistémè* moderne des xixe et xxè siècles qui constitua « l'homme » comme *objet* de connaissance, l'*épistémè* baroque institua l'individu comme *sujet* de maîtrise.

Mots-clés - Baroque, Classicisme, Epistémè, Historiographie, Michel Foucault, Mythe

Jean-Claude Vuillemin, « »

Foucault et le classicisme : les œillères de l'histoire (littéraire)

Jean-Claude Vuillemin

« Tous les historiens racontent des choses qui n'ont jamais existé, si ce n'est dans la représentation »

Friedrich Nietzsche, Aurore¹.

« So while events may have happened, the representation of them as facts endows them with all the attributes of literary and even mythic subjects »

Hayden White, « Postmodernism and Textual Anxieties² ».

« Que d'autres montrent que nous avons mal vu, nous voulons dire ce que nous croyons voir. »

Friedrich Nietzsche, Seconde considération intempestive³

Redevable à maints égards à la « pensée Foucault » et au « perspectivisme » nietzschéen, la réflexion critique sur la pertinence conceptuelle de ce que je souhaiterais qualifier d'*épistémè* baroque et la mise en cause connexe du rapport que Michel Foucault a entretenu avec la notion de « classicisme » partent de la conviction foucauldienne s'il en est que l'Histoire est une affaire idéologique, que la mémoire est un terrain de lutte⁴. Et que, par conséquent, l'histoire et/ou la théorie littéraires sont, ou du moins étaient jusqu'à un passé relativement récent – le mien –, un des lieux privilégiés où se menait cette lutte. Cela dit, s'il est théoriquement impossible de revenir sur le passé sans nécessairement le retoucher, sans transformer le *document(aire)* en *monument(al)*, rien n'oblige à occulter ce travail d'intervention et de reconstruction. Ce ne sont pas les partis-pris et les préjugés qui en l'occurrence sont pernicious à l'analyse, c'est le refus ou l'incapacité de les dévoiler. Confronté à l'impossibilité de se soustraire à la double contingence historique de l'objet observé et à celle de l'interprétation intentionnelle

¹ Friedrich Nietzsche, *Aurore* (1881), trad. Henri Albert, préf. Philippe Raynaud, Paris, Hachette, 1987, § 307, p. 197-198.

² Hayden White, « Postmodernism and Textual Anxieties », dans *The Fiction of Narrative*, Baltimore, The Johns Hopkins UP, 2010, p. 313.

³ Friedrich Nietzsche, *Seconde considération intempestive* (1874), trad. Henri Albert, préf. Pierre-Yves Bourdil, Paris, GF Flammarion, 1988, p. 103.

⁴ Je sais infiniment gré à Guy Spielmann de m'avoir invité à exposer quelques-unes de ces réflexions dans le cadre du symposium « Quel "Théâtre classique" pour le xxie siècle ? » qu'il a organisé en septembre 2012 à la Georgetown University et à la National Gallery of Art (Washington, D. C.). Je remercie également les participant(e)s à ce symposium pour leurs éclairantes remarques.

(*agency*) de son observateur, il importe par conséquent de revendiquer les procédures indispensables d'investigation et de les définir à travers une exigence de réflexivité critique qui, seule, sera en mesure de valider l'analyse. Ainsi, si l'on persiste à vouloir faire référence au xvii^e siècle français par une dénomination autre qu'un strict repère temporel, je propose de remplacer la notion traditionnelle de *classicisme* par celle d'*épistémè* baroque. *Épistémè* dans l'acception plus ou moins foucauldienne du terme, c'est-à-dire non seulement la prise en compte des normes inhérentes aux lisibilités essentiellement d'ordre linguistique qui constituaient l'essentiel des objets examinés dans *Les Mots et les choses* (1966), mais aussi des visibilités d'ordre institutionnel dont il sera question dans *L'Archéologie du savoir* (1969) et tout au long des études subséquentes. Afin de marquer l'élargissement d'un champ d'investigation combinant désormais le discursif et le non discursif, Michel Foucault abandonne la notion d'*épistémè* et lui substitue celle de *dispositif*⁵. Je conserve pour ma part le concept d'*épistémè*, mais lui fait recouvrir à la fois les règles qui régissent les discours et l'ensemble des disciplines qui les gouvernent.

Se déployant du dernier quart du xvi^e siècle jusqu'au début du xviii^e, où se dessineront les prémices d'une nouvelle *épistémè* qui conduira aux Lumières, la périodisation de l'*épistémè* baroque correspond à cette époque « out of joint » (*Hamlet*, I, v) qui vit la naissance de la science dite « moderne » congruente à une nouvelle vision du cosmos. Bien davantage qu'à un répertoire de traits formels spécifiques ou à une thématique particulière *mon* Baroque traduit cette profonde mutation d'où allait émerger la première modernité, cet *early modern* concocté jadis par le *New Historicism*. Les subtilités de l'antithèse et de l'oxymore ; la frivolité apparente d'un style « outrageusement » fleuri ; la fréquente gratuité des jeux de masque qu'exhibe alors le théâtre ; l'indiscipline narrative du roman ; la fantaisie des pièces à machine et le délire somptueux de l'opéra, tous ces traits formels régulièrement qualifiés de « baroques » dévoilent des préoccupations bien plus essentielles qu'on ne le dit. Je prétends en effet que le Baroque relève beaucoup moins d'une certaine manière (formelle) qu'il ne révèle une manière certaine (philosophique) de penser non seulement le monde, ce « canton détourné de la nature », comme disait Pascal⁶, mais aussi ses rapports avec l'individu qui l'habite. Celui-ci, désormais seul et dépourvu de repères assurés depuis que la science moderne s'ingénie à ruiner le système aristotélicien d'explication des mots et des choses, se doit de réinventer le monde et d'en assumer l'entière responsabilité⁷. L'homme comme le monde se montrent inconstants et inconsistants. Tout se meut,

⁵ Voir Jean-Claude Vuillemin, « Réflexions sur l'*épistémè* foucauldienne », *Cahiers Philosophiques*, n° 130, 2012, p. 42-44.

⁶ Blaise Pascal, *Pensées*, dans Gérard Ferreyrolles et Philippe Sellier, éd., *Les Provinciales, Pensées et opuscules divers*, Paris, Librairie Générale Française, 2004, f. 230, p. 942.

⁷ Je me permets sur ce point de renvoyer à mon *Épistémè baroque : le mot et la chose*, Paris, Hermann, 2013.

tout se meurt, le premier et le second ; les mots et les choses. Bien avant ce temps qui « va, tout s'en va », chanté par Léo Ferré (1971), l'*épistémè* baroque est profondément marquée par la conviction augustinienne que tout passe et que rien ne demeure. Ainsi que paraissent l'enseigner les tableaux dits de vanité, le temps renverse tout : contenance et conquêtes. « Quelque terme où nous pensions nous attacher et nous affermir », prévient Pascal, « il branle et nous quitte. Et si nous le suivons, il échappe à nos prises, il glisse et fuit d'une fuite éternelle⁸ ». En congruence avec la ronde des passions variées et variables qui troublent continûment le moi et le monde, tout s'avère mobile, pris dans le dynamisme irrépressible héraclitéen de la fameuse « branloire pérenne », dont Montaigne fait une loi universelle dans « Du Repentir »⁹.

Tout donne en effet l'impression d'être emporté par un « branle perpétuel¹⁰ » qui, réduisant le temps à l'instant, interdit tout schéma fixe et sécurisant. Ainsi, pour qui désire, comme Montaigne, le repos et la tranquillité de l'âme, la seule solution c'est de l'établir dans une épreuve, une tentative, un *essai* qui, précisément et paradoxalement, dit le changement ; dans un bilan qui détaille scrupuleusement la fluctuation des êtres et des choses. Comme Le Bernin, qui triomphe du temps en interrompant dans le marbre la métamorphose en devenir de Daphné ou l'extase paroxysmique de sainte Thérèse¹¹, Montaigne peut nourrir l'espoir de remporter une victoire sur l'évanescence ontologique de l'être en saisissant son moi à travers le jeu d'un « je » soumis à l'instabilité et à la dispersion. À l'instar de nombreux arts visuels de l'époque, le livre devient ainsi le lieu où va s'effectuer l'unification du divers et où peut s'abolir l'irréversible fuite du temps. Alors que la Renaissance éprouvait la mobilité comme une chance¹², le Baroque met au contraire en scène le mouvement non pour le glorifier, mais pour le vaincre. Dans la multiplicité de ses manifestations esthétiques, le Baroque trahit ainsi une mentalité, dessine l'image anamorphique d'une sensibilité. Ou, pour le dire en des termes qui peuvent rappeler l'analyse sartrienne des images, si le Baroque ne reflète pas directement son époque, il en projette en tout cas les désirs et l'imaginaire. J'invite par conséquent à considérer le Baroque comme la forme visible des multiples interrogations de cette époque en proie à une extraordinaire mutation du savoir. Une époque qui, devant faire le deuil de ses certitudes passées et s'ouvrant sur tous les possibles et tous les rêves, a su, pour détourner une expression de Michel

⁸ Blaise Pascal, *Pensées*, éd. cit., f. 230, p. 947.

⁹ Michel de Montaigne, *Les Essais*, éd. Pierre Villey et Verdun-Louis Saulnier, Paris, PUF, 2004, III, ii, p. 804.

¹⁰ Bernard Le Bovier de Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes* (1686), éd. Charles Martin, Paris, GF Flammarion, 1998, VI, p. 166.

¹¹ *Apollon et Daphné* (1625, Villa Borghèse, Rome) et *Sainte Thérèse* (1647-1652), dans la chapelle Cornaro de l'église romaine de Sainte-Marie-de-la-Victoire.

¹² Je renvoie sur ce point à l'ouvrage de Michel Jeanneret, *Perpetuum Mobile. Métamorphoses des corps et des œuvres, de Vinci à Montaigne*, Paris, Macula, 1997.

Foucault, donner « forme à l'impatience de la liberté¹³ ». C'est cette *épistémè* baroque que Foucault, obnubilé par une *épistémè* classique – et nonobstant le « grand style baroque » que lui reconnaissait pourtant Maurice Blanchot¹⁴ –, a tout à fait méconnue.

I. L'« *épistémè* classique » : la perpétuation d'un mythe

Il n'est pas un mince paradoxe que Michel Foucault, pourtant rétif aux normalisations, attentif aux « discoursivités » qui les véhiculent, et dénonçant dans sa leçon inaugurale au Collège de France « l'ordre du discours », au double sens de *mettre en ordre* et de *donner un ordre*¹⁵, n'ait jamais problématisé l'histoire littéraire comme il l'a si bien fait pour l'Histoire – « l'Histoire avec sa grande hache¹⁶ » – et qu'il ait en particulier renoué avec un prétendu « âge classique » ou, ce qui revient plus ou moins au même pour mon propos, avec une « *épistémè* classique » dont le second terme, contrairement au premier, se trouve privé de tout éclaircissement. Alors que dans *Les Mots et les choses* Foucault prend soin de préciser ce qu'il entend par le concept d'*épistémè*, l'adjectif *classique* est postulé comme allant de soi. Le théoricien-généticien des répressions occidentales et le sectateur de la discontinuité reconduit tacitement la référence à la périodisation traditionnelle et présente le *classicisme* comme « le moment métaphysiquement fort de la pensée des xvii^e et xviii^e siècles » ; moment qu'il décrit de façon quelque peu absconse, mais esthétiquement séduisante, comme « une ontologie définie négativement comme absence de néant, une représentabilité générale de l'être, et l'être manifesté par la présence de la représentation¹⁷ ». Faisant « partie de la configuration d'ensemble de l'*épistémè* classique¹⁸ », Foucault trouve un exemple de cette « représentation de la représentation classique¹⁹ » dans les *Ménines* de Vélasquez. C'est en effet dans

¹³ C'est à propos d'un travail critique problématisant notre rapport aux autres et à nous-mêmes que Michel Foucault utilise cette expression dans « Qu'est-ce que les Lumières ? » (1984), dans Daniel Defert et François Ewald éd., *Dits et Écrits, 1954-1988*, 4 vol., Paris, Gallimard, 1994, IV, p. 578.

¹⁴ Maurice Blanchot, *Michel Foucault tel que je l'imagine*, [Fontfroide-le-Haut], Fata Morgana, 1986, p. 11. Le style de Foucault serait baroque en ce qu'il mêle splendeur et précision, « qualités apparemment contradictoires » (*ibid.*).

¹⁵ Michel Foucault, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971. Dans sa propre leçon inaugurale au Collège de France (1977), Roland Barthes reviendra sur « le pouvoir qui est dans la langue », une langue décrétée « tout simplement : fasciste », et rappellera qu'« *ordo* veut dire à la fois répartition et commination » (*Leçon* [1978] dans Éric Marty éd., *Roland Barthes, Œuvres complètes*, 3 vol., Paris, Seuil, 1994, III, p. 803).

¹⁶ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance* (1972), Paris, Gallimard, 2005, p. 13.

¹⁷ Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 219.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 31.

l'ekphrasis du premier chapitre des *Mots et des choses* : « Les suivantes », que Foucault met au jour le principe d'une supposée « pure représentation » constitutive de ladite *épistémè* classique. À la différence de l'*épistémè* de la Renaissance fondée sur la ressemblance, cette *épistémè* présumée classique aurait instauré un savoir à l'intérieur duquel la représentation n'entreprendrait plus qu'un rapport conventionnel avec le représenté : ce n'est plus un lien mimétique qui fonde dorénavant la représentation mais, à l'image du signe linguistique tel que le concevra Saussure, c'est un simple lien arbitraire²⁰.

En dépit de quelques brèves références au Baroque, cantonné au début du xvii^e siècle, au cours de cette période « qu'à tort ou à raison on a appelé baroque²¹ » et au cours de laquelle la folie aurait vécu à l'état libre dans la société, Foucault ne remet jamais en cause la périodisation traditionnelle. Dans son *Histoire de la folie*, précisément campée à l'*âge classique*, nous retrouvons le clivage convenu entre Baroque et Classicisme que Foucault date pour sa part de l'établissement de l'Hôpital Général, mi-hospice, mi-prison, le 7 mai 1657. C'est à cette époque que la folie aurait cessé « d'être le signe d'un autre monde », et serait devenue « la paradoxale manifestation du non-être »²². À la liberté *baroque* aurait ainsi succédé l'enfermement *classique*. Plus tard, dans son cours sur « Les Anormaux » (1975), Foucault précise que « l'âge classique » est synchronique avec l'instauration d'un art de gouverner marqué par la mise en place progressive de toute une série de techniques de normalisation de la part d'un pouvoir qui, de répressif, devient productif. Un pouvoir qui n'agit plus par exclusion, comme en ce qui concernait le « traitement » des lépreux, mais au contraire, à l'image du contrôle minutieux des pestiférés, par inclusion serrée et analytique de tous les éléments concernés. L'année suivante, dans le premier tome de *Histoire de la sexualité : La Volonté de savoir* (1976) – justement fameux pour la remise en cause dans le domaine de la sexualité de « l'hypothèse répressive » freudo-marxiste – Foucault conceptualise le pouvoir, non plus comme ce principe essentiellement astreignant dont il avait précédemment analysé les contraintes et les limitations²³, mais comme un principe positif destiné à produire des « corps dociles » et des « conduites normalisées ». Privilégiant désormais la tactique, qui oriente, à l'interdit, qui réprime, ce *bio-*

²⁰ Autant, sinon mieux, que les *Ménines*, deux textes auraient pu illustrer la dissolution de l'obscur parenté entre les mots et des choses que souligne Foucault : *L'illusion comique* de Corneille (1636) et *La Dioptrique* de Descartes (1637). Textes qui, comme d'ailleurs la toile de Vélasquez, sont généralement considérés beaucoup plus *baroques* que *classiques*...

²¹ Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, éd. cit., p. 65.

²² Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique* (1961), Paris, Gallimard, 1976, p. 267.

²³ Si dans *Histoire de la folie* le pouvoir est encore perçu comme répressif, Michel Foucault va ensuite mettre en évidence un agencement de techniques polymorphes qui, contrairement à ce que prétendait le marxisme, ne se bornent pas à interdire et à exclure mais qui, en tant que « machines à faire voir et à faire parler » (Gilles Deleuze, « Qu'est-ce qu'un dispositif ? », p. 186), souvent aussi incitent, encouragent et récompensent. La soumission à l'ordre ne passe plus par l'éclat des supplices mais par des « dispositifs » qui dressent et surveillent. Plus généralement, et pour recourir à la figure de style du chiasme chère à Foucault, on passe de faire mourir et laisser vivre à faire vivre et laisser mourir.

pouvoir, comme l'appelle Foucault, va consister à adapter au cadre laïc de l'appareil d'État certaines techniques héritées de la pastorale chrétienne afin de « conduire des conduites²⁴ » et à prévoir le champ de leurs effets. Favorisant, dans une large mesure, la norme, en principe permanente et hégémonique, par rapport à une loi fragmentaire et souvent aléatoire, le *bio-pouvoir* devient ainsi une incitation à dire et à faire que va faciliter « au cours de l'âge classique » l'instauration de deux axes primordiaux de coercition : l'un centré sur les disciplines efficaces des corps (le pouvoir disciplinaire) et l'autre sur les régulations dociles des populations (le biopolitique)²⁵. Dans cette perspective, ce présumé *classicisme* tel que l'entend Foucault correspondrait surtout au xviii^e siècle, période au cours de laquelle s'affermirait le *bio-pouvoir*, et trouverait donc son origine dans le « Grand Renfermement » de 1657.

Foucault ne reviendra pas sur ces questions de périodisation et de dénomination. Même après avoir retouché, je l'ai dit, son concept d'*épistémè* et avoir insisté sur le fait que la constitution du savoir est non seulement inséparable de stratégies déployées par un pouvoir méticuleux et insidieux²⁶, mais, également, après avoir démontré que la connaissance relève d'un double rapport de force. C'est en particulier au cours de ses premières leçons sur « la volonté de savoir » (1970-1971), que Foucault emprunte au Nietzsche des *Considérations intempestives* (1874), du *Gai savoir* (1882) et de *La Généalogie de la morale* (1887), la conception d'une connaissance et d'un désir de vérité pensés non comme des données anthropologiques, mais comme des effets de rapports éminemment conflictuels²⁷. Dénonçant le modèle aristotélien convenu selon lequel la connaissance serait le produit agréable de la sensation, Foucault suit le paradigme nietzschéen de la pulsion agressive. Au lieu d'une affinité présumée naturelle et consensuelle entre le monde et la connaissance, celle-ci serait au contraire « une violation des choses à connaître, et non pas une perception, une reconnaissance, une identification de celles-ci ou à celles-ci²⁸ ». De même, ôtant le masque à une recherche historique soi-

²⁴ Michel Foucault, « Le sujet et le pouvoir » (1982), dans *Dits et Écrits*, éd. cit., IV, p. 237.

²⁵ « La mise en place au cours de l'âge classique de cette grande technologie à double face – [...] tournée vers les performances du corps et regardant vers le processus de la vie – caractérise un pouvoir dont la plus haute fonction désormais n'est peut-être plus de tuer mais d'investir la vie de part en part » (Michel Foucault, *Histoire de la sexualité, 1, La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 183).

²⁶ « Tout système d'éducation est une manière politique de maintenir ou de modifier l'appropriation des discours, avec les savoirs et les pouvoirs qu'ils emportent avec eux » (Michel Foucault, *L'Ordre du discours*, éd. cit., p. 46).

²⁷ Ainsi qu'il l'annonce dès sa seconde leçon du 16 décembre 1970, il va s'agir pour Foucault « de montrer que derrière l'acte même de connaissance, derrière le sujet qui connaît dans la forme de la conscience, se déploie la lutte des instincts, des moi partiels, des violences et des désirs » (*Leçons sur la volonté de savoir*, éd. Daniel Defert, Paris, Gallimard-Le Seuil, 2011, p. 26). Au même moment, Michel de Certeau affirme lui aussi que « c'est la violence qui toujours fonde un savoir » (« La beauté du mort » (1970), dans *La Culture au pluriel*, éd. Luce Giard, Paris, Seuil, 1993, p. 71). Idée que reprendra Pierre Bourdieu dans ses travaux, et en 1982 dans sa Leçon inaugurale au Collège de France : « [...] s'il y a une vérité, c'est que la vérité est un enjeu de luttes » (*Leçon sur la leçon*, Paris, Minuit, 1982, p. 25).

²⁸ Michel Foucault, « La vérité et les formes juridiques » (1974), dans *Dits et Écrits*, éd. cit., II, p. 546.

disant « neutre, dépouillée de toute passion, acharnée seulement à la vérité²⁹ », Foucault met en lumière une « volonté de savoir qui est instinct, passion, acharnement inquisiteur, raffinement cruel, méchanceté³⁰ ». La « vérité » advient ainsi à l'intérieur de tout un dispositif qui l'imprègne et qu'elle imprègne. « Erreur, hypocrisie qui consiste à croire que le savoir n'apparaît que là où les rapports de forces sont suspendus », écrit à son tour Deleuze³¹. « Il n'y a pas de modèle de vérité qui ne renvoie à un type de pouvoir, pas de savoir ni même de science qui n'exprime ou n'implique en acte un pouvoir en train de s'exercer³² ». Pouvoir et savoir fonctionnant dans un rapport étroit de corrélation, et non de causalité, il serait par conséquent bien naïf de croire que seule une argumentation convaincante suffirait à faire agréer telle ou telle « vérité »³³. Pour que le savoir fonctionne comme savoir, il lui est indispensable d'exercer un pouvoir. Ainsi, pour que mon Baroque fasse école, il faudrait d'abord que je m'empare de l'École ; ou, tactique plus efficace aujourd'hui, que je sois adoubé par les médias.

Sans attendre une improbable reconnaissance médiatique, il me faut, depuis ma Pennsylvanie d'adoption, rappeler que l'objet de savoir, loin d'être, comme on pourrait le croire, ce par rapport à quoi va s'élaborer un ensemble de discours, est au contraire tributaire de tous les discours qui le découpent, le nomment et l'expliquent³⁴. Et c'est précisément en façonnant, nommant et expliquant leur objet que ces « positivités de savoir », comme les appelle Foucault, s'assurent du même coup leur légitimité. L'opération est d'autant plus facile que les mots ne sont pas les choses dont ils parlent et auxquelles ils font mine de renvoyer, mais simplement un moyen de leur donner une visibilité³⁵. Mettant en évidence l'aspect construit de l'objet de savoir – une « ingénieuse tissure des fictions avec la vérité », aurait pu dire Corneille qui définissait de la sorte le « plus beau secret de la Poésie³⁶ » – Foucault exclut deux conceptions naïves : celle qui croit qu'il faut d'abord penser une réalité

²⁹ Michel Foucault, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire » (1971), dans *Dits et Écrits*, éd. cit., II, p. 155.

³⁰ *Ibid.* Cette « méchanceté, précise Foucault, c'est celle qui va derrière la surface des choses chercher le secret, essayer d'en extraire une essence derrière l'apparence, une puissance derrière le scintillement fugitif, une maîtrise. Et pour ce faire on emploie tous les moyens de la ruse et de la séduction, de la violence et de la douceur à l'égard de la chose » (« Leçon sur Nietzsche », dans *Leçons sur la volonté de savoir*, éd. cit., p. 198).

³¹ Gilles Deleuze, *Foucault* (1986), Paris, Minuit, 2004, p. 46.

³² *Ibid.*

³³ Nonobstant les profonds malentendus auxquels son travail a donné lieu, Eugène Green n'a pu imposer sa « Parole baroque » que dans la mesure où il bénéficia d'abord de l'appui d'Isabelle Grellet à l'Atelier-théâtre du Lycée Montaigne, d'où est également sorti son émule Benjamin Lazar, puis de l'enthousiasme de Georges Forestier à la Sorbonne (Paris 4).

³⁴ Contre le présupposé naïf qui souhaiterait donner la parole aux choses en faisant parler d'eux-mêmes les faits, Hayden White remarque : « History, like nature, is cognizable only insofar as it is perceived selectively, insofar as it is divided up into domains of happening, their elements discriminated, and these elements unified in structures of relationships, which structures, in turn, are conceived to manifest specifiable rules, principles, or law that give to them their determinate forms » (« The Problem of Style in Realistic Representation », p. 170).

³⁵ Visées comme référent extra-discursif, les choses ne peuvent être atteintes qu'à travers le discours qui les désigne. « Le discours reste étranger à l'action », affirme Michel de Certeau, « même s'il en parle » (« Le lieu d'où l'on traite de la culture », p. 195).

pour ensuite la soumettre, et l'autre qui conçoit le pouvoir indépendamment de tout discours d'auto-légitimation. Dans cette perspective, et à l'instar de l'histoire qui, ainsi que le souligne parfaitement l'intitulé de l'ouvrage de Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, relève bel et bien de l'écriture, l'histoire littéraire est une pratique discursive qui, elle aussi, ne dévoile que très exceptionnellement ses présupposés et ses enjeux. C'est une opération qui a tendance à masquer les mécanismes par lesquels une société transmet son savoir – le met en mémoire – et se transmet elle-même sous le masque d'un savoir prétendument objectif. Révélant les jeux de simulacres auxquels se livrent les discours, Foucault desserre les liens entre les mots et les choses et, tout en prenant soin de mettre en évidence le fait que toute pratique discursive se situe à l'intérieur de pratiques non discursives, est en mesure de nous convaincre que le langage, au lieu d'enregistrer la réalité, au contraire la construit. Dire le monde, c'est presque l'inventer. Le langage – et il est regrettable que celles et ceux qui souhaitent aujourd'hui l'accréditation de l'anglicisation partielle de l'enseignement supérieur français ne tiennent pas compte de ce fait pourtant avéré – informe et conforme notre vision du monde. À travers sa dimension performative, c'est en effet le langage qui conditionne, limite et prédétermine ce que nous voyons. Parler ou écrire n'est pas seulement une façon d'énoncer les choses, c'est surtout une manière de les voir. Ainsi, si les concepts ne reflètent pas la réalité à laquelle ils donnent l'illusion de renvoyer et ne rendent compte, moins encore, des processus qui l'ont instaurée, ils sont toutefois en mesure de la structurer. D'où l'intérêt du paradoxe relevé par Michel de Certeau à propos de l'historiographie qui met en relation le réel et le discours. Cette contiguïté est pernicieuse car elle suggère une équivalence entre deux entités hétérogènes et, ce faisant, postule implicitement que le *mot* est adéquat et transparent au *monde* dont il prétend rendre compte : *the wor(l)d*. « [L]e fait n'a jamais qu'une existence linguistique [...], précise Roland Barthes, et cependant tout se passe comme si cette existence n'était que la "copie" pure et simple d'une autre existence, située dans un champ extra-structural, le "réel"³⁷ ». Illusion référentielle dont va se prévaloir l'histoire littéraire afin de faire croire que, à la manière de « l'effet de réel » qui serait selon Barthes le fondement du vraisemblable de l'esthétique de la modernité³⁸, ce qui est donné à lire est le calque de la réalité littéraire mise en page. « Ce récit-là trompe », écrit de Certeau, « parce qu'il entend faire la loi au nom du réel³⁹ ». Et parmi les multiples discours qui *font la loi au réel*, les récits ayant engendré les

³⁶ Pierre Corneille, « Abrégé du Martyre de saint Polyeucte », dans Georges Couton éd., *Corneille, Œuvres complètes*, 3 vol., Paris, Gallimard, 1980-1987, I, p. 975.

³⁷ Roland Barthes, « Le Discours de l'histoire » (1967), dans *Œuvres complètes*, éd. cit., II, p. 425

³⁸ Roland Barthes, « L'Effet de réel » (1968), dans *Œuvres complètes*, éd. cit., II, p. 484.

³⁹ Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire* (1975), Paris, Gallimard, 2002, p. 11. Roland Barthes se souviendra de la distinction et, dans sa Leçon inaugurale au Collège de France (1977), il dénoncera ce « délire » qui consiste à « réduire, apprivoiser, nier, ou au contraire assumer [...] l'inadéquation fondamentale du langage et du réel » (*Leçon*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., III, p. 806).

notions de « classique » et de « classicisme » ne sauraient faire figure de détail de l'histoire littéraire. Ou, si la confusion du référent et du signifiant relève du détail, il importe de révéler la signification de cette présumée insignifiance.

Dans l'élaboration du « classicisme », une certaine pratique de la raison a trop souvent passé sous silence les raisons d'une pratique. Confondant hauteur de pensée et hauteur de ton, la généalogie du classicisme s'est édifiée sur une série de discours qui, pour reprendre l'analyse de Michel de Certeau, présente la double caractéristique de combiner une sémantisation à une sélection, et d'ordonner une intelligibilité à une normativité. Ces « positivités de savoir », dirait Foucault, ont franchi les époques sans jamais donner lieu à une véritable remise en question. Et cela, en dépit de quelques avertissements salutaires, mais peu suivis d'effets, tel celui d'Henri Peyre reconnaissant en 1942 que « le terme est fort mal choisi, et les acceptions si élastiques dont il est susceptible irritent, non sans raison, les esprits friands de précision et de rigueur⁴⁰ ». « Que faire cependant ? », s'interrogeait Peyre. « Le mot existe, il est commode, il est sans cesse employé, et il continuera à l'être par nos étudiants et par le public⁴¹ ». L'utilisation récurrente du terme vérifie amplement le pronostic. Tout au long du demi-siècle passé, les interrogations à propos du classicisme n'ont pas manqué mais, même si dans le meilleur des cas elles ont eu l'insigne mérite de problématiser l'emploi du terme, elles n'ont jamais remis en question son utilisation. Ici, comme dans de nombreuses autres instances, il règne une étanchéité absolue entre théorie et pratique.

En fait, au lieu de l'éradication prophylactique d'une notion pourtant unanimement reconnue équivoque, il y a eu solidification et légitimation de son hégémonie conceptuelle. Il en va semble-t-il du classicisme comme de l'histoire littéraire : c'est un mal avéré, mais un mal supposé nécessaire⁴². Dans sa très large majorité la critique a validé le point de vue d'Henri Peyre ou celui de Paul Valéry qui, après avoir lui aussi affirmé que l'appellation de « classique » est incompatible avec la précision de la pensée, concluait qu'« il n'est pas mauvais que des termes de ce genre existent⁴³ ». Cette « naive view of French "classicism"⁴⁴ » perdure et avec elle se perpétue cette manière surannée – mais pédagogiquement économique – d'appréhender le xvii^e siècle à travers la référence pérenne à cet « âge classique »

⁴⁰ Henri Peyre, *Qu'est-ce que le classicisme ?*, Paris, Droz, 1942, p. 20.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Il faut de ce point de vue rendre hommage à ces nouvelles histoires littéraires qui, telles *A New History of French Literature* (1989 ; trad. *De la littérature française*, 1993) de Denis Hollier et *French Global. A New Approach to Literary History* (2010) de Christie McDonald et Susan Rubin Suleiman, sacrifient une exhaustivité impossible et une continuité linéaire factice à une pluralité de points de vue que favorise la collaboration de multiples auteur(e)s habitant dans et hors de l'Hexagone.

⁴³ Paul Valéry, « Classique et Romantique », dans Frédéric Lefèvre, *Entretiens avec Paul Valéry*, Paris, Le Livre, 1926, p. 115.

⁴⁴ Jules Brody, « What Was French Classicism? », dans David Lee Rubin éd., « Rethinking Classicism », *Continuum*, New York, AMS Press, 1989, p. 60.

dont on ne cesse de nous rebattre les oreilles. De plus, alors que Valéry justifiait l'utilisation de la notion pour sa propension à susciter la dispute et qu'il ne manquait jamais d'en souligner « le caractère tout à fait arbitraire et local⁴⁵ », c'est sans les moindres guillemets de restriction mentale et d'invitation à la problématisation que, à la différence du « Baroque », s'énonce le plus souvent aujourd'hui le Classicisme.

II. Le mythe classique

« [P]our le bien des hommes », affirme Pascal, « il faut souvent les piper⁴⁶. » L'usurpation, ajoute-t-il dans ce même fragment, « a été introduite autrefois sans raison, elle est devenue raisonnable. Il faut la faire regarder comme authentique, éternelle et en cacher le commencement si on ne veut qu'elle ne prenne bientôt fin ». Comme en ce qui concerne l'usurpation, on pourrait certainement affirmer que le classicisme a, lui aussi, été introduit « sans raison ». Non, bien évidemment, que cette intromission fût le fruit du hasard – loin de là ! – mais du fait qu'elle ne se donna pas la moindre peine de donner les raisons de son emploi, de légitimer son existence. Sans avouer sa raison d'être, le classicisme est devenu raisonnable et, comme l'usurpation dont parle Pascal, il a tiré sa légitimité de ce qu'on en a caché le commencement et qu'on a pu ainsi le considérer comme authentique et éternel. Si Pascal avait pu lire Barthes, il aurait immédiatement compris qu'il ne faisait rien d'autre que de dévoiler à propos de l'usurpation les mécanismes fondamentaux qui, selon l'auteur à venir des *Mythologies*, étaient indispensables à l'élaboration du mythe⁴⁷. Un mythe qui, toujours d'après Barthes, a pour fonction essentielle de fonder une intention historique en nature ; de transmuier une simple contingence en éternité inéluctable. Et, précisément, la force de persuasion du classicisme tient à cette impression de vérité indubitable résultant de ce double escamotage qui assure au mythe toute son efficacité : l'effacement de la complexité des phénomènes dont il prétend rendre compte ; et l'occultation des enjeux politiques et idéologiques qui ont présidé à sa naissance. « Le mythe ne nie pas les choses », écrit Barthes, « sa fonction est au contraire d'en parler : simplement, il les purifie, les innocente, les fonde en nature et en éternité, il leur donne une clarté qui n'est pas celle de l'explication, mais celle du constat⁴⁸ ». Du fait de sa naturalisation par l'effacement de l'idéologie qui a orienté sa production et par l'oblitération du

⁴⁵ Paul Valéry, « Classique et Romantique », art. cit., p. 116. Ailleurs, Valéry répète qu'« Il est impossible de penser – sérieusement – avec des mots comme Classicisme, Romantisme, Humanisme, Réalisme... On ne s'enivre ni se désaltère avec des étiquettes de bouteilles » (*Mauvaises pensées et autres*, dans Jean Hytier éd., *Paul Valéry, Œuvres*, 2 vol., Paris, Gallimard, 1957-1960, II, p. 801).

⁴⁶ Blaise Pascal, *Pensées*, éd. cit., f. 94, p. 871.

⁴⁷ Voir Domna Stanton, « Classicism (Re)constructed : Notes on the Mythology of Literary History », p. 2-3.

⁴⁸ Roland Barthes, *Le Mythe, aujourd'hui* (1956), dans *Œuvres complètes*, éd. cit., I, p. 708.

souvenir de sa fabrication, la parole qui énonce le mythe peut donc passer pour une « parole innocente⁴⁹ ». Comme la force de l'ordre masculin analysé jadis par Pierre Bourdieu⁵⁰, l'ordre classique tire sa puissance du fait, qu'à la différence du Baroque toujours sommé de décliner son identité et d'exhiber son acte de naissance, il peut généralement faire l'économie de toute justification.

On sait, ou on devrait savoir, que contrairement au substantif *classicisme* qui, tel le Baroque, n'avait pas cours au xvii^e siècle, l'adjectif *classique*, lui, existait. Ainsi que l'atteste le *Dictionnaire français* de Richelet (1680), *classique* était utilisé afin de caractériser l'« Auteur qu'on enseigne dans les classes. Auteur qui est dans le rang des plus considérables et qui mérite le plus d'être pris pour modèle ». Dix ans plus tard, une définition similaire se retrouve dans le *Dictionnaire universel* de Furetière, les *classiques* sont les « Auteurs qu'on lit dans les classes, dans les écoles, ou qui y ont grande autorité ». Pour Richelet, ces classiques sont Cicéron, Térence, Horace et Virgile ; Furetière propose Thomas d'Aquin ; et le *Dictionnaire de l'Académie française* (1694) répertorie Aristote, Platon, Tite-Live. Latins ou Grecs pour la plupart, ces modèles dignes d'admiration et suscitant l'émulation n'étaient pas, on le constate, ceux ou celles à qui on décerne aujourd'hui le titre et qui, quant à eux, n'auraient jamais eu l'outrecuidance de s'autoproclamer tels. Même si l'on était de plus en plus persuadé avec Perrault que l'on pouvait trouver la perfection dans les ouvrages des Modernes français, la salle de classe demeurait le privilège des « classiques » *stricto sensu*, c'est-à-dire des auteurs de l'Antiquité. Mais, si l'on peut subodorer que nos prétendus classiques aient récusé l'étiquette, ce n'aurait pas été uniquement pour des raisons de modestie. En effet, loin de donner à l'épithète une acception valorisante, la collusion initiale de « classique » avec l'École conférait au terme une connotation péjorative inhérente au ridicule attaché au monde des collèges⁵¹. Au même titre que celui de la « femme savante », le pédantisme insupportable du professeur constituait (alors) le repoussoir à partir duquel pouvaient se définir les règles de la civilité. Pensons par exemple à ce « vieux rat de collègue » qu'est l'infatué Granger mis en scène par Cyrano (*Le Pédant joué*, acte III), ou à ce non moins grotesque *dottore* de « tous les Docteurs, le docte des doctes », de *La Jalousie du Barbouillé* de Molière (scène 2)...

De même que Molière a rendu les Précieuses à jamais ridicules et que Pascal a fait des jésuites des êtres peu fréquentables, l'historiographie française a inventé le

⁴⁹ *Ibid.*, p. 699.

⁵⁰ « La force de l'ordre masculin se voit au fait qu'il se passe de justification » (Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 1998, p. 22).

⁵¹ C'est par exemple ce que suggère Donneau de Visé dans ce passage de la *Défense de Sertorius* (1663) adressée à l'abbé d'Aubignac : « Vous appelez [Cicéron] Auteur Classique. Je ne m'étonne pas que vous vous serviez du mot Classique ; car les Pédants ont tellement la Classe dans la tête qu'ils ne sauraient s'empêcher d'en parler, lors même qu'ils parlent à des Duchesses » (cité par Roger Zuber dans « Atticisme et Classicisme », dans *Critique et création littéraires en France au xvii^e siècle*, Paris, Éditions du CNRS, 1977, p. 375).

classicisme et, à la notable exception de la musique ancienne où il fait florès, a confiné le Baroque dans les oubliettes du mépris. Sans reprendre ici l'aventure du Baroque que je viens de retracer dans *Épistémè baroque : le mot et la chose* (2013) ou reprendre la genèse du classicisme que brosse par exemple Domna Stanton dans « Classicism (Re)constructed » (1989) ou, plus récemment, Stéphane Zékian dans *L'Invention des classiques* (2012), il est un fait que le découpage du passé et l'organisation de ses éléments ont été façonnés de telle sorte que la France a pu s'octroyer à bon compte le bénéfice d'un éclat culturel incomparable. Comme l'ego particulier qui, selon Pascal, tend à se faire « centre de tout⁵² », l'ego collectif cultive lui aussi son narcissisme et il est compréhensible que l'égotisme national ait pu aspirer à rencontrer un reflet valorisant dans le miroir complaisant de son passé littéraire. Après l'académisme autoritaire du Second Empire pour qui les chefs-d'œuvre décrétés du xvii^e siècle étaient non seulement le produit, mais aussi et surtout la preuve de l'excellence du pouvoir politique, l'École de la République les enrôla au service d'une revanche autant intellectuelle que nationale, voire nationaliste. Après la défaite de 1871, affirmer l'excellence des auteurs et des œuvres dûment sélectionnés équivalait en effet à postuler la grandeur de la France, la « gloire de notre patrie » comme disait déjà Voltaire⁵³, et ressortissait à un véritable patriotisme culturel. Davantage que tout autre dénomination, remarque Domna Stanton, le classicisme s'est ainsi constitué en « essence of French literature, and indented with the nation's cultural patrimony⁵⁴ ». Emmanuel Bury constate de même que « la littérature française enseignée dans l'école républicaine et laïque veut fonder un esprit et une nation : les classiques font désormais partie d'un patrimoine, au même titre que l'histoire des Gaulois ou de Charlemagne, de Jeanne d'Arc ou de Louis XI⁵⁵ ». Résultant de l'idéalisme romantique de la philosophie de l'histoire et s'articulant à une conception humaniste de l'éducation⁵⁶, cet enseignement des belles-lettres s'efforça en effet d'établir un parallèle aussi irréfutable que possible entre les progrès postulés de la littérature et ceux de la Nation, considérés par comparaison comme inévitables et irrésistibles. Au service des intérêts de la Nation, l'histoire littéraire, bientôt secondée par l'exercice obligé de l'explication de texte et usant d'un argumentaire pédagogique empreint d'une rhétorique et d'un ton de prétendue scientificité objective, prit cependant grand soin à masquer sa collusion avec le politique. Cela dit, l'« empire des signes », pour

⁵² Blaise Pascal, *Pensées*, éd. cit., f. 494, p. 1106.

⁵³ Voltaire, *Le siècle de Louis XIV* (1753), éd. Jacqueline Hellegouarc'h et Sylvain Menant, Paris, Librairie Générale Française, 2005, p. 123.

⁵⁴ Domna Stanton, « Classicism (Re)constructed », art. cit., p. 2.

⁵⁵ Emmanuel Bury, *Le Classicisme*, Paris, Nathan, 1993, p. 8-9.

⁵⁶ Pour une synthèse de l'idéal humaniste en tant que fonction scolaire, voir le chapitre qu'Éric Dumaître consacre à « La crise de l'humanisme », dans *Les Raisons d'un engouement*, Paris, Hermann, 2008, p. 63-114.

m'approprier l'intitulé d'un texte connu de Roland Barthes, ayant beau être constitutif du « réel » et faire croire en quelque sorte à la réalité du monde⁵⁷, les artisans du classicisme avaient néanmoins à leur disposition plusieurs éléments propices à l'élaboration du mythe à venir. Deux sont en particulier à retenir dans ce travail d'hybridation qu'aurait apprécié Bruno Latour enjoignant tout système de représentation à ne pas négliger le contexte et le référent⁵⁸ : d'une part le fait qu'une grande partie de l'élite contemporaine, et cela dès la première moitié du xvii^e siècle, n'avait aucun doute sur l'incomparable valeur de l'époque ; et, d'autre part, la mise en place, surtout dans la seconde partie du siècle⁵⁹, mais initiée par Richelieu dès 1627, d'une politique culturelle étonnamment efficace pour donner corps à cette haute opinion de soi et de son siècle. Opinion qui, au fil du temps, se métamorphosa en une attitude quelque peu arrogante qui, à en croire du moins certains étrangers, serait aujourd'hui encore l'apanage des Français. Une attitude, sinon « haïssable » comme le jugerait Pascal, mais relevant du moins de cette « vaporeuse suprématie », comme disait Cioran⁶⁰. Le xvii^e siècle est ainsi objectivement remarquable – « *classy* » –, mais le classicisme ne laisse pas d'être un mythe. C'est très exactement ce que Barthe déclarait à propos... du vin : « le vin est objectivement bon, et *en même temps*, la bonté du vin est un mythe⁶¹ ».

Subrepticement émancipé de ses préjudiciables origines, lavé de toute trace de manipulation idéologique, le classicisme fait aujourd'hui figure de concept neutre et l'on n'éprouve par conséquent nul besoin de l'énoncer dans des préambules visant à le légitimer. Si le Baroque conserve la bizarrerie que lui confère la plus connue de ses étymologies : *barroco*, perle irrégulière, donc présumée inférieure, l'odeur malséante du professeur de rhétorique à laquelle renvoyait *classique* s'est dissipée. De la salle de classe il ne reste plus aujourd'hui que... la *classe*, *i. e.* le chic et l'élégance.

⁵⁷ Ainsi, prévient Roland Barthes, « il est dérisoire de vouloir contesté notre société sans jamais penser les limites mêmes de la langue par laquelle [...] nous prétendons la contester : c'est vouloir détruire le loup en se logeant confortablement dans sa gueule » (*L'Empire des signes*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., II, p. 750).

⁵⁸ « Le signifiant étant premier, les signifiés s'agitent autour de lui sans plus aucun privilège. [...] Les objets dont on parle deviennent des effets de réalité glissant à la surface de l'écriture » (Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes* [1991], Paris, La Découverte-Poche, 1997, p. 86).

⁵⁹ Il ne fait aucun doute que la notion de « siècle de Louis XIV » fut initiée dès le xviii^e siècle et, ainsi que l'écrit Stéphane Zékian, Voltaire « n'en fut pas moins le produit que le promoteur » (*L'invention des classiques*, Paris, CNRS Éditions, 2012, p. 27).

⁶⁰ Emil Cioran, *Syllogismes de l'amertume* (1952), Paris, Gallimard, 1987, p. 129.

⁶¹ Roland Barthes, *Le Mythe, aujourd'hui*, éd. cit., p. 718.

III. L'épistémè baroque

Quelle que soit la dénomination choisie, il faut en tout cas la problématiser. C'est-à-dire qu'il convient d'instaurer une distance critique permettant de se déprendre de son apparente naturalité. Pour ce faire deux opérations complémentaires de dévoilement s'imposent : d'une part il importe de révéler le caractère nécessairement factice des périodisations que l'histoire littéraire impose en faisant correspondre à des faits concrets des concepts abstraits. Prétendant lier les mots et les choses, cette pratique est éminemment *cosmétique* et masque la disparité des faits à travers un discours émoullent qui les rend éminemment présentables, et cela au double sens du terme ; et, d'autre part, il faut également divulguer les mécanismes qui ont contribué à la promotion ou, cela va en général de pair, à la relégation de telle ou telle catégorie. L'on mesure ainsi que ce que l'on tient souvent comme parfaitement établi ne résulte en fait que de procédures de valorisation et d'exclusion. Ces mécanismes ont donné lieu à des catégories contingentes, non absolues, et par conséquent éminemment contestables et contournables. Travail *généalogique* au sens nietzschéen du terme (*wirkliche Historie*) qui s'intéresse beaucoup moins aux valeurs de l'origine qu'à l'origine des valeurs.

Émancipé, je l'ai dit, de critères strictement formels ou thématiques, *mon* Baroque relève beaucoup moins de l'esthétique que du philosophique. Il est indissociable, à la fois, de l'écroulement, vers la fin du *xvi*^e siècle, des repères qui avaient permis de comprendre le monde, et de l'émergence de la science moderne qui relègue au magasin des vieilleries les paradigmes épistémiques sur lesquels s'étaient constitués les transcendants du Moyen Âge et le savoir hermétique de la Renaissance. Sinon la fin du monde, le Baroque marque en tout cas la fin d'un monde. Déterminé, dirait Hannah Arendt, « par des choses qui ne sont plus et par des choses qui ne sont pas encore⁶² », pris entre des certitudes passées qui se délitent dans « un moment où tout est mis sens dessus dessous⁶³ » et un avenir imprévisible, ce Baroque est caractéristique du pli d'une civilisation en crise et d'un théâtre d'enjeux anthropologiques considérables où, insensiblement mais inexorablement, on passe, pour emprunter encore à Michel de Certeau, « d'une organisation *religieuse* à une *éthique* politique⁶⁴ ».

⁶² Hannah Arendt, « La brèche entre le passé et le futur », préface de *La Crise de la culture*, trad. Jacques Bontemps et Patrick Lévy, Paris, Gallimard, 2005, p. 19.

⁶³ Pierre Gassendi, *Dissertations en forme de paradoxes contre les aristotéliens*, éd. et trad. Bernard Rochot, Paris, Vrin, 1959, p. 16.

⁶⁴ « La formalité des pratiques. Du système religieux à l'éthique des Lumières (17e-18e s) », dans *L'Écriture de l'histoire*, éd. cit., p. 178.

C'est dans cette « brèche entre le passé et le futur » (Arendt), au cours d'une époque *détraquée* – « Quite out of joint », ainsi que renchérit John Donne sur Hamlet dans son *Anatomy of the World* (1610) avant de préciser que tout est en pièces et a versé dans l'incohérence : « 'Tis all in pieces, all coherence gone⁶⁵ » – que la terre et l'individu vont devoir définitivement renoncer à leur place au centre de l'univers. Sous le regard équivoque d'un Dieu caché et irrémédiablement muet dans l'infini du cosmos où l'a consigné la science moderne, l'individu baroque, ne pouvant plus s'adosser à un ordre transcendantal de quelque nature qu'il soit, n'aura d'autre alternative que celle de fonder un nouvel ordre en donnant libre cours à son imaginaire, à ses désirs et à son ingéniosité. En fait, c'est lorsque l'individu aura de moins en moins de raisons de croire indubitablement en Dieu qu'il pourra croire absolument en l'Homme. Je propose de qualifier de *baroque* cette rupture métaphysique sans précédent qui conduira du théocentrisme à un anthropocentrisme revisité, marqué avant tout par l'émergence d'un sujet laïque favorisant la sécularisation d'une pensée éthique, d'une morale émancipée de la religion et d'une pratique politique radicalement nouvelle. Après que Dieu s'est retiré dans la coulisse de la scène du monde en cessant d'apparaître comme le principe indiscutable de toute autorité et le garant incontesté de la Loi, il incombera au *Moi* de s'approprier le *Monde* : d'en assurer la mise en scène, et non plus de se contenter de le déchiffrer. Du décryptage du *liber mundi* on passera à la mise en scène du *theatrum mundi*.

Ainsi, si l'on est en droit d'affirmer le *baroquisme* du théâtre de Rotrou, c'est beaucoup moins à cause de vagues considérations stylistiques et thématiques, ou encore de *l'ambiguïté* ou de *l'ingéniosité* littéraire finement analysées par, respectivement, Jacques Morel (1968) et Jean-Yves Vialleton (2007)⁶⁶, qu'à cause des profondes affinités que cette dramaturgie entretient avec certaines prémisses essentielles de la science moderne⁶⁷. Contemporain de l'instauration d'un nouveau regard qui permet de voir le monde avec l'œil de Galilée, le théâtre rotrouesque reflète, sinon favorise, la mise en place d'un nouveau paradigme pour lequel voir ne rime plus avec savoir. À l'instar de la dénonciation par la science moderne du sentiment de fausse familiarité que procure l'expérience sensible, Rotrou met en scène l'abandon du préjugé anthropocentrique considérant les yeux, dont souvent « l'éclat excède le penser⁶⁸ », comme le critère absolu de connaissance et plaide

⁶⁵ John Donne, *An Anatomy of the World*, dans A. J. Smith éd., *John Donne. The Complete English Poems*, London, Penguin Books, 1986, v. 192 et v. 213, p. 275-276.

⁶⁶ Jacques Morel, *Jean Rotrou dramaturge de l'ambiguïté* (1968), Paris, Klincksieck, 2005 ; Jean-Yves Vialleton, *Rotrou, dramaturge de l'ingéniosité*, Paris, PUF-CNED, 2007.

⁶⁷ Outre le fait qu'elle valide le baroquisme de Rotrou, cette collusion entre son théâtre et la science moderne justifie la présence du dramaturge dans le *Dictionnaire des philosophes français du xvii^e siècle* de Luc Foisneau (Classiques Garnier, 2014).

⁶⁸ Jean Rotrou, *L'Hypocondriaque ou Le Mort amoureux* (1632), éd. Jean-Claude Vuillemin, Genève, Droz, 1999, III, ii, v. 660.

continûment pour l'un des postulats fondamentaux de la science moderne : une vision qui va au-delà du visible⁶⁹. Comme les adeptes de la nouvelle science, les héros et les héroïnes de Rotrou découvrent que la validité épistémologique du regard n'est pas donnée, mais qu'elle doit être patiemment construite et raisonnée. Ainsi que l'a définitivement prouvé *La Dioptrique* de Descartes (1637), le théâtre de Rotrou illustre, au même moment, le fait indubitable que du monde à l'œil et, surtout, de l'œil à la conscience, rien n'est plus transmis qui se ressemble. Si l'*épistémè* baroque persiste à croire aux pouvoirs magiques d'un œil qu'elle continue à considérer comme le reflet présumé de l'âme, elle récuse désormais la pertinence cognitive du regard. Les travaux de Kepler et de Descartes sont sur ce point catégoriques : la relation directe que l'on estimait immédiate et indiscutable entre l'œil et monde doit être repensée. Quelle que fût jusqu'alors la théorie privilégiée quant à la propagation de la vision, c'était toujours en pleine présence que le monde saisissait l'œil, ou que celui-ci apercevait le monde. C'est ce rapport immédiat, présumé ressemblant et fiable, que l'*épistémè* baroque fait voler en éclats. L'individu ne pourra plus prétendre avoir un accès direct au visible, et il lui faudra se satisfaire d'une sémiotique totalement affranchie de la nature même de ce qu'elle donne à voir. Nouvel avatar, et non le moindre pour la science, de cette rupture caractéristique que l'*épistémè* baroque fait subir à l'ancienne disposition en miroir du macrocosme et du microcosme qui avait jusqu'alors tissé un lien étroit de parenté entre l'homme et le monde, les sens et le sensible. Dorénavant, comme en témoignent maints épisodes du théâtre de Rotrou et de la scène baroque dans son ensemble, la vue n'est plus l'outil idoine de la connaissance, elle s'avère au contraire une source constante d'erreur et d'illusion. À l'instar de la relation problématique de l'homme au monde, la validité gnoséologique du regard n'est plus donnée, elle doit être savamment construite et raisonnée. Comme l'enseigne l'exemple cartésien du morceau de cire dont les apparences sensibles sont éminemment trompeuses, il faudra apprendre à dénouer le témoignage des sens du raisonnement de l'esprit ; à faire dépendre la vérité non plus des sensations mais de l'entendement.

De la même manière que procèdent les héros baroques du théâtre de Rotrou, passés maîtres dans la manipulation de l'illusion, et qui semblent avoir accepté que leur éternité soit de ce monde – ou qui peut-être aiment trop la vie pour se satisfaire de l'éternité –, c'est à partir des vérités éternelles qu'assure la présence éloignée de Dieu que Descartes, Malebranche et Spinoza pourront avoir confiance en l'individu et en sa raison ; pour d'autres, l'intuition de cette présence divine induira un profond malaise en ce sens qu'elle souligne sans cesse l'illusoire de la comédie humaine. Non seulement le désenchantement n'effraie pas l'individu baroque, il sera pour ainsi dire la condition de sa liberté. Du constat d'un monde

⁶⁹ Sur ce point je me permets de renvoyer à mon article, « Jeux de théâtre et enjeu du regard », ainsi qu'au chapitre d'*Épistémè baroque*, éd. cit., « Rupture épistémologique : un nouveau regard sur le monde », p. 205-262.

désenchanté naîtra une illusion enchantée. Refusant le pari *nihiliste* pouvant résulter du bilan d'un monde désespéré et désespérant – *nihiliste* : dans l'acception nietzschéenne de négation du réel et de « *dépréciation de la vie*⁷⁰ », au nom d'un idéal supposé supérieur⁷¹ ; une invitation à renoncer plutôt qu'un encouragement à jouir – l'individu baroque va se nourrir de ce qu'il n'a plus : non en suppléant à ce manque par un rêve nostalgique d'idéal, ce qui sera pour une bonne part la stratégie romantique de ré-enchantement du monde avec laquelle on confond parfois le Baroque, mais en puisant au cœur même de cette déficience l'énergie capable d'en pallier le manque. De la solitude et de l'angoisse occasionnées par la rupture des médiations entre le Ciel et la Terre, émergera un Sujet qui, pour emprunter à l'empereur Auguste mis en scène par Corneille dans *Cinna*, se voudra « maître de [lui] comme de l'Univers⁷² ». *Que ma volonté soit !* est l'ultime désir de l'Individu baroque qui, de crainte peut-être de n'en trouver aucune, doit absolument s'efforcer de trouver une issue à la mutation ontologique qu'il subit et que la (dé)mesure de l'immensité qui l'entoure rend inévitable. Si, comme le postule Foucault, l'*épistémè* moderne des xix^e et xx^e siècles invente « l'homme » comme *objet* de connaissance, l'*épistémè* baroque, que Foucault – victime des œillères de l'histoire (littéraire) – a superbement ignorée, produit l'Individu comme *sujet* de maîtrise.

En ce sens, le Baroque correspond très précisément à la première étape de la modernité, surtout si l'on envisage avec Foucault celle-ci « plutôt comme une attitude que comme une période de l'histoire⁷³ », et si l'on accepte que l'une des dimensions essentielles de cet *éthos* réside, comme je le propose, dans la prise en compte de la problématique de la maîtrise. Consubstantiel à l'*épistémè* marquée par un nouvel ordre des choses soumis à la discursivité de la science et de l'État dits modernes, le Baroque marque l'émergence du point de vue d'un sujet qui vient concurrencer un jugement universaliste de compréhension du monde. De l'assujettissement dans lequel il se trouvait jusqu'alors pris par tout ce qui le dépassait – et le protégeait –, l'individu baroque accède à la subjectivation en rendant inacceptable toute forme de souveraineté hétérogène. Ce gain de responsabilité et d'autonomie, on est en droit de le penser, va néanmoins se payer

⁷⁰ Friedrich Nietzsche, *La Volonté de puissance* (1887-1888), éd. Friedrich Würzbach, trad. Geneviève Bianquis, 2 tomes, Paris, Gallimard, 1995, I, 2, 211, p. 94.

⁷¹ « C'est une histoire *lamentable* », constate Nietzsche : « l'homme cherche un principe au nom duquel il puisse mépriser l'homme ; il invente un autre monde pour pouvoir calomnier et salir ce monde-ci » (*La Volonté de puissance*, éd. cit., I, 2, 210, p. 91). Dans *Le crépuscule des idoles* (1888), il ajoutera que « Les raisons qui firent appeler "ce" monde un monde d'apparence, prouvent au contraire sa réalité, – une autre réalité est absolument indémontrable. [...] Parler d'un "autre" monde que celui-ci n'a aucun sens » (trad. Henri Albert, Paris, Denoël-Gonthier, 1976, 6, p. 32). Pour Nietzsche, cette « mise en suspicion de la vie » par l'intermédiaire de « la fantasmagorie d'une vie "autre", d'une vie "meilleure" » (*ibid.*, p. 32-33), relève d'un « instinct de *décadence* ; c'est la *vengeance* des épuisés et des déshérités » (*La Volonté de puissance*, éd. cit., I, 2, 210, p. 92).

⁷² Pierre Corneille, *Cinna*, dans *Corneille, Œuvres complètes*, éd. cit., V, iii, v. 1696.

⁷³ Michel Foucault, « Qu'est-ce que les Lumières ? », art. cit., p. 568.

d'un profond malaise existentiel⁷⁴. Devant ce qu'Alexandre Koyré a appréhendé comme le passage du « monde clos » à l'univers infini⁷⁵, l'individu prend conscience, et cela pour la première fois de son histoire, de sa propre finitude dans une immensité où la raison s'égaré et l'imagination se s'épuise. Sa place dans le monde ne va plus de soi. L'événement, même s'il ne touche à l'évidence que différemment et parcimonieusement, n'en est pas moins un avènement. Si le Chrétien parvient à surmonter cet effroi initial, ce ne peut être qu'au prix d'une foi radicalement différente parce que coupée dorénavant de toute évidence cosmologique. Une foi en un Dieu sinon absent du moins caché : « *absconditus* », selon la formule augustinienne que Pascal traduit d'Ésaïe (XLV, 15)⁷⁶ ; un Dieu que ni le cosmos ni la nature ne viennent plus manifester⁷⁷. Mais, si le silence et l'infini peuvent faire naître l'angoisse, ils peuvent aussi éveiller le désir et la curiosité. Au lieu de le paralyser, la perplexité à laquelle se trouve confronté l'individu peut se muer en un formidable vecteur d'action ; devenir le point de départ d'une stratégie de mise en ordre des mots et des choses. De simple acteur agi sur un *theatrum mundi*, doué jusque-là de forces cachées et de qualités occultes, l'individu baroque s'arroge la mise en scène d'un monde réduit maintenant à un jeu de forces mécaniques théoriquement transparent à la raison. Puisque, sur le plan théorique de la science moderne, l'univers se révèle calculable et prévisible, il devient sur le plan pratique éminemment appropriable. Sans jamais renoncer à dépasser ce qui à première vue le dépasse, l'individu baroque, à l'instar de la belle Alphrède de Rotrou déclarant à trois reprises la guerre aux aléas de la Fortune : « Je forcerai mon sort, et vaincrai tes rigueurs⁷⁸ », n'a de cesse que d'organiser à son avantage la grande scène du théâtre du monde. Parmi de nombreuses autres illustrations du phénomène, pensons à Versailles, ce prétendu modèle de « classicisme ». Faute de pouvoir dominer entièrement la France, ou même sa capitale, Louis le Grand, à partir du pavillon de chasse de Louis le Juste, parvient à s'assurer la maîtrise d'une nature

⁷⁴ Malaise que décèle par exemple Yves Bonnefoy dans la peinture du Caravage : « les choses qu'il peint, et plus encore les êtres, se refusent à signifier au-delà de leur figure immédiate pour témoigner d'une vérité en plus, d'une raison d'être, d'une espérance. Quand chez les Bolonais tout ce qui est semble fait pour manifester le divin, pour le retenir sur terre, chez Caravage tout crie qu'il n'y a que néant dans ce monde de l'âme en peine, laquelle n'a de recours qu'en la grâce, dont les voies sont énigmatiques » (*Un des siècles du culte des images*, dans *Rome, 1630* (1970), Paris, Flammarion, 2000, p. 245-246). Caractéristique de la manière du Caravage, le clair-obscur baroque représenterait ainsi la marque de « l'insuffisance ontologique d'un lieu terrestre à peine effleuré par la Grâce » (*ibid.*, p. 257).

⁷⁵ Voir Alexandre Koyré, *Du monde clos à l'univers infini* (1957), trad. Raïssa Tarr, Paris, Gallimard, 1973.

⁷⁶ « Dieu étant ainsi caché, toute religion qui ne dit pas que Dieu est caché n'est pas véritable. [...] *Vere tu es Deus Absconditus* » (Blaise Pascal, *Pensées*, éd. cit., f. 275, p. 965).

⁷⁷ D'accord sur ce point avec Pascal, Descartes affirme à plusieurs reprises que Dieu ne s'exprime pas dans le monde, et que le seul signe de la divinité que peut révéler la Création c'est, paradoxalement, son immutabilité. À la seule exception de notre pensée, capable de saisir l'idée de Dieu, il ne saurait y avoir la moindre analogie entre le monde et son Créateur. D'ailleurs, renchérit Pascal, qui chercherait à prouver Dieu par la nature tomberait « dans l'athéisme ou dans le déisme, qui sont deux choses que la religion chrétienne abhorre presque également » (*Pensées*, éd. cit., f. 690, p. 1236).

⁷⁸ Jean Rotrou, *La Belle Alphrède* (1639), éd. Jean-Claude Vuillemin, dans Georges Forestier éd., *Jean de Rotrou, Théâtre complet*, IX, Paris, SDF-LES Belles Lettres, 2008, II, vi ; III, viii ; IV, vi.

improbable et fait de la garçonnère paternelle un somptueux théâtre aux dimensions majestueuses. Avec toute la force de l'évidence, Versailles manifeste la maîtrise et la puissance de l'ordre baroque qu'un royal metteur en scène – metteur en *signes* – prescrit non seulement à ses sujets mais – et c'était alors bien plus difficile ! – impose également aux pierres, aux plantes et aux eaux. Le prétendu « classicisme » s'inscrit dans cet effort *baroque* pour imposer un schéma fixe et sécurisant au dynamisme irrépressible de la « branloire pérenne » déjà constatée par Montaigne. Dans cette perspective, l'adage fameux que Gassendi emprunte à une épître d'Horace : *Sapere aude* (« Osez savoir ») est peut-être moins la devise emblématique des Lumières, comme l'affirmera Kant corroboré par Foucault⁷⁹, qu'il pourrait plus légitimement constituer la fière et juste devise de l'*épistémè* baroque. *Savoir* pour pouvoir imposer un ordre, sinon un sens, au monde.

IV. À défaut de révolution

Pris dans une *épistémè* théorique largement déterminée par le paradigme linguistique sur lequel misaient de nombreux adeptes de la Nouvelle Critique et autres spécialistes en sciences humaines⁸⁰, Roland Barthes était persuadé que « rien n'est plus essentiel à une société que le que le *classement* de ses langages⁸¹ ». Dans une civilisation nourrissant une « apparente logophilie⁸² », Michel Foucault souligna lui aussi dans sa Leçon inaugurale au Collège de France (1971), le désir ou le besoin minutieux de classification occasionné par une « profonde logophobie⁸³ » inhérente à des discours laissés à eux-mêmes. Antidote à la prolifération sauvage des discours, la pratique taxinomique de l'histoire littéraire pourrait ainsi résulter de la crainte d'un « grand bourdonnement incessant et désordonné⁸⁴ » d'énoncés non contrôlés. Ce qui paraît en tout cas établi c'est que tout désir taxinomique, toute « exubérance taxinomique », pour emprunter à Derrida⁸⁵, demeure étroitement déterminé par une option idéologique. Si, dans *Critique et vérité* (1966), Barthes,

⁷⁹ « *Sapere aude!* Aie le courage de te servir de ton propre entendement ! Voilà la devise des Lumières » (Emmanuel Kant, « *Beantwortung der Frage : Was ist Aufklärung ?* » [1784], trad. Jean-François Poirier et Françoise Proust, « Réponse à la question : Qu'est-ce que les Lumières ? », Paris, Flammarion, 1991, p. 43). Michel Foucault, dans l'article déjà cité, « Qu'est-ce que les Lumières ? », revient rapidement sur le texte de Kant et ajoute que l'un des traits de la modernité est « une volonté d'« héroïser » le présent » (p. 569) : volonté qui, je pense, est déjà largement présente au cours de l'*épistémè* baroque.

⁸⁰ Par exemple, dans *Critique et vérité* (1966), Roland Barthes estime qu'une linguistique du discours serait à même d'instaurer une véritable science de la littérature. À propos de la parution de l'ouvrage d'Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* (Gallimard, 1966), il écrira dans *La Quinzaine Littéraire* (15 mai 1966) que le « siècle sera peut-être marqué de ces deux explorations » : le langage et l'espace (« Situation du linguiste », dans *Roland Barthes, Œuvres complètes*, éd. cit., II, p. 63).

⁸¹ Roland Barthes, *Critique et vérité*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., II, p. 35.

⁸² Michel Foucault, *L'Ordre du discours*, éd. cit., p. 52.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*, p. 53.

⁸⁵ Jacques Derrida, « La Loi du genre », dans *Glyph*, 7, 1980, p. 180.

pour qui « tout classement est oppressif⁸⁶ », était même allé jusqu'à prétendre que toute modification que l'on ferait subir à telle ou telle classification équivaldrait à rien de moins que « faire une révolution⁸⁷ », il paraît évident que, comme le suggérait Domna Stanton, beaucoup plus révolutionnaire serait l'abolition pure et simple de toutes les classifications⁸⁸. Mais, puisqu'il semble que nous souhaitons maintenir ces dernières, le syntagme d'*épistémè baroque* me paraît éminemment plus pertinent que la vague notion de classicisme, voire que celle d'*épistémè classique* foucauldienne.

⁸⁶ Roland Barthes, *Leçon*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., III, p. 803.

⁸⁷ Roland Barthes, *Critique et vérité*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., II, p. 35.

⁸⁸ Domna Stanton, « Classicism (Re)constructed », art. cité, p. 26.

BIBLIOGRAPHIE

Arendt, Hannah, « La brèche entre le passé et le futur », préface de *La Crise de la culture. Huit exercices de pensée politique*, trad. Jacques Bontemps et Patrick Lévy, Paris, Gallimard, 2005, p. 11-27.

Barthes, Roland, *Le Mythe, aujourd'hui* (1956), dans Éric Marty éd., Roland Barthes, *Œuvres complètes*, 3 vol., Paris, Seuil, 1994, I, p. 681-719.

---, *Critique et vérité* (1966), dans *Œuvres complètes*, éd. cit., II, p. 15-51.

---, « Situation du linguiste » (1966), dans *Œuvres complètes*, éd. cit., II, p. 63-64.

---, « Le Discours de l'histoire » (1967), dans *Œuvres complètes*, éd. cit., II, p. 417-427.

---, « L'Effet de réel » (1968), dans *Œuvres complètes*, éd. cit., II, p. 479-484.

---, *L'Empire des signes* (1970), dans *Œuvres complètes*, éd. cit., II, p. 743-831.

---, *Leçon [inaugurale au Collège de France]* (1977), dans *Œuvres complètes*, éd. cit., III, p. 799-814.

Blanchot, Maurice, illustrations de Jean Ipoustéguy, *Michel Foucault tel que je l'imagine*, [Fontfroide-le-Haut], Fata Morgana, 1986.

Bonnefoy, Yves, *Un des siècles du culte des images*, dans *Rome, 1630. L'horizon du premier baroque* (1970), Paris, Flammarion, 2000, p. 219-261.

Bourdieu, Pierre, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.

---, *Leçon sur la leçon*, Paris, Minuit, 1982.

Brody, Jules, « What Was French Classicism ? », dans David Lee Rubin éd., « Rethinking Classicism. Overviews », *Continuum. Problems in French Literature from the Late Renaissance to the Early Enlightenment*, New York, AMS Press, 1989, p. 51-77.

Bury, Emmanuel, *Le Classicisme. L'avènement du modèle littéraire français 1660-1680*, Paris, Nathan, 1993.

Certeau, Michel de, *L'Écriture de l'histoire* (1975), Paris, Gallimard, 2002.

---, « La formalité des pratiques. Du système religieux à l'éthique des Lumières (17^e-18^e s) » (1973), dans *L'Écriture de l'histoire*, éd. cit., p. 178-241.

---, avec Dominique Julia et Jacques Revel, « La beauté du mort » (1970), dans *La Culture au pluriel*, éd. Luce Giard, Paris, Seuil, 1993, p. 45-72.

---, « Le lieu d'où l'on traite de la culture » (1972), dans *La Culture au pluriel*, éd. cit., p. 193-203.

Corneille, Pierre, *Cinna ou La Clémence d'Auguste*, dans Georges Couton éd., *Corneille, Œuvres complètes*, 3 vol., Paris, Gallimard, 1980-1987, I, p. 903-969.

---, « Abrégé du Martyre de saint Polyeucte », dans *Corneille, Œuvres complètes*, éd. cit., I, p. 975-978.

Cioran, Emil, *Syllogismes de l'amertume*, Paris, Gallimard, (1952) 1987.

- Deleuze, Gilles, « Qu'est-ce qu'un dispositif ? », dans *Michel Foucault philosophe*, Paris, 9, 10, 11 janvier 1988, Paris, Seuil, 1989, p. 185-195.
- , *Foucault* (1986), Paris, Minuit, 2004.
- Derrida, Jacques, « La Loi du genre », dans *Glyph*, 7, 1980, p. 176-201.
- Donne, John, *An Anatomy of the World*, dans A. J. Smith éd., *John Donne, The Complete English Poems*, London, Penguin Books, 1986, p. 270-283.
- Dumaître, Éric, *Les Raisons d'un engouement, le structuralisme littéraire et la crise de la culture scolaire*, Paris, Hermann, 2008.
- Fontenelle, Bernard Le Bovier de, *Entretiens sur la pluralité des mondes* (1686), éd. Charles Martin, Paris, GF Flammarion, 1998.
- Foucault, Michel, *Leçons sur la volonté de savoir. Cours au Collège de France* (1970-1971) suivi de *Le Savoir d'Œdipe*, éd. Daniel Defert, Paris, Gallimard-Le Seuil, 2011.
- , *Histoire de la sexualité, 1, La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.
- , *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.
- , *L'Archéologie du savoir* (1969), Paris, Gallimard, 1977.
- , *L'Ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Paris, Gallimard, 1971.
- , *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.
- , *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical* (1963), Paris, PUF, 1997.
- , *Histoire de la folie à l'âge classique* (1961), Paris, Gallimard, 1976.
- , « Qu'est-ce que les Lumières ? » (1984), dans Daniel Defert et François Ewald éd., *Dits et Écrits*, 1954-1988, 4 vol., Paris, Gallimard, 1994, IV, p. 562-578.
- , « Le sujet et le pouvoir » (1982), dans *Dits et Écrits*, éd. cit. IV, p. 222-243.
- , « La vérité et les formes juridiques » (1974), dans *Dits et Écrits*, éd. cit., II, p. 538-646.
- , « Nietzsche, la généalogie, l'histoire » (1971), dans *Dits et Écrits*, éd. cit., II, p. 136-156.
- , « Leçon sur Nietzsche, Comment penser l'histoire de la vérité avec Nietzsche sans s'appuyer sur la vérité » (1971), dans *Leçons sur la volonté de savoir*, éd. cit., p. 195-213.
- Gassendi, Pierre, *Exercitationes Paradoxicae Adversus Aristoteleos*, éd. et trad. Bernard Rochot, *Dissertations en forme de paradoxes contre les aristotéliens*, Livres I et II, Paris, Vrin, 1959.
- Hollier, Denis, *A New History of French Literature*, Cambridge, Harvard UP, 1989 ; trad. *De la Littérature française*, Paris, Bordas, 1993.
- Jeanneret, Michel, *Perpetuum Mobile. Métamorphoses des corps et des œuvres, de Vinci à Montaigne*, Paris, Macula, 1997.

Kant, Emmanuel, « Beantwortung der Frage : Was ist Aufklärung ? » (1784), trad. Jean-François Poirier et Françoise Proust, « Réponse à la question : Qu'est-ce que les Lumières ? », Paris, Flammarion, 1991.

Koyré, Alexandre, *Du monde clos à l'univers infini* (1957), trad. Raissa Tarr, Paris, Gallimard, 1973.

Latour, Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes, Essai d'anthropologie symétrique* (1991), Paris, La Découverte-Poche, 1997.

McDonald, Christie et Susan Rubin Suleiman, *French Global. A New Approach to Literary History*, New York, Columbia UP, 2010.

Montaigne, Michel de, *Les Essais*, éd. Pierre Villey et Verdun-Louis Saulnier, Paris, PUF, 2004.

Morel, Jacques, *Jean Rotrou dramaturge de l'ambiguïté* (1968), Paris, Klincksieck, 2005.

Nietzsche, Friedrich, *La Volonté de puissance* (1887-1888), éd. Friedrich Würzbach, trad. Geneviève Bianquis, 2 tomes, Paris, Gallimard, 1995.

---, *Le Crépuscule des idoles suivi de Le cas Wagner* (1888), trad. Henri Albert, Paris, Denoël-Gonthier, 1976.

---, *Aurore. Réflexions sur les préjugés moraux* (1881), trad. Henri Albert, préf. Philippe Raynaud, Paris, Hachette, 1987.

---, *Seconde considération intempestive. De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie* (1874), trad. Henri Albert, préf. Pierre-Yves Bourdil, Paris, GF Flammarion, 1988.

Pascal, Blaise, *Pensées*, in Gérard Ferreyrolles et Philippe Sellier éd., *Les Provinciales, Pensées et opuscules divers*, Paris, Librairie Générale Française, 2004, p. 754-1449.

Perec, Georges, *W ou le souvenir d'enfance* (1972), Paris, Gallimard, 2005.

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

Rotrou, Jean, *L'Hypocondriaque ou Le Mort amoureux* (1632), éd. Jean-Claude Vuillemin, Genève, Droz, 1999.

---, *La Belle Alphrède* (1639), éd. Jean-Claude Vuillemin, dans Georges Forestier éd., *Jean de Rotrou, Théâtre complet*, Paris, SDTF-Les Belles Lettres, 2008, IX, p. 425-629.

Shakespeare, William, *Hamlet* (1603), éd. Gisèle Venet, trad. Jean-Michel Déprats, Paris, Gallimard, 2004.

Stanton, Domna C, « Classicism (Re)constructed: Notes on the Mythology of Literary History », dans David Lee Rubin éd., *Continuum, Problems in French Literature from the Late Renaissance to the Early Enlightenment*, I, « Rethinking Classicism, Overviews », New York, AMS Press, 1989, p. 1-29.

Valéry, Paul, « Classique et Romantique », dans Frédéric Lefèvre, *Entretiens avec Paul Valéry*, Paris, Le Livre, 1926, p. 115-120.

---, *Mauvaises pensées et autres*, dans Jean Hytier éd., *Paul Valéry, Œuvres*, 2 vol., Paris, Gallimard, 1957-1960, II, p. 783-909.

Vialleton, Jean-Yves, avec Stéphane Macé, *Rotrou, dramaturge de l'ingéniosité*, Paris, PUF-CNED, 2007.

Voltaire, Arouet François-Marie dit, *Le siècle de Louis XIV (1753)*, éd. Jacqueline Hellegouarc'h et Sylvain Menant, Paris, Librairie Générale Française, 2005.

Vuillemin, Jean-Claude, *Épistémè baroque : le mot et la chose*, Paris, Hermann, 2013.

---, « Jean de Rotrou (1609-1650) », dans Luc Foisneau éd., *Dictionnaire des philosophes français du xvii^e siècle*, Paris, Classiques Garnier (à paraître).

---, « Réflexions sur l'épistémè foucauldienne », *Cahiers Philosophiques*, n° 130, 2012, p. 39-50.

---, « Jeux de théâtre et enjeu du regard », dans Pierre Pasquier éd., « Le Théâtre de Rotrou », *Littératures classiques*, 63, 2007, p. 239-249.

White, Hayden, « The Problem of Style in Realistic Representation. Marx and Flaubert », dans *The Fiction of Narrative. Essays on History, Literature, and Theory, 1957-2007*, Baltimore, The Johns Hopkins UP, 2010, p. 169-186.

---, « Postmodernism and Textual Anxieties », dans *The Fiction of Narrative*, éd. cit., p. 304-317.

Zékian, Stéphane, *L'Invention des classiques. Le « siècle de Louis XIV » existe-t-il ?*, Paris, CNRS Éditions, 2012.

Zuber, Roger, « Atticisme et Classicisme », dans *Critique et création littéraires en France au xvii^e siècle*, Paris, Éditions du CNRS, 1977, p. 375-387.

PLAN

- I. L'« épistémè classique » : la perpétuation d'un mythe
- II. Le mythe classique
- III. L'épistémè baroque
- IV. À défaut de révolution

AUTEUR

Jean-Claude Vuillemin

[Voir ses autres contributions](#)