

Un baroque sédimentaire

Le baroque est une invention moderne

Le baroque est une invention moderne. Il naît au XVI^e siècle, dans un contexte de peur et de réaction du Pape et des monarques attachés à l'Église catholique romaine face à l'avènement des nouvelles pensées luthériennes. Le protestantisme, courant religieux et philosophique, rompt avec l'autorité du Pape et plaide pour la traduction des Saintes Écritures et sa diffusion grâce à l'imprimerie, alors première grande révolution technique de reproduction mécanique de l'écrit, tout juste mise au point quelques décennies plus tôt dans le Saint Empire romain germanique par Gutenberg. Clarté, rationalité et piété par le travail seront-là les valeurs fondatrices qui permettront de développer les doctrines du capitalisme. Des valeurs qui vont en profondeur renverser les structures de pouvoir, où l'homme bourgeois commence à amasser des fortunes telles qu'elles concurrenceront l'autorité seigneuriale. Ce basculement d'une légitimité seigneuriale doucement remplacée par la légitimation de la propriété, et la naissance de la figure du capitaliste – propriétaire et investisseur – entraînera inévitablement l'humain occidental dans la modernité.¹

Dans son ouvrage *L'Éthique protestante et l'Esprit du capitalisme*², Max Weber montre les liens entre la croyance religieuse du calvinisme protestant et la rigueur capitaliste. On observe alors une évolution de la souveraineté foncière et territoriale : ce sont les terres reconnues comme propriétés qui font sources de revenu plutôt que les droits conférés par les titres et le sang qui légitime la rente des seigneurs, réduisant l'écart de souveraineté entre nobles et riches roturiers. On passe d'une société féodale, d'une attribution des terres par le titre et les honneurs sur le champ de bataille, à une société domaniale : les terres s'acquièrent davantage par la spéculation financière et par le gain que rapporte le négoce ou les expéditions commerciales.

Dès la fin XVI^e siècle, les Provinces-Unies, situées dans l'actuel Pays-Bas, se désolidarisent de la couronne d'Espagne pour former une république, qui a pour religion d'état l'Église Réformée. Elle gagne sa place de grande puissance européenne grâce aux richesses accumulées par le développement commercial et colonial de la Compagnie néerlandaise des Indes orientales (l'actuelle Indonésie) et par sa branche commerciale des Indes occidentales (dans les Antilles et sur les rives du nord-est américain).

¹ La bourgeoisie s'immisce dans les sphères intellectuelles et artistiques et au XVIII^e siècle, les penseurs des Lumières ont une influence toute particulière dans les salons littéraires, leurs pensées vont durablement marquer leur siècle, ce qui aboutira à la Révolution française, celle d'une bourgeoisie qui s'émancipe.

² Max Weber, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, traduit de l'allemand par Isabelle Kalinowski, Flammarion, 2000.

Les monarques catholiques et Rome voient d'un très mauvais œil la prise d'indépendance des sécessionnistes protestants qui défient la souveraineté établie. En réponse, pour contrecarrer la menace que constitue la Réforme protestante sur la souveraineté de l'Église de Rome, le Vatican réunit en urgence les hauts dignitaires ecclésiastiques pour former le Concile de Trente, qui réaffirme entre 1545 et 1563, son pouvoir sur le monde chrétien, à travers une série de dogmes, connu sous le nom de Contre-réforme. Son ambition est de maintenir le pouvoir du Pape sur ces sujets chrétiens, par la force s'il le faut. La guerre des religions opposant catholiques et protestants huguenots en France, ou encore l'inquisition en Espagne montre la violence dont sont capables les autorités catholiques à l'encontre des « hérétiques », c'est-à-dire toutes celles et ceux qui ne suivent pas leurs dogmes.

La compagnie de Jésus est alors créée pour étendre la religion catholique à travers le monde. Ayant poussé leurs expéditions jusqu'en Chine, les jésuites ont surtout professé dans les jeunes colonies américaines récemment acquises par les monarchies européennes.

C'est à cette période que se développe l'art baroque, ses canons définis à l'origine au sein de l'ordre jésuite, à travers l'architecture de ses églises, icônes et représentations bibliques, avant de s'étendre jusque dans la sphère privée de l'aristocratie européenne. L'Église Gesù à Rome est considérée comme le spécimen originel.

Un grand changement idéologique s'effectue dans une Europe post-renaissance, un éveil de la science et une nouvelle conception de la morale s'impose alors. Le schisme se cristallise entre deux visions de la légitimation de la souveraineté : la légitimation par le sang, c'est-à-dire la lignée, le prestige, le droit divin d'appartenir à une élite. De l'autre, une légitimité par le travail, le faire, l'*homo faber*, artisans, marchands et créanciers. Classicisme et baroque apparaissent dans une post-Renaissance romaine, qui active un renouveau de la culture des sciences, de la cosmologie, de la théologie. La découverte du « nouveau monde » alimente cette frénésie culturelle.

Si le baroque est l'art des lieux de pouvoir de la noblesse et de l'Église, comment est-il devenu l'apanage du désordre et de la vulgarité³ ?

³ Venant de *vulgus*, du peuple, populaire.

Du décentrement à la créolisation.

Quand le cercle devient ellipse

Le baroque a pour origine étymologique le mot *barroco* en portugais, décrivant la perle irrégulière, non strictement sphérique, résultat d'un long processus d'une agglomération progressive de nacre dans le corps d'une huître perlière. La perle désirée étant parfaitement concentrique, symbole de perfection et de maîtrise totale, représente le monde dans sa globalité et miniaturisé, saisissable dans le creux d'une main. La perle baroque est son double, défectueux, impur, de courbes distendues, altéré par de petites dépressions à sa surface.

De cette perle impure, le baroque connaît sa déclinaison cosmologique, philosophique et métaphysique. Le baroque est l'art du *décentrement*. Il est la formalisation d'un basculement de la pensée occidentale : la découverte vertigineuse des terres « nouvelles », les observations des astres par Galilée ou de la chute des corps par Newton, déconstruisent les idées figées de ce que l'on se faisait du monde jusque-là en occident. Si les croyances d'une cosmologie aristotélicienne sont ébranlées par les découvertes du mathématicien et homme d'église Copernic, puis étayé par les recherches appliquées de Galilée, qui réussit, grâce à la technologie des lentilles grossissantes de la lunette astronomique, à affirmer la théorie de l'héliocentrisme, Kepler, va quant à lui en décentrer les trajectoires astrales. Des trajectoires d'ordinaire toujours représentées circonscrites au tracé d'un cercle, ayant pour point d'origine un centre unique, Kepler va y découvrir l'ellipse. Severo Sarduy, écrivain, dramaturge et poète cubain du XXe siècle considère que là où la trajectoire se déforme, s'écrase, s'étire, là où le centre se duplique, le centre original cache son double cryptique.

« à présent, la figure maîtresse n'est plus cercle, de centre unique, rayonnant, lumineux, paternel, mais l'ellipse, qui oppose à ce foyer lisible également actif, également réel, mais obturé, mort, nocturne, centre aveugle, revers du yang solaire germinateur : absent. »⁴

Reconnaître ce décentrement, c'est basculer dans la vertigineuse pente d'un bouleversement baroque. Sarduy écrit la « retombée » du baroque par le prisme de l'ellipse de Kepler :

« La "retombée" de la cosmologie képlérienne (...) est décentrement et "perturbation" du cercle - avec toutes les résonances que pareille lecture implique pour la théologie »⁵. Dans l'œuvre baroque, Sarduy nomme « retombée » ce qui est à la fois figuré autant que son double rhétorique, réflexif, métaphorique. La lecture du baroque par Sarduy s'explique par

⁴ Severo Sarduy, *Barroco*, traduit de l'espagnol par Jacques Henric et l'auteur, Éditions du Seuil, 1975, p. 88-89.

⁵ *Ibid.*, p. 93.

son appartenance à la culture cubaine et latino américaine qui, depuis le début du XXe siècle formalise un art littéraire baroque propre à sa géographie.

La *corruption* baroque

La spécialiste de littérature et de civilisation de l'Amérique latine Françoise Moulin Civil démontre l'importance du rôle qu'a joué la colonisation dans le processus d'appropriation des figures baroques. « L'ultra-baroque », le « plus-que-baroque »⁶ est le nom donné à cette appropriation de l'art baroque par les indigènes latino-américains au cours du XVIIe et XVIIIe siècle, contribuant à l'émancipation du continent américain. Cet héritage colonial d'une réappropriation de l'art baroque, est revendiqué comme étendard d'une Amérique qui s'émancipe depuis la vague indépendantiste incarnée par le célèbre homme politique et chef de guerre Simón Bolívar.

Au XVIe siècle, le baroque est importé en Amérique latine et aux Antilles à travers des premières colonies des royaumes d'Espagne, du Portugal et suivi par la France, les principales puissances coloniales à s'y installer. Ces colons diffusent l'esthétique baroque par l'édification de nombreuses églises, dans une volonté d'évangéliser les terres nouvellement acquises. La christianisation des terres « nouvelles », fortement entrepris par la Compagnie de Jésus, congrégation religieuse à la solde du Pape cité plus haut, a été un processus brutal, qui s'accompagnait de châtements cruels, mutilations et humiliations constantes, mais qui pour pouvoir s'implanter a su s'adapter. Le baroque andin des églises construites entre la Bolivie et le Pérou au XVIIe siècle est significatif d'une adaptation de l'Église sur ses terres conquises. Pour s'adresser à ces nouveaux sujets, elle emploie leur langage sémiotique, spécifique à la faune et la flore locales, des représentations d'inspiration précolombienne telles que des figures de dieux incas, de sirène, du soleil, de la lune ou du puma. La cathédrale Saint-Charles-Borromée de Puno au Pérou ou la basilique San Francisco de la Paz en Bolivie, depuis leurs foisonnants portails font cohabiter des signes hybridés, entre représentation profane et icônes chrétiennes : le baroque andin est syncrétisme. La puissante et dogmatique Église catholique romaine, alors qu'elle se bat pour conserver sa légitimité sur ses terres d'origines et s'affirme dans une fermeté féroce à l'encontre des « hérétiques » qui ne suivent pas leurs préceptes liturgiques, se corrompt en terres « nouvelles » dans une relative tolérance, du moins sur ses façades. Le baroque est l'art de la *corruption*, de l'impur. L'art baroque andin, loin de Rome et de ses dogmes, s'arrange avec les récits et les représentations chrétiennes.

En Europe au même moment, Galilée observe les astres avec sa lunette astronomique. Il découvre un soleil maculé de taches, une lune crevassée : selon Sarduy, ses recherches seraient une métaphore de la *corruption*. L'art baroque ne peut être désolidarisé de sa composante scientifique. Toute l'ambiguïté de l'émergence baroque réside dans la tension entre deux forces qui s'opposent *a priori*, mais se complète dans les faits : un désir de conservatisme en réaction face à un mouvement réformiste et un contexte d'effervescence

⁶ Françoise Moulin Civil, *Le néo-baroque en question : Baroque, vous avez dit baroque ?*, article dans la revue *America*, cahier du CRICCAL, n°20, 1998.

scientifique qui chamboule les croyances ésotériques ou simplistes. Galilée en est un exemple, savant, mathématicien, astronome de son temps, il se doit de renoncer à ses recherches face aux inquisiteurs de l'Église qui n'accepte pas encore, que la terre, elle aussi, puisse être en mouvement.

L'éon baroque

Le mouvement baroque va bien au-delà d'une volonté planifiée de développer de purs canons stylistiques qui servirait à une Église qui cherche à se réinventer, mais plutôt comme un souffle qui traverse les couches d'une époque, d'un contexte historique. Eugenio D'ors, académicien espagnol du début du XXe siècle et spécialiste du baroque, définit le baroque non pas comme un style artistique qui se situerait dans un repère spatio-temporel défini, mais plutôt comme un cycle qui se reproduit au cours de l'histoire, qu'il nomme l'éon baroque. L'éon étant l'expression de l'éternité comme une *constante* dans l'histoire, immanent de Dieu.

« le baroquisme, esprit et style de la dispersion, archétype de ces manifestations polymorphes, en lesquelles nous croyons distinguer chaque jour plus clairement la présence d'un dénominateur commun, la révélation du secret d'une certaine *constante* humaine. »⁷

Selon Eugenio D'ors, l'éon baroque se retrouve dans toutes les époques, dans toutes les géographies de l'histoire, en oscillation constante avec son éon opposé : le classicisme. De cette dichotomie entre baroque et classicisme, Eugenio D'ors l'applique à toute l'histoire civilisationnelle de l'humanité qu'il a en sa connaissance. En s'inspirant de la nomenclature binominale du naturaliste suédois Carl von Linné qui définit un système de classement des espèces, Eugenio D'ors caractérise le baroque en une multitude de déclinaisons, pour en citer quelques-uns : « baroque *macedonicus*, baroque *romanus*, baroque *buddhicus*, baroque *gothicus*, baroque *romanticus*, etc. »

La *digestion* baroque

À travers son essai *Barocco*⁸ écrit en 1975, Sarduy replace l'expression baroque dans une lecture contemporaine et actualisée, se situant lui-même dans la veine de la culture baroque latine. Le XXe siècle est celui de l'émergence du baroque littéraire chez les écrivains de l'avant-garde latino-américaine, louant leur appartenance à Góngora, poète baroque espagnol du XVIe siècle. Des auteurs cubains tels que José Lezama Lima ou Alejo Carpentier s'inscrivent dans cette mouvance. Carpentier identifie le réalisme magique, mouvement littéraire des années 1950 qui découle du baroque latino-américain et qui inspira plus tard le colombien Gabriel García Márquez ou la chilienne Isabel Allende. Dans le

⁷ Eugenio d'Ors, *Du baroque* (1935), traduit de l'espagnol par Agathe Rouart-Valéry, Gallimard, édition de 1983, p. 74.

⁸ Severo Sarduy, *Barroco*, traduit de l'espagnol par Jacques Henric et l'auteur, Éditions du Seuil, 1975.

contexte bien réel de l'Amérique qui construit ses identités nationales à travers ses guerres civiles et d'indépendances, derrière le vernis de ces nouveaux États souverains et modernes, résiste la part de l'incontrôlable, de la faune sauvage et de ses forêts mystiques, des apparitions divines aux réalisations inexplicables. Le réalisme magique traduit de cette collision entre une réalité perçue à travers le regard moderne, scientifique, historique, et celle perçue du point de vue du ressenti, du raconté, de l'interprété, hérité d'une cosmogonie indigène passée. De l'art de la *corruption*, la pensée baroque a cette capacité à ingérer cette diversité de points de vue. Cette *digestion* baroque se retrouve dans le *Manifeste Anthropophage*⁹ du poète brésilien Oswald de Andrade, un des fondateur.rices du modernisme brésilien, avant-garde artistique des années 1920. Bien que revendiquant son appartenance au modernisme de son temps, ce modernisme brésilien est émaillé d'un baroque manifeste, faisant autant référence à Montaigne et sa Révolution Française, qu'à l'anthropophagie Tupi, groupe indigène pré-colombien, qu'aux références bibliques et bolchéviques. Manifeste qui dans l'affirmation de l'être *Caraïbe*, de la culture anthropophage, assimile et digère l'Autre sans pour autant s'y soumettre.

« La magie et la vie. Nous avons la liste et la distribution des biens physiques, des biens moraux, des biens dignitaires. Et nous savions transposer le mystère et la mort à l'aide de quelques formes grammaticales.

J'ai demandé à un homme ce qu'était le Droit.
Il m'a répondu que c'était la garantie de l'exercice de la possibilité. Cet homme s'appelait Galli Mathias.
Je l'ai mangé.

Le déterminisme n'est absent que là où il y a le mystère.
Qu'est-ce qu'on en a à faire ? »¹⁰

Einstein et *Les Demoiselles*

Si Eugenio D'ors, Severo Sarduy et le philosophe, poète et romancier antillais Édouard Glissant s'accordent à dire que l'incarnation baroque est opposée à son contraire classique, il en n'est pas pour autant de son rapport à la modernité. Prenant comme point de départ les origines historiques du baroque du XVI^e siècle et de l'influence des avancées scientifiques sur la cosmologie, Sarduy amène son propos vers les avant-gardes européennes du XX^e siècle, faisant du cubisme un art baroque. Sarduy décortique l'œuvre du peintre et sculpteur franco-espagnol Pablo Picasso *Les demoiselles d'Avignon* peintes en 1907, comme une représentation tangible de ce que découvre le célèbre physicien allemand Albert Einstein sur la *relativité*. Le bouleversement baroque qu'entraîne les recherches de Kepler, se reproduit avec Einstein.

⁹ Oswald de Andrade, *Manifeste anthropophage* (1928), traduit du brésilien par Lorena Janeiro, Black Jack éditions, 2011.

¹⁰ *Ibid.*

« Éclaircir le champ symbolique du baroque, c'est y définir la "retombée" à travers l'opposition de deux formes - le cercle de Galilée et l'ellipse de Kepler. De façon sommaire, une autre opposition sera marquée - celle des deux théories cosmologiques actuelles : le *Big Bang* et le *Steady State* - dans quelques œuvres d'aujourd'hui. »¹¹

Les Demoiselles d'Avignon fragmente le temps et l'espace, s'émancipe de la *déformation* causée par la perspective unique, du point de vue unique, jusque-là valorisé comme la garantie de la juste représentativité du réel.

« *Les Demoiselles d'Avignon*, lues ainsi, dans leur *retombée* relativiste, pourraient constituer le manifeste d'un nouveau réalisme, universel : aucun point de vue unique pour imposer sa distorsion, ses déformations. »¹²

« Il reste néanmoins, dans ce document du réalisme relativiste, un résidu : l'observateur étant en mouvement lui-même, la grandeur, la forme, la masse et l'énergie de l'objet regardé se modifient nécessairement avec son état propre. Dès lors, à partir de quelle contingence, de quel œil - de quelle subjectivité - regarde-t-on *les Demoiselles* ? À partir de quel espace plongeant couronne-t-on la diversité des espaces juxtaposés, et contemple-t-on ces univers fragmentaires, dispersés ? Comment totalise-t-on ces fractures ? »¹³

La pensée du *Pli*

Ce qu'illustre *Les Demoiselles d'Avignon*, c'est cette déliquescence du centre unique, une démultiplication des points de vue. En cela, cette œuvre est plus que jamais représentative d'une pensée baroque, une pensée du décentrement.

En 1988, le philosophe Gilles Deleuze écrit un essai sur le rapport au baroque du philosophe et mathématicien allemand du XVII^e siècle Gottfried Wilhelm Leibniz, intitulé *Le Pli, Leibniz et le baroque*. En effet, Leibniz fait du *pli* la lecture d'une relation générale entre toutes matières, toutes liées de près ou de loin par l'impulsion du mouvement qui se propage à travers les corps, où « deux matières distinctes peuvent être inséparables »¹⁴. Le *pli* s'observe dans toutes les couches constituant les corps, de la roche géologique, à la veine du bois, du mouvement du feu, jusqu'aux intestins de nos entrailles. Le *pli* baroque est continu, dans le sens que sa courbe, dans une succession de plis et de replis, s'étend à l'infini dans un enchaînement d'inflexions. Pour Leibniz, le pli sur le repli est une intrication entre matière et âme, tous deux existant dans la courbe. Si l'on dessine les perpendiculaires des tangentes d'une courbe, leur intersection constitue un lieu, celui d'un point de vue, d'une perspective. Chaque inflexion s'accompagne de sa perspective : il y a autant de points de vue qu'il y a de variations, un perspectivisme baroque. Le cubisme est une traduction en peinture d'un perspectivisme baroque.

¹¹ Severo Sarduy, *Barroco*, traduit de l'espagnol par Jacques Henric et l'auteur, Éditions du Seuil, 1975, p. 12.

¹² *Ibid.*, p. 24.

¹³ *Ibid.*, p. 24-25.

¹⁴ Gilles Deleuze, *Le pli, Leibniz et le baroque*, Éditions de minuit, 1988, p. 8.

« Leibniz peut définir l'étendue (*extensio*) comme la "répétition continue" du situs ou de la position, c'est-à-dire du point de vue : non pas que l'étendue soit alors l'attribut du point de vue, mais elle est l'attribut de l'espace (*spatium*) comme ordre des distances entre points de vue, qui rend cette répétition possible. »¹⁵

En ce sens, le *pli* de Leibniz dans ses variations infinies, constituerait la relation entre une infinité de centres singuliers répartis dans l'espace. Dans un langage métaphysique baroque, les centres singuliers sont nommés *monades* par Leibniz, comme autant de points de vue qui constituent un infini monde, multiple et répétitif. Et de cette étendue, Édouard Glissant la qualifie d'inhérente à l'art baroque.

« Le baroque c'est l'étendue, c'est-à-dire le renoncement de la prétention de la profondeur. Nous savons bien que tous les arts baroques en architecture, en peinture ou en littérature sont des arts de l'étendue, de la prolifération, de la redondance et de la répétition. »¹⁶

L'étendue

Le baroque est l'art de l'étendue, parce que originellement outil de diffusion, comme l'outil d'un prosélytisme catholique. À travers ses canaux de diffusion, en traversant les océans et s'affichant dans les lieux de cultes, l'art baroque devient le premier outil de propagande moderne. Il se déplace en surface, il s'exporte, il s'adapte au terrain, il assimile, il mange, il digère. Et alors on l'exporte, on l'adapte, on l'assimile, on le mange, on le digère. Pris à son propre jeu, le baroque, entendu comme l'art de d'accumulation et du désordre¹⁷, de la *corruption* et de la prolifération¹⁸, en quittant Rome et son berceau Europe, est dépossédé de ses instigateurs. Il devient chez les descendants indigènes, métis, créoles et ostracisés, l'expression d'une réappropriation post-coloniale : le baroque comme philosophie de la créolisation¹⁹. Édouard Glissant, estime que « le baroque s'est naturalisé dans le monde ». Selon lui, « quand le baroque à franchi les océans et est arrivé en Amérique latine, les anges et les vierges étaient devenus noirs, Jésus-Christ était un Indien et tout ça a cassé les processus de légitimité. Le baroque s'est naturalisé. La créolisation est toujours baroque »²⁰. L'art baroque devient l'art créole de la *récupération*.

Du décentrement, la pensée baroque est le parangon de la créolisation. D'après Édouard Glissant, toute culture est le fruit d'une créolisation, qu'elle soit le résultat de siècles d'occupation coloniale ou qu'elle est une prétention atavique, héritée d'une légitimation divine ancestrale, elles sont toutes forgées par les frictions d'une humanité qui se rencontre, se fait la guerre, se domine, s'influence, se mélange. Une culture se disant classique, telle

¹⁵ *Ibid.*, p. 28.

¹⁶ Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Gallimard, 1996, p. 94.

¹⁷ Eugenio d'Ors, *Du baroque*, traduit de l'espagnol par Agathe Rouart-Valéry, Gallimard, 1935.

¹⁸ Severo Sarduy, *Barroco*, traduit de l'espagnol par Jacques Henric et l'auteur, Éditions du Seuil, 1975.

¹⁹ Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Gallimard, 1996.

²⁰ *Ibid.*, p. 51

que celle de l'Église catholiques romaine, est elle-même fruit d'un long processus de créolisation. Les influences sont multiples, ne serait-ce que par sa langue : le latin hérité de l'Empire romain, lui-même influencé du celte et de l'étrusque, influencé lui-même de l'alphabet grec, ayant lui-même des influences phéniciennes et mésopotamiennes. L'Empire romain, en occupant un territoire qui s'étend de l'extrême occident armoricain à l'Anatolie, a influencé par sa domination des peuples occupés, autant qu'il s'est façonné à travers eux.

Les langues et cultures créoles qui ont pour origine des siècles de colonisation aux Caraïbes, se sont construites dans le contexte des plantations. À défaut d'une évolution lente d'une culture en adéquation avec son territoire, qui communique, échange, parfois combat avec ces voisins, les cultures créoles caribéennes sont le résultat de mélange brutal et imposé, conséquence de la déportation forcée de populations noires, d'extermination d'autochtones et de la violence de l'esclavage, où l'individu est déshumanisé, humilié, arraché de sa terre et de sa culture. Ce processus de créolisation se produit dans l'un des contextes les plus sombres de ce que la modernité occidentale a pu produire, la traite négrière, qui fit déporter plus de 10 millions de personnes noires, toutes réduites en esclaves à des milliers de kilomètres de leurs terres et de leurs familles. La créolisation est le résultat d'une imbrication de différentes cultures, langues, savoirs-faire qui se superposent les uns sur les autres. Le créole ne mélange pas, il compose, c'est en ce sens que la créolisation est un processus baroque, un processus de sédimentation.

La sédimentation créole

La déshumanisation que subissent les femmes et les hommes victimes des plantations est froidement orchestrée, forgée par l'idéologie raciste comme dispositif de sa légitimation. Dès 1550, les fondements du racisme moderne furent posés : la controverse de Valladolid fut un débat qui opposait le dominicain Bartolomé de Las Casas, défenseur de la cause des indigènes d'Amérique et Juan Ginés Sepúlveda, favorable à leur anéantissement, se disputent si oui ou non, les indigènes seraient « esclaves par nature ». Si la conclusion fut en faveur des indigènes, qu'à cela ne tienne, leur force de travail sera remplacée par celles des noirs. La traite négrière, au gré de ses flux de déportation ininterrompus depuis le XVIe siècle, jusqu'aux vagues abolitionnistes du XIXe siècles, n'a cessé de déposer sur les rivages caribéens, les sédiments de cultures arrachées de leurs terres.

De la plus sombre des réalités modernes, les blessures de la colonisation se soignent par une force vivace : la résistance baroque de la *relation*. Imposées par l'histoire coloniale moderne, les concrétions composites des cultures créoles ne sont pas des masses figées pour autant, elles se sédimentent, s'accumulent, s'érodent parfois, façonnant le relief du *Tout-monde*. De la figure de l'« Être », Édouard Glissant lui préfère celle l'« Étant », parce que « comme tout *étant*, il change »²¹.

Comme les variations infinies des *monades* de la métaphysique baroque de Leibniz, le *Tout-monde* de Glissant se construit par la relation des *étants*, en relation avec une totalité-monde. Un *Tout-monde* non pas comme une totalité finie – qui par conséquent

²¹ Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Gallimard, 1996, p. 27.

pourrait se définir, se délimiter – , mais plutôt comme une démesure – accepter de ne pas pouvoir le saisir dans sa totalité – tout en ayant conscience d'en faire partie.

« C'est bien là l'image du rhizome, qui porte à savoir que l'identité n'est plus toute sa racine, mais aussi dans la Relation. C'est que la pensée de l'errance est aussi bien la pensée du relatif, qui est le relayé mais aussi le relaté. La pensée de l'errance est une poétique, et qui sous-entend qu'à un moment elle se dit. Le dit de l'errance est celui de la Relation. »

New York baroque

Peut-on affirmer que l'expression baroque s'oppose à la modernité ? Et si la rationalité moderne n'avait-elle pour corollaire que le chaos baroque ?

Philosophe et sociologue français, Jean Baudrillard définit « les bases d'une caractérologie de la civilisation technicienne : si l'hypocondrie est l'obsession de la circulation des substances et de la fonctionnalité des organes primaires, on pourrait en quelque sorte qualifier l'homme moderne, cybernéticien, d'hypocondriaque cérébral, obsédé par la circulation absolue des messages. »²²

Si nous réduisons l'œuvre moderne à sa fascination pour la gestion et l'accélération des flux marchand, humain, financier et informationnel planifiés, hors des réalités écologiques²³, son usage matériel à travers l'activité humaine produit au contraire la congestion d'un baroque sédimentaire.

2028 blocs

Dans son travail de recherche sur la genèse et l'évolution de New York²⁴, l'architecte et théoricien Rem Koolhaas affirme que Manhattan est un manifeste pour la « culture de la congestion »²⁵.

Au XVII^e siècle, Manhattan, qui était jusque-là partagée par les tribus amérindiennes Weckquaesgecks et les Reckgawawacks, est d'abord colonisée par les néerlandais. Ils décidèrent de créer une première ville fortifiée qui portera le nom de New-Amsterdam. Deux cent ans plus tard, ce sont les anglais qui définissent son cadastre plus ou moins définitif. Ils créèrent la trame qui constituera l'archétype de la ville américaine, où les rues et avenues forment un quadrillage, répartissant le territoire en une succession de blocs identiques. Pour le cas de Manhattan, les projections initiales définissent 2028 blocs. Le terrain est métamorphosé par l'application forcée de la grille : initialement Manhattan est composée de collines et ruisseaux, une grande opération d'aplanissement des sols laisse place aux tracés linéaires de sa trame. Quand la modernité s'oppose au réel, elle s'impose comme une réalité parallèle, soutenue par sa trame matricielle.

Le plan de Manhattan, avec ces 2028 blocs, dessiné en 1807 par Simeon de Witt, le gouverneur Morris et John Rutherford, est une des plus grandes projections que l'histoire moderne n'a jamais connu. Son quadrillage entier n'est que hypothèse, Manhattan portera le mythe de la modernité, ce sera son illustration.

²² Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Gallimard, 1978, p. 41.

²³ Comme science qui étudie les relations entre les êtres vivants (humains, animaux, végétaux) et le milieu organique ou inorganique dans lequel ils vivent (cnrtl).

²⁴ Rem Koolhaas, *New York délire, manifeste rétroactif pour Manhattan*, traduit de l'anglais par Catherine Collet, Éditions Parenthèses, 1978.

²⁵ *Ibid*, p.10.

L'Amérique, un mythe moderne

L'Amérique est, de fait, la construction d'une projection coloniale sur les bases d'un fantasme de la « terre vierge ». *L'invention de l'Amérique, Rêve et réalité de la Conquête*²⁶ de l'historien spécialiste de la conquête des Amériques, Thomas Gomez retrace pour cela l'épopée rocambolesque de Christophe Colomb en quête des finances nécessaires à la route qu'il prévoit d'ouvrir pour rejoindre les Indes par les mers de l'Ouest, auprès d'investisseurs espagnols et portugais. L'erreur de Colomb, pensant arriver sur les terres indiennes, mais qui s'avère être l'actuelle République dominicaine dans les Caraïbes, nous montre comment l'Amérique est appréhendée par les colons européens à travers la projection de leurs croyances, de leurs mythes antiques et gestes chevaleresques. Il suffit de s'intéresser à la manière dont les premiers colons ont nommé la géographie américaine. La Floride, nommée ainsi par le *conquistador* Juan Ponce de Léon, faisant référence au Dimanche des Rameaux, une fête chrétienne célébrant la passion du Christ, était pour lui la terre qui renfermerait dans un lieu confiné tenu secret, la mythique Fontaine de Jouvence. Ou le nom de la Californie, qui a pour origine le paradis mythique de *Calafia*, un récit conté par Garcilaso de la Vega, dans son roman chevaleresque *Las sergas de Esplandián*. Ou encore l'Amazone, fleuve qui fut nommé ainsi à la suite d'une bataille entre les hommes du *conquistador* Orellana, qui descendaient le long de la rive, et la tribu des Tapuyas, les attaquant, femmes et hommes côte-à-côte, à l'assaut des envahisseurs. Ces femmes guerrières, luttant le fer au poing, qui leurs faisaient penser aux amazones décrites dans les mythologies grecques, inspirèrent les colons, impitoyables vainqueurs.

« L'influence de la littérature chevaleresque sur la mentalité et le comportement des lecteurs ne fait aucun doute, bien qu'il soit difficile d'en prendre toute la mesure. Le *conquistador*, héritier de l'esprit médiéval castillan, élément le plus dynamique de la société issue de la Reconquête, ne pouvait échapper à l'impact des récits les plus fantastiques. »²⁷

L'Amérique et ces terres lavées de leurs passés, est le lieu de tous les possibles, de l'*Eldorado*, la mythique épopée de Orellana à la recherche des cités d'or, aussi crédule que féroce, dans l'actuelle Colombie, inspiré par les récits du voyage de Marco Polo en Asie, au même titre que, deux siècles plus tard, les États-Unis se forgera le mythe de la liberté.

L'Amérique est l'expérience moderne d'une Europe qui fantasme un idéal fraîchement acquis de liberté. Il est commun de penser qu'en questions de liberté et d'égalité, l'Europe est pionnière en la matière, portée par Rousseau et ses pairs penseurs de la philosophie des Lumières. Une certaine idée des « Lumières », qui sous-entend une philosophie de la lucidité, d'une clairvoyance démiurge et rayonnante : universelle. Mais c'est oublier l'importance des échanges entretenus entre les premiers colons européens, pour la plupart jésuites, et les intellectuels amérindiens de la Louisiane et de la Nouvelle-France, l'actuelle Québec. Une littérature particulière acquiert un franc succès dans les salons d'érudits du XVIIe siècle en Europe, sous le nom de *Relations des Jésuites*, formant un corpus de soixante et onze

²⁶ Thomas Gomez, *L'invention de l'Amérique, Rêve et réalités de la Conquête*, Flammarion, 1992.

²⁷ *Ibid.*, p. 113.

volumes. Ce sont des rapports écrits par des missionnaires jésuites pour la plupart, qui traduisent les échanges philosophiques et moraux entretenus avec des amérindiens.

Kondiaronk, père des « Lumières »

Très critiques sur le comportement et l'hypocrisie des européens, les indigènes amérindiens dénoncent les inégalités dans le système politique des royaumes européens. Chef de tribu Huron, Kondiaronk, dit Le Rat, fin stratège et négociateur de paix, fut l'un des plus acerbes dans la dénonciation de l'hypocrisie de l'Église, se disant maison de l'amour, mais qui pourtant cautionnait le pire des exactions au nom de leur Dieu. Dans leur ouvrage *Au commencement était... une nouvelle histoire de l'humanité*²⁸, l'anthropologue David Graeber et l'archéologue David Wengrow déterrent ces échanges historiques entre amérindiens et européens. L'influence des *Relations des Jésuites* dans la modernisation de la pensée européenne, marquée par la Révolution Française, montre une modernité construite sur les traces des fantômes de peuples vaincus.

Les liens d'influences entre la vieille Europe et les Amériques conquises portent le fruit d'une mondialisation entamée dès les premières exportations d'une esthétique baroque. Sans les Amériques et ses conquêtes par des européens ivres d'or et de pouvoir, l'art baroque n'existerait pas. L'art baroque est le témoignage esthétique et tangible de la colonisation aux Amériques, son appropriation par les populations dominées est le signe que cette colonisation est surmontée, si ce n'est mangée.

La modernité occidentale et l'esthétique baroque ont ceci de commun d'être tous deux à l'origine d'une expansion européenne mondialisée et coloniale : si l'une apporte la rigueur des sciences, la rationalité et la simplification, l'autre est son contraire, sinueux, indirect, complexe, stratifié, expression d'un relief contrasté, soignant autant la lumière que l'obscur, la bosse, autant que le creux. New York, sous couvert de ses prétentions modernes, cache la démesure d'un désordre baroque.

New York, une ville-archipel

D'une volonté de gérer les flux, la trame de New York n'a pas pu faire face à la prolifération des grattes-ciels toujours plus grands, toujours plus hauts. Victime de sa fascination pour l'exploit technologique de construire des tours qui défient la gravité, les architectes de New York s'abandonnent dans le chaos d'une composition anarchique de la ville. New York est une ville baroque.

Dans sa folle édification pendant les riches années folles, New York est la ville de l'accumulation et de la surabondance, où chaque étage du gratte-ciel à Manhattan est la

²⁸ David Graeber & David Wengrow, *Au commencement était... une nouvelle histoire de l'humanité*, Éditions Les Liens qui Libèrent, 2021.

matrice d'un monde possible, qui reproduit l'atmosphère d'autant de lieux que l'homme blanc a colonisé, de la jungle tropicale d'un salon raffiné, au palais oriental d'un théâtre de Broadway. New York est la matrice de mondes factices, sa trame soulève les sujets de leur ancrage terrestre.

La trame de l'abstraction moderne, c'est une page blanche qui nie les réseaux organiques et rhizomatiques souterrains, une écologie niée au profit d'un monde virtuel, hypothétique, projeté : la trame comme *projet*. Mais quand vient le débordement baroque, il détourne le projet moderne. D'une planification globale et totalisante, son double baroque dépèce le plan en une multitude de centres, de focalisations localisées. Chaque étage de chaque gratte-ciel constitue le centre, le point de départ de la prolifération baroque : le chaos baroque de la déprojection.

« La trame définit entre l'ordre et le désordre un nouvel équilibre au sein duquel la ville peut être à la fois rigide et fluide, métropole du chaos figé. »²⁹

New York est l'expression d'une "*culture de la congestion*". Archétype absolu de la ville moderne, elle s'ankylose par son langage baroque sédimentaire, dans une congestion urbaine. À ne pas considérer comme une anomalie ou une infirmité, mais plutôt comme une conséquence intrinsèquement constitutive de la ville moderne habitée. Les buildings de Manhattan ne sont que superposition de strates, où chaque étage à sa propre autonomie en termes d'espaces, d'usages et de styles. Chaque gratte-ciel est une insularité avec ses propres fonctionnements et infrastructures, mais dépendante de la trame constituée des 2028 blocs, planifiée à son origine.

Du point de vue de Leibniz, chaque étage des grattes-ciels de New York constituerait autant de monades nécessaires à la constitution des perspectives d'un espace baroque. Nous le verrons, Internet vu sous cet angle, comme l'objet ultime d'un aboutissement moderne, avec son infinité de pages web, pourrait être perçu comme autant de lieux possibles à la prolifération baroque : un baroque sédimentaire.

²⁹ Rem Koolhaas, *New York Délire, manifeste rétroactif pour Manhattan*, traduit de l'anglais par Catherine Collet, Éditions Parenthèses, 1978, p. 20.

Pour un baroque sédimentaire

La modernité est un basculement du monde dans un processus de mondialisation par la colonisation et le commerce, rendu possible par d'extraordinaires avancées techniques d'une Europe post-renaissance. Notre modernité se matérialise dans ses outils techniques qui transportent et transforment les flux, qui concernent autant les marchandises, que les humains, la monnaie et l'information.

Si l'humanité moderne a pour obsession la circulation des flux et l'économie du progrès, parfois aux risques de perdre ses repères culturels, le baroque sédimentaire, c'est cette résistance assumée ou inconsciente à la liquéfaction de nos substances.

Le baroque émerge à l'époque moderne du XVI^e siècle en occident, d'abord expression des castes dominantes, de la noblesse au clergé, le baroque devient, au fil du temps, l'expression d'une résilience face aux agressions que la modernité exerce sur les vies humaines : séparation de l'Homme et de la Nature, aliénation homme-machine, standardisation culturelle, modernisation à marche forcée, colonisation.

Le baroque devient l'art de la répétition, de la récupération, de la surabondance, de l'obsession, du déchet, de l'opacité, de l'irrationnel, de l'infini, de l'inachevé, du mouvement, du déséquilibre, de l'érotisme, de l'impulsion, de la résistance. Bref, tout ce qui échappe à l'intention moderne qui ne serait autre que le progrès, l'organisation, la rationalité, l'efficacité, l'équilibre, la maîtrise, la transparence, l'universalité. Le baroque est le double d'une modernité qui le refoule.

Baroque est la pensée *composite*.
D'une modernité qui dilue, le baroque sédimente.

Art de l'appropriation et de l'émancipation, affirmons que le baroque est un art vulgaire, de son sens populaire.

Art du décor et de la mise en scène, le baroque est frontal, il est l'art du postiche, de l'enveloppe, de la peau sur la peau sans mue ; et à force de porter toutes ses strates, ne peut que s'alourdir davantage. L'œuvre baroque est impure parce qu'elle n'expulse pas mais accumule, ses sécrétions lui sont intrinsèques.

Le baroque est relief, impraticable dans sa totalité. Parce que le baroque est toujours l'expression d'une tentative échouée de reproduire l'infini, le baroque ne peut se présenter que sous forme de séquences. Outre son refus de souscrire à la prétention de pouvoir saisir un *tout*, le baroque s'obstine à vouloir figurer l'infini à jamais inatteignable, le baroque refuse la rationalité.

Pour un internet baroque

Si nous réduisons l'œuvre moderne à sa fascination pour la gestion et l'accélération des flux marchand, humain, financier et informationnel planifié, hors des réalités écologiques, son usage matériel à travers l'activité humaine produit au contraire la congestion d'un baroque sédimentaire. Le développement du réseau internet en est la synthèse, l'illustration la plus évidente d'une corrélation entre fantasme techniciste et libéral à travers les réseaux sociaux, les plateformes de streaming et les commerces en ligne d'une part, et ses conséquences matérielles dans l'accumulation de datas et les besoins de les stocker, tout comme ses répercussions sur les comportements compulsifs humains.

Après avoir été développé pour un usage strictement militaire, puis universitaire, Internet se libéralise dans les années 1990. Il est dès son origine largement financé par des investissements du privés (réseaux sous-marins, centres de stockage de données, gestions de réseaux sociaux, plateformes de commerces en ligne, commercialisation de ses terminaux : ordinateurs, PC, téléphones, etc.) et par conséquent se doit d'être rentable et efficient.

Mais Internet est de fait, baroque, de sa constitution même, en réseau planétaire, démesuré par sa taille et ses ramifications si nombreuses, qu'on ne pourrait en connaître ses bords.

Internet est à l'image de la métaphysique de Leibniz. Ses terminaux, tous les ordinateurs et les téléphones portables qui permettent de s'y connecter, sont autant d'entrées, autant de points de vue qui constituent les monades d'un monde numérique baroque.

Kenneth Goldsmith, artiste américain fondateur de la plateforme de streaming en ligne Ubuweb³⁰, qui héberge musiques et films expérimentaux hors des circuits commerciaux, appelle en 2013 à imprimer Internet. Il a reçu plus de dix tonnes de pages internet imprimées. Cette accumulation impressionnante correspond qu'à une infime partie de l'ensemble du réseau. Avec *printing out the internet*³¹, Goldsmith offre une autre perception de la matérialité au web. Internet est baroque dans son accumulation, dans sa production de déchets, d'une vertigineuse quantité de données stockées dans les data centers. Selon [worldwidewebsize.com](https://www.worldwidewebsize.com), Internet compte plus de cinquante milliards de page en 2024³². Les réseaux sociaux, facebook, Instagram, Tiktok incitent par leur conception à un flux constant de contenu sans fin. De ce flux, son contenu est baroque : reproduction, appropriation, répétition des contenus.

Les plateformes de commerce en ligne sont tout autant baroque par l'accumulation des offres, entreposées dans d'immenses espaces de stockage répartis à travers le monde. Rien qu'en France, Amazon comptabilisait 150 millions de références en 2015. Pourtant, cette frénétique production de déchets en devenir, dans son emballage baroque, se cache une réalité extractiviste mortifère, qui exploite autant les ressources naturelles que humaines, dans la droite ligne d'une modernité expansionniste et coloniale dès ses origines.

Comme l'ont fait les populations dominées des colonies d'Amérique, il est temps de nous approprier le baroque d'un Internet qui colonise nos espaces de vie et de sociabilité. Pour un internet baroque qui existe hors des infrastructures totalisantes et capitalistes qui jalonnent

³⁰ Kenneth Goldsmith, <https://www.ubu.com/>, 1996-2024.

³¹ Kenneth Goldsmith, *Printing out the internet*, galerie Labor, Mexico city, 2013.

³² <https://www.worldwidewebsize.com/>.

et verrouillent nos espaces du web. Reprenons la main sur Internet et ses outils de diffusion comme objet de la Relation d'un *Tout-monde* à la Glissant.

« Baroque qui dans son basculement, dans sa chute, dans son langage parfois strident, bigarré et chaotique, métaphorise l'agression contre l'entité logocentrique ; baroque qui récuse toute instauration, qui métaphorise l'ordre discuté, le dieu jugé, la loi transgressée. Baroque de la Révolution. »³³

Comment internet, l'objet d'un aboutissement résolument moderne, fonctionnant par des moyens techniques standardisés (langages numériques, ports et connectiques, etc.) et rationalisés (gestion des flux, algorithmes, etc.), devient le terrain d'une expression populaire, chaotique et foisonnante, d'un baroque sédimentaire ?

Et si la rationalité moderne n'avait-elle pour corollaire que le chaos baroque ?

Alex Delbos-Gomez

³³ Severo Sarduy, *Barroco*, traduit de l'espagnol par Jacques Henric et l'auteur, Éditions du Seuil, 1975, p. 278.