

## STYLES ET HISTOIRE DU STYLE

## 1.

En dehors d'un style historiquement déterminé, les catégories de styles sont également aptes à désigner, dans la plupart des cas, certaines propriétés des arts qui reparaissent fréquemment. La plupart d'entre elles, comme par exemple le maniérisme, le réalisme, l'expressionnisme, etc., expriment déjà de par leur étymologie la possibilité de cette double interprétation d'ailleurs inévitable. Cependant les dénominations de styles qui — comme le gothique ou le baroque — ne disent pas grand-chose sur leur sens original ou n'en expriment pas l'essentiel, ne sont pas exceptions non plus: la science en a formé des notions si vides de contenu qu'elles peuvent désigner, en dehors du système de styles historique donné, les divers types de phénomènes stylistiques.

La raison fondamentale de la dualité d'usage d'un mot — strictement historique d'une part, formel et typologique de l'autre — est à rechercher dans les styles mêmes, dans leur caractère. Un nouveau style n'est jamais indépendant des précédents, ou plus exactement de toute la série des précédents; on pourrait dire que, dans une certaine mesure, il synthétise, rassemble maints éléments des styles antérieurs. Il est facile par exemple de découvrir dans le baroque les traits rappelant le gothique, le Renaissance, le maniérisme, ou même l'art hellénique ou antique tardif, sans que le caractère indépendant du style baroque en soit pour autant contesté. De même, nous pouvons retrouver dans tous les styles le précurseur de nombreux autres styles ultérieurs. Pour en revenir au baroque, il n'est pas difficile de reconnaître dans les oeuvres artistiques ou littéraires baroques des propriétés qui seront caractéristiques, plus tard, du romantisme, du réalisme, ou même du surréalisme. Voyons à ce sujet un exemple concret.

Le baroque n'a su exprimer souvent les contradictions complexes de son époque qu'en partant de diverses fictions, en choisissant des sujets nettement irréels. Or, étant donné que l'art baro-

que a en grande partie un caractère de propagande, et que l'un de ses objectifs est de faire croire, de convaincre, de provoquer un effet poussant à l'action, il a dû tendre à ce que le sujet invraisemblable revête l'apparence de la réalité, puisque autrement l'oeuvre n'aurait pas de crédit. C'est ainsi qu'ont pu naître les éléments réalistes, souvent même naturalistes du baroque. Dans de nombreuses oeuvres artistiques ou littéraires baroques ces derniers traits sont à tel point évidents que beaucoup sont prêts à y voir le réalisme, s'ils touchent à la question un peu superficiellement; c'est ainsi que l'un des géants de la peinture baroque, Caravaggio, est considéré parfois comme réaliste, car il représente ses figures avec une fidélité surprenante. Pourtant cette peinture «réaliste» de l'homme est soumise à des effets de lumière d'une irréalité raffinée, et ces deux phénomènes sont soudés d'une manière irréductible, l'un supposant l'autre. La vraisemblance des figures de Caravaggio justifie le droit d'un éclairage très éloigné du naturel, car sans ces lumières artificielles artistiques les figures cesseraient de vivre, elles ne seraient plus que de médiocres figures de papier mâché. Voilà comment se présentent les traits «réalistes» chez un peintre baroque, et ceci justement dans l'intérêt de la représentation baroque, comme une exigence du style baroque.

Parfois, nous sommes témoins de ce que les éléments caractéristiques d'un style se présentent antérieurement, rattachés à certains genres ou à certains sujets. Par exemple dans les genres en prose anciens qui cultivent les coups de théâtre, les événements merveilleux et incroyables, les héros agrandis (légendes, romans courtois, romans d'aventures, etc.) nous croyons découvrir certains traits caractéristiques du style romantique. Par contre on considère plutôt comme réaliste la comédie qui se propose de tourner en ridicule les travers des hommes et de la société, — en les présentant tels qu'ils sont, sans les idéaliser — et qui est le genre littéraire jadis le plus proche de la réalité quotidienne. Pourtant ce n'est pas l'identité du style qui apparente les comédies de Plaute, Machiavel ou Molière au *Réviseur* vraiment réaliste de Gogol, mais ce sont les données du genre et du sujet qui créent des phénomènes stylistiques analogues dans les comédies antique, Renaissance, classique et réaliste.

La représentation directe de la réalité, sans transposition, agrandissement, idéalisation, la peinture des phénomènes et des

traits typiques de la vie de tous les jours, se retrouve donc souvent dès l'art et la littérature antiques, comme élément de styles divers, ou comme conséquence de certains genres, de certains thèmes, mais elle ne devient un principe fondamental de la représentation artistique qu'au XIX<sup>e</sup> siècle. C'est à cette époque que les éléments «réalistes» attestés aux époques précédentes deviennent l'une des caractéristiques principales d'un style nouveau, c'est alors que naît le style du réalisme. Cette même loi est valable aussi pour les autres styles. Tout style est un système spécifique des éléments de forme, ce système étant fonction d'une manière de voir artistique déterminée. La transformation du style, la naissance d'un style nouveau se produit lorsque les écrivains et les artistes ont subi un changement radical dans leur manière de voir, dans leur conception du monde extérieur et intérieur de l'homme, de la société, de la nature. A ce moment il se forme un agencement nouveau des propriétés de la forme, une hiérarchie, un relief jusqu'alors inconnus, et certains éléments latents, secondaires, précédemment assujettis à d'autres éléments, prennent le dessus et deviennent des phénomènes qui déterminent foncièrement le caractère du style nouveau.

C'est de là que vient la dualité: les particularités stylistiques existant à des époques différentes sont en même temps les éléments de base, servant à déterminer le système, d'un style historiquement délimitable. C'est ainsi que l'on a des éléments de style baroques, naturalistes, impressionnistes, et des systèmes stylistiques baroque, naturaliste et impressionniste. Et ceci provoque inévitablement l'usage double des termes du style, que nous avons peine à éliminer totalement. En effet, lorsque l'on veut définir certains phénomènes, il est difficile d'éviter de parler de certains éléments «réalistes» en examinant des œuvres littéraires Renaissance ou baroques, tout comme des éléments «expressionnistes» du maniériste Greco et ainsi de suite. Bien qu'il soit préférable d'éviter l'équivoque, l'important est que les deux acceptions d'une même notion ne se mêlent pas dans la conscience de l'historien de la littérature ou de l'historien d'art.

Ce qui complique la question et mène parfois à un chaos terminologique troublant la compréhension, c'est que certaines catégories de style fondamentales ont été pourvues d'une troisième acception: le baroque, le classicisme, le romantisme, le réalisme ont été transformés par diverses théories en catégories esthétiques.

De nombreux représentants de recherches stylistiques croient déceler à travers toute l'histoire des arts l'alternance constante de deux grands styles. La réduction des nombreux styles formés au cours de l'évolution historique à deux styles de base qui s'alternent est devenue possible du fait que les divers styles contiennent, comme nous l'avons vu plus haut, des éléments existant ou même prédominant dans d'autres styles aussi. Wölfflin lui-même, après avoir mis en relief de nombreuses propriétés fondamentales de la forme des styles Renaissance et baroque, s'aperçut bientôt que les éléments de forme en question pouvaient être trouvés aussi à d'autres époques, au delà des limites historiques de ces styles. Ainsi il aboutit, avec une logique évidente, à cette conception que les systèmes stylistiques décelés dans la Renaissance et le baroque sont en fin de compte les manifestations historiques de deux grands styles artistiques éternels. Cette généralisation ahistorique des systèmes stylistiques ouvrit la voie à des théories stylistiques séduisantes de plus en plus nombreuses, qui s'appuyaient sur des faits choisis d'une façon éclectique, des phénomènes stylistiques arbitrairement détachés de leurs corrélations. Ceci créa des possibilités multiples de constructions théoriques compliquées et de jongleries intellectuelles. Des théories naquirent l'une après l'autre, qui essayèrent de saisir l'essence de l'histoire des arts et de la littérature dans la lutte éternelle et l'alternance par époques du classique et du romantique, du baroque et du classicisme, du romantique et du réalisme. De sorte que tantôt Renaissance et classicisme devenaient les formes de manifestation historique de l'éternel réalisme, tantôt Renaissance et réalisme devenaient l'incarnation historique du classique. D'autre part, c'étaient soit le gothique et le baroque qui paraissaient comme parties de l'éternel romantique, soit le gothique et le romantique qui se manifestaient en tant qu'éternel baroque.

Les styles, ou plus exactement deux styles de base se sont donc transformés de la sorte en deux principes esthétiques fondamentaux, deux aspects esthétiques de l'art opposés l'un à l'autre. Quant à la notion de style transformée en catégorie esthétique, elle a dû finalement s'opposer à son sens historique original, comme nous pouvons le voir par exemple chez certains théoriciens de «l'éternel baroque», par exemple chez Eugenio d'Ors (*Du Baroque*, 1936). D'Ors a tellement élargi et généralisé la

notion du baroque, il l'a diluée en un complexe de phénomènes idéologiques, esthétiques et psychologiques si abstraits et retrouvables à n'importe quelle époque, qu'elle ne ressemblait plus guère à son acception originale historiquement déterminée. Alors que de nombreux ouvrages et de nombreux auteurs des époques qui précédèrent et suivirent le baroque s'adaptèrent très bien à cette notion du baroque de d'Ors, beaucoup de manifestations de la littérature et de l'art réellement baroques en restaient exclues. Dans cette voie l'examen stylistique finit par se détruire lui-même: la théorie stylistique est devenue la conception anti-historique de la lutte éternelle de deux tendances, de deux principes esthétiques.

Dans cette lutte, les auteurs des théories de ce genre ne sont jamais impartiaux. Ils introduisent dans le dualisme des deux styles, ou plutôt des deux principes esthétiques fondamentaux qui en ont été développés, un point de vue appréciatif, et adjugent leur sympathie à celui qui leur plaît. De la polémique, de l'antagonisme des deux styles se dégage enfin l'opposition du bon et du mauvais art, à l'intérieur de laquelle la dénomination d'un style s'élève à la notion de valeur esthétique. Les fanatiques de «l'éternel baroque» rangent en fin de compte dans le champ de leur notion du baroque les oeuvres d'art qu'ils jugent supérieures. Les théories formalistes de la *Geistesgeschichte* aiment à placer sur un haut piédestal le baroque privé de son historicité et élevé au rang de catégorie de valeur esthétique (c'est ce que font actuellement certains spécialistes à propos du maniérisme), car ils croient reconnaître dans les manifestations du style baroque et dans les conceptions idéologiques qui s'y rattachent, les antécédents de certaines idéologies et de certaines tendances stylistiques du XX<sup>e</sup> siècle. D'Ors et d'autres experts étaient inspirés par leur propre idéologie et leur propre goût dans la formation de leur conception baroque, mais selon eux le précurseur de ces tendances modernes est non pas l'art baroque considéré comme un système historique, mais un «baroque» atemporel, éternel, construit arbitrairement à la base de certains phénomènes baroques, et qui laisse le champ libre à une parfaite subjectivité.

En suivant de près le processus de déformation de l'histoire du style, de l'ahistorisation de la théorie des styles que nous venons de démontrer, il est impossible de ne pas observer que

l'on retrouve des éléments analogues dans cette théorie qui réduit l'ensemble des problèmes des arts à la formule réalisme — antiréalisme. Il est vrai, du reste, que cette façon de concevoir l'évolution des arts comme une lutte éternelle des tendances réalistes et antiréalistes, méthode préconisée par Georges Lukács, approche les oeuvres d'art en premier lieu du côté du contenu, de sort qu'elle semble être diamétralement opposée à l'échafaudage formaliste de la *Geistesgeschichte*. La ressemblance est cependant évidente: cette théorie prend également comme point de départ un système stylistique des arts historiquement déterminé, et en s'appuyant sur le fait que les éléments de style réaliste se retrouvent aux époques les plus diverses, elle généralise d'une façon ahistorique la catégorie du réalisme d'une part, et l'élève au niveau de catégorie de valeur esthétique d'autre part. Bien que le réalisme privé de son sens historique s'identifie à une catégorie esthétique bien conçue, le principe de base esthétique marxiste de la reproduction authentique de la réalité, la conception de l'éternel réalisme a tout de même abouti en ses points les plus importants à des «résultats» analogues aux idées formalistes.

Il s'est formé, à la base de la dualité réalisme — antiréalisme un schéma qu'on retrouvait déjà dans les cas précédents: les styles Renaissance et classique sont qualifiés de tendances réalistes, le baroque, le romantique et les divers courants modernes de tendances antiréalistes. Et même plus, là aussi nous assistons à la désagrégation complète des catégories de style historiques, puisque la majorité des oeuvres d'art Renaissance ne correspondent pas aux critères du réalisme de Lukács, alors que les oeuvres romantiques par exemple ne sont pas «antiréalistes» dans leur totalité. Pour ne choisir que des exemples littéraires, les adeptes de cette théorie se mirent à considérer comme classiciste le romantique Hölderlin et comme réalistes Walter Scott, le naturaliste Zola ou le symboliste Ady.

Malgré tous ses efforts pour placer au centre d'intérêt la question de la reproduction de la réalité, la théorie de «l'éternel réalisme» de Lukács juge également, tout comme les échafaudages de l'histoire des conceptions, à la base d'un goût et d'un style: le principe fondamental de l'esthétique marxiste s'est mêlé à la notion d'un des grands styles de l'histoire, et, involontairement même, ce en quoi les propriétés du style donné étaient plus ou

moins discernables s'est avéré la reproduction artistique authentique de la réalité, — en d'autres termes: ce qui correspondait au goût donné, fut, qualifié «réaliste». Ainsi, tout comme la théorie de l'éternel baroque, la doctrine de «l'éternel réalisme» est devenue la justification d'un type de goût, d'une tendance stylistique rattachés à une époque.

Ainsi, malgré les efforts de la théorie du réalisme de Lukács pour remettre sur pied les théories du style formalistes, le résultat restait erroné. Ceci est du reste inéluctable, puisque les deux doctrines peuvent être ramenées en dernière analyse à l'une des thèses assez inexactes de Hegel, la formule de la lutte éternelle du classique et du romantique empruntée à Schlegel et développée progressivement par lui. Les théories du style allant de Wölfflin à d'Ors sont les déformations subjectives, idéalistes de la conception hégélienne. Par contre, la théorie de l'antagonisme du réalisme — antiréalisme essaye de développer du point de vue matérialiste la formule hégélienne, qui reste cependant involontairement apparentée à ses modernisations objectives idéalistes. Un exemple caractéristique de ces dernières est l'esthétique de Benedetto Croce, qui tente de mettre au point les problèmes fondamentaux des arts par la formule poésie — non poésie. Et comme le néohégélien Croce se base sur le même goût du siècle dernier et favorise le même style réaliste du siècle dernier que l'esthétique aux racines néohégéliennes de Lukács, leurs appréciations sont généralement identiques — malgré toutes les divergences de vues qui existent entre eux — : adaptant un point de vue conservateur, ils sont étrangers aux arts modernes, et tout ce qui selon la théorie de Lukács se qualifie réaliste dans le passé, entre généralement selon Croce dans la catégorie positive de la «poésie», alors que les phénomènes «antiréalistes» sont le plus souvent condamnés dans l'esthétique de Croce comme étant de «cattivo gusto». Il est caractéristique que, dans la vie intellectuelle italienne, les idées esthétiques de Croce et de Lukács soient souvent mêlées, et que de nombreux disciples de Croce représentant aujourd'hui l'esthétique de Lukács poursuivent sans cassure leur activité dans son orientation initiale.

Les théories s'emparant et développant la formule hégélienne classicisme-romantisme — idéalistes subjectives, idéalistes objectives, et celles qui se réclament du matérialisme — se rapprochent l'une de l'autre, et en même temps se distinguent d'une

conception marxiste conséquente par leur caractère ahistorique. Qu'elles le veuillent ou non, chacune d'elles fait des points de vue d'un goût ou d'un style de valeur historiquement limitée un critère d'appréciation esthétique, et pour justifier ce procédé en ce qui concerne le passé, elles sont forcées de traiter les oeuvres artistiques et littéraires en les privant, d'une façon ahistorique, de leurs corrélations originales.

A mon avis les styles ne sont pas des notions de valeur esthétiques, mais des catégories historiques; loin d'être éternels, ce sont des phénomènes qui naissent et meurent conformément à certaines lois. La question des styles ne peut donc être approchée avec justesse que du point de vue historique. Auprès des théories de style ahistoriques, la conception de l'histoire du style remonte également à un passé très ancien, et a donné des résultats importants et durables. Cependant, la conception de l'histoire du style qui s'est fait jour dans la science bourgeoise, se base elle aussi sur des principes fort discutables. Dans ce qui suit, nous allons tenter de faire la critique de ces derniers.

## 2.

Le point de vue et la méthode d'histoire du style ont été créés par l'histoire d'art, puisque c'est dans l'architecture et les beaux-arts que les traits des styles sont les plus prononcés. C'est sur le modèle de l'histoire d'art que l'histoire de la littérature et de la musique a essayé à son tour de saisir le développement de la littérature et de la musique dans la série des styles successifs, quoique dans la science littéraire le principe de l'histoire du style et particulièrement l'adoption des notions de l'histoire d'art se soient heurtés jusqu'à nos jours à de nombreuses oppositions. Néanmoins, dans la recherche occidentale de point de vue historique, le triomphe du principe de l'histoire du style peut être désormais considéré comme général: les exposés d'ensemble, les synthèses d'histoire d'art, d'histoire littéraire et d'histoire de la musique mettent au point et divisent chronologiquement, pour la grande majorité, à la base des styles, et c'est à partir des styles qui se succédèrent au cours de l'évolution historique qu'ils tâchent de comprendre et d'expliquer les problèmes des divers arts. En ce qui concerne les diverses conceptions d'histoires du

style, la variété est évidemment très grande, et nous ne sommes pas à même d'entreprendre ici une discussion avec chacune des conceptions existantes. Il me suffira de faire état d'une étude ayant une portée de principe, qui résume et met au point avec netteté les thèses principales de la position de la science occidentale actuelle. Il s'agit du mémoire de C. J. Friedrich intitulé *Style as the Principle of Historical Interpretation*, que nous pouvons considérer comme une manifestation du point de vue occidental actuel, déjà du fait qu'il a paru dans l'un des organes d'esthétique les plus considérés et connus sur le plan international, la revue intitulée *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (t. XIV. 1955).

Friedrich voit le facteur principal de l'évolution des arts dans les styles, ou plutôt dans la série des styles successifs. D'après lui, l'histoire des arts s'identifie à l'histoire de la succession des styles, chacun des styles représentant une certaine époque des arts, et non seulement des arts, mais aussi de l'histoire: l'histoire même peut être dégagée de la série des époques stylistiques. Le style n'est donc plus seulement l'essence de l'art d'une époque, mais encore celle de l'histoire d'une époque. Selon cette conception tous les phénomènes de l'histoire peuvent être déduits du style; mais quant au style même, il ne peut être expliqué à partir d'aucun phénomène. Friedrich passe en revue toutes les possibilités de mettre en lumière l'origine des divers styles, — y compris l'explication sociologique de cette origine —, mais il constate qu'aucune n'est utilisable. Ainsi il en conclut que, sur le plan des styles, la science doit définitivement renoncer à résoudre le «pourquoi», et doit simplement les interpréter comme «une partie du mystère de la création.» Ce style d'origine divine est en même temps, bien entendu, une norme esthétique, «une tentative partielle visant à réaliser la beauté.» Partielle, car, sur le plan historique, l'auteur ne place aucun style au-dessus d'un autre, tandis qu'à l'intérieur d'un même style la valeur artistique est en rapport avec la réalisation pure, parfaite du style donné, du style en vigueur.

Le style est donc une catégorie de valeurs relative: pour l'époque donnée c'est la clef de l'appréciation esthétique. Ce qui revient à dire que, en ce qui concerne l'époque du romantisme, il existe un romantisme parfait et imparfait, ou tout simplement bon ou mauvais, à savoir de valeur artistique ou sans valeur

artistique. Afin de pouvoir néanmoins déterminer ce que signifie la parfaite réalisation des divers styles, il faut ramener l'essentiel de chaque style à une formule, un principe fondamental, et la pure manifestation du style sera l'expression de forme la plus parfaite de ce principe, de cette expérience fondamentale de l'époque. Friedrich croit par exemple trouver «l'essence» du style baroque dans «the cult of power».

Donc, selon le point de vue de Friedrich, les styles d'origine transcendante et pouvant être ramenés quant à leur essence à une formule unique, sont les promoteurs principaux de l'art, voire de l'histoire, de même que les clefs de sa compréhension et de son appréciation. Dans la conception historique des styles, l'auteur éminent suit donc la même direction idéaliste-subjective, formaliste et conforme à la *Geistesgeschichte*, que je viens de démontrer dans la généralisation ahistorique des styles.

En faisant la critique de cette conception de l'histoire des styles, nous devons tout d'abord faire face à la question de savoir si la mise au point de l'histoire d'art et de l'histoire littéraire selon les styles est justifiée, de même que leur conception comme histoire des styles. Cette idée part de l'égalité de rang des divers systèmes historiques de style, de sorte que la problématique complexe des arts a pu être ramenée à un principe fondamental homogène par leur groupement en séries de styles successifs. Or les styles ne sont de qualité identique qu'en cas de conception formaliste, ils ne sont égaux en rang qu'en tant que systèmes spécifiques d'éléments formels. Dès que nous les confrontons avec la portée qu'ils recèlent, avec les facteurs économiques et sociaux qui ont provoqué ou influencé leur naissance, il ressort immédiatement que les styles ne sont pas des manifestations d'un seul genre, qu'il faut établir une distinction très nette entre les divers types de styles. Styles universels c'est-à-dire styles d'époque, variantes stylistiques, tendances ou courants stylistiques doivent être avant tout séparés l'un de l'autre.

Certains styles, comme la Renaissance, le baroque, le classicisme, le romantisme, peuvent être discernés pareillement et parallèlement dans toutes les branches de l'art, non seulement dans les beaux-arts, mais aussi dans la littérature et la musique. Ils correspondent même à une grande époque historique, avec des idéologies et des formes de vie adéquates. Il n'y a pas que les arts qui ont une période Renaissance ou baroque, mais encore

toute l'histoire de la civilisation européenne, ce ne sont donc pas uniquement des notions stylistiques mais en même temps des catégories de l'histoire de la civilisation. De même, le style du romantisme est le représentant de toute une grande unité d'époque de l'histoire de la civilisation, sa projection dans l'art et la forme. Et à cet égard l'origine de la dénomination est parfaitement indifférente. La notion de Renaissance par exemple n'est pas née du style mais de la catégorie de l'histoire de la civilisation, alors que la notion scientifique du baroque a été d'abord mise au point comme catégorie de style, et c'est de l'histoire d'art qu'elle est entrée dans l'histoire de la civilisation. Le romantisme n'a pas paru non plus comme catégorie de style, mais comme terme désignant une conception nouvelle, un sentiment nouveau de la vie, une attitude psychologique qui fit son apparition au début du XIX<sup>e</sup> siècle, et ce terme fut par la suite appliqué à la conception historique, à la philosophie et au style adéquats.

La catégorie du classicisme représente également le style de toute une époque de l'histoire de la civilisation, et ne diffère des trois précédentes qu'en un point: alors qu'aux arts Renaissance, baroque et romantique correspond une idéologie ou plus exactement un groupe d'idéologies que la science a coutume de nommer désormais traditionnellement idéologies ou tendances idéologiques de caractère Renaissance, baroque, ou romantique, nous ne sommes guère habitués à parler d'idéologie classique ou de philosophie classique. Pourtant, à l'art classique aussi correspond une période limitée de l'histoire de l'idéologie et de la philosophie: le rationalisme et les lumières, que nous pourrions nommer — si l'on veut — philosophies du classicisme, comme on pourrait d'ailleurs nommer le classicisme style du rationalisme et des lumières. Le classicisme correspond donc aussi bien à une grande époque de l'évolution de la civilisation européenne, que le baroque ou le romantisme, de sorte qu'il est indifférent que cette notion de style signifie dans notre conscience et dans l'usage du mot le côté de la forme, et qu'elle soit par suite moins propice à désigner les idéologies adéquates et les phénomènes de l'histoire des civilisations. Ceci ne change rien à l'essence de la question, étant donné que nous devons prendre en considération les choses elles-mêmes, les phénomènes et les corrélations existant objectivement, et non les caprices de l'évolution de la terminologie scientifique.

Le roman et le gothique, par contre, diffèrent des arts précédents en un point essentiel. Je ne pense pas au fait que nous n'avons pas coutume de parler des styles romans et gothiques nettement précisés, étant donné que l'histoire de la littérature distingue elle-même des époques littéraires exprimant des tendances synchrones, analogues à l'art roman ou gothique. Là encore il s'agit simplement de l'évolution fortuite de l'usage terminologique. La différence essentielle réside dans le fait que, malgré la coïncidence de chacune de ces périodes avec une période de l'histoire de la civilisation, elles ne constituent pas des étapes aussi fondamentales dans l'histoire de la civilisation européenne, que par exemple la Renaissance ou le baroque. La civilisation Renaissance n'a pas succédé à la civilisation «gothique», mais à celle du moyen âge ou tout au moins de l'unité médiévale qui a duré en gros du X<sup>e</sup> siècle à la Renaissance. A cette vaste période de l'histoire de la civilisation, des idéologies, correspondent, à l'encontre des précédentes, non pas un seul, mais deux grands styles qui se sont succédés, et le changement de style ne marque pas le début d'une période absolument différente, mais simplement les phases d'une grande époque. Le roman et le gothique font donc également partie des types universels, ou plus exactement des types de styles d'époque, mais leur rôle et leur importance historiques sont d'une valeur plus limitée que ceux dont nous avons parlé plus haut.

En regard des styles d'époque traités jusqu'à présent, il y a des catégories de style subordonnées qui, tout en représentant un système de forme plus ou moins indépendant, s'avèrent être néanmoins les variétés d'un grand style. C'est ici que je range par exemple le maniérisme et le rococo, élevés souvent au rang des grands styles universels, à tel point que certaines conceptions ont même créé des époques historiques maniériste et rococo correspondantes. Certains historiographes hongrois prétendaient eux aussi que, chez nous, le XVI<sup>e</sup> siècle Renaissance et le XVII<sup>e</sup> siècle baroque étaient suivis du XVIII<sup>e</sup> rococo. A la base d'une conception purement formaliste, on pourrait réellement imaginer la division de l'essor artistique des XVI<sup>e</sup>—XVIII<sup>e</sup> siècles en époques Renaissance, maniériste, baroque et rococo, comme périodes équivalentes. Si néanmoins nous examinons ces styles du point de vue du contenu, nous découvrons bien vite que le maniérisme entre dans les cadres du style Renaissance, et le

rococo dans ceux du baroque: ce sont les phases finales de l'évolution de ces grands styles, les phénomènes de leur décomposition et par suite, bien entendu, de leur transition au style suivant. Dans ce qui suit, j'essayerai d'illustrer la justesse de cette assertion par un exemple pris dans la littérature maniériste hongroise.

Dans les oeuvres du poète hongrois le plus important du début du XVII<sup>e</sup> siècle, János Rimay, les chercheurs avaient trouvé de nombreux éléments stylistiques qui le distinguaient de son maître, Bálint Balassi, le plus grand poète de la Renaissance hongroise. Etant donné que, d'autre part, ces éléments stylistiques étaient nettement apparentés au style baroque, plusieurs spécialistes considéraient Rimay comme le premier poète baroque hongrois. Or, une nouvelle analyse de son activité a démontré que Rimay représente encore conséquemment l'idéologie humaniste faisant partie de la Renaissance, qu'il fut l'une des figures dominantes de la tendance néostoïque de l'humanisme en Hongrie, et que son caractère d'homme et d'écrivain est séparé par tout un monde d'un écrivain baroque comme son contemporain Pázmány, ou d'un Zrinyi qui appartient déjà à la génération suivante. Les éléments de la forme pouvant être apparentés au baroque ne sont pas les moyens stylistiques organiquement liés à un contenu radicalement nouveau, mais des nouvelles variantes de forme favorisant la survie du contenu de caractère «encore» Renaissance. Mais ce genre nouveau marque aussi le plus souvent l'intensification, le développement excessif de certains éléments du style Renaissance. Rimay est donc un poète Renaissance qui diffère sans doute de ses maîtres du fait qu'il représente les variantes stylistiques maniéristes de la Renaissance, mais se rattache étroitement à eux en ce qui concerne les questions fondamentales de la problématique artistique, et en premier lieu l'arrière-plan social et idéologique. Ainsi, alors que le chercheur usant de points de vue formalistes voit dans le maniérisme un grand style indépendant ou le relie plutôt au baroque, le chercheur professant la primauté du contenu n'y voit qu'une variété stylistique tardive de la Renaissance. De même, nous ne pouvons considérer le rococo autrement qu'une variante tardive du baroque.

Il existe aussi des variétés stylistiques qui sont non pas les phases d'un grand style distinctes dans le temps, mais ses variantes pouvant être sociologiquement délimitées. Comme exemple à ce phénomène, je citerai le *biedermeier*. Les chercheurs marxis-

tes ne s'en sont guère occupés, mais il ressortira tôt ou tard que c'est une variante spéciale du style classique. Le style *biedermeier*, ou plutôt la forme de vie qui s'y rattache, se présente parallèlement au classicisme, surtout dans les pays où l'on trouve une couche petite bourgeoise relativement large et en marge du progrès. Le *biedermeier* est une forme de vie et un goût qui caractérisent non pas l'entrepreneur capitaliste audacieux, mais plutôt l'industriel «*bürger*», qui vient de se dégager des entraves des corporations et ne veut pas risquer son existence tranquille ou plutôt sa sécurité petite-bourgeoise. On conçoit donc qu'il se soit répandu surtout dans l'Europe Centrale et Orientale, là où, par suite de la voie dite prussienne du capitalisme, la position d'avant-garde fut assumée pendant quelque temps par l'aristocratie et la noblesse dans l'introduction de l'exploitation capitaliste et en général dans l'évolution bourgeoise, tandis que la bourgeoisie proprement dite restait pour le moment «*bürger*». Toutefois, les traits caractéristiques du *biedermeier* ne se limitaient pas du tout à cette partie arriérée de l'Europe, ou aux environs de 1800. Ce mode de vie et le style qui y correspond est présent à peu près partout où le style classique rencontre cette couche de la société de caractère petit-bourgeois. C'est pourquoi son origine, ses premières manifestations sont à chercher dès la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, en Hollande, où parallèlement aux tendances philosophiques rationalistes l'architecture classique prit un grand essor. Dans les oeuvres de peintres tels que Pieter de Hooch ou Terborch, il n'est guère difficile de reconnaître des particularités stylistiques faisant penser au *biedermeier* ou pouvant être considérées comme telles.

Pour finir on peut classer dans une troisième catégorie des styles, nommée faute de terme plus convenable tendance stylistique, courant stylistique, les styles qui ne sont et ne peuvent être présents dans toutes les branches des arts, mais ne se retrouvent que dans une seule ou dans quelques-unes d'entre elles. C'est surtout au cours des cent dernières années que nous avons rencontré ce genre de style. L'impressionnisme par exemple est en premier lieu le style de la peinture, qui joue aussi un rôle important dans la sculpture, la musique, la poésie lyrique et même la littérature en prose. Mais dans le drame il a déjà beaucoup moins d'importance, et il est inimaginable dans l'architecture. En même temps que l'impressionnisme, le style le plus important du roman et du

drame est le naturalisme, qui se fraye un passage, évidemment, dans tous les arts où la représentation objective a un grand rôle et de grandes possibilités, c'est-à-dire dans la peinture et la sculpture. Cependant, on ne saurait guère parler de poésie ou d'architecture naturaliste: à l'époque, le style dominant de la poésie est le symbolisme, celui de l'architecture et des arts décoratifs est le «modern style», la «sécession», mais ceux-ci pénètrent d'ailleurs aussi dans d'autres genres: pensons par exemple à la peinture de Csontváry, qui abonde en éléments «modern style» et symbolistes.

Ces quatre grands courants stylistiques se présentent presque en même temps au cours des dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle: aucun d'eux ne prévaut sur le plan universel, aucun n'est présent dans tous les arts à la fois. En ce qui concerne leur apparition et leur épanouissement on trouve certains décalages chronologiques — le symbolisme paraît le premier dans la poésie de Baudelaire, quant aux origines du «modern style» elles se placent après celles de l'impressionnisme et du naturalisme — mais malgré tout on ne peut les considérer comme les chaînons successifs d'une évolution, à l'instar du baroque, du classicisme, du romantisme. La coïncidence chronologique des tendances stylistiques mentionnées se dégage le mieux du point de vue du goût: celui qui, à la fin du siècle, s'enthousiasmait pour la peinture impressionniste aimait à lire les romans naturalistes et les poèmes symbolistes, et il ornait de préférence son appartement d'objets «modern style». A un même goût correspondaient donc plusieurs tendances de styles parallèles, et non un seul grand style.

C'est dans cette dernière catégorie de styles que se range, à mon avis, le réalisme. Celui-ci non plus n'a pas de caractère universel, puisque, par suite de ses lois, il ne peut prévaloir avec vigueur que dans certains arts: le roman, le drame, la peinture et la sculpture. Dans la poésie et plus encore dans la musique, la possibilité du réalisme est plus problématique — on pourrait citer tout au plus la musique à contenu et l'opéra, ainsi que la lyre de caractère très concret, descriptif, qui requièrent les éléments de style réalistes —; elle ne peut être envisagée à propos de l'architecture. Cependant le réalisme n'est pas seulement l'une des tendances stylistiques qui tombent entre le romantisme et l'art moderne débutant par les mouvements avant-gardistes, c'est la plus importante d'entre elles. Et surtout dans la littérature, où

le réalisme est la tendance stylistique déterminant les caractéristiques fondamentales de l'époque — bien que la poésie se manifeste en grande partie dans d'autres styles. La prédominance du réalisme en tant que tendance stylistique est assurée dans cette période par le fait que le genre littéraire le plus important de l'époque est le roman, c'est-à-dire le genre sur lequel le réalisme s'appuie le plus.

L'analyse historique concrète sera appelée à répondre à la question de savoir pourquoi il n'y avait pas de style d'époque universel à l'âge d'or de la civilisation bourgeoise qui succéda au romantisme. Ce phénomène s'explique sans doute à partir des caractéristiques de la culture et de la civilisation bourgeoises, et de l'évolution de son idéologie. De même ce sont seulement les recherches futures qui sauront nous dire si les mouvements avant-gardistes du début du siècle, futurisme, expressionnisme, puis surréalisme etc. étaient des tendances stylistiques indépendantes ou les diverses manifestations, les diverses variantes d'un style moderne pouvant être considéré comme universel.

La mise au point du caractère des divers styles fera l'objet de nombreuses discussions ultérieures, mais on ne peut guère douter de ce que les styles Renaissance, biedermeier, symboliste soient des phénomènes de divers genres, que leur rôle historique, leur valeur soient distincts pour chacun d'eux. Bien que les styles d'époque, les variantes et les tendances de styles soient chacun un système spécial des éléments de forme, c'est-à-dire qu'ils soient des styles distincts pouvant être historiquement définis, les divergences de qualité et de type qui les séparent sont fort importantes du point de vue de l'analyse historique et esthétique des arts. L'une des faiblesses de l'histoire du style bourgeoise est qu'elle néglige souvent ce fait, déformant ainsi le tableau de l'évolution historique.

En effet, les divers types de styles ne peuvent pas être rangés en un unique ordre de développement chronologique, puisque certains styles sont, comme nous l'avons vu, des variantes subordonnées à d'autres styles, et de nombreux styles importants sont des tendances stylistiques parallèles. C'est pourquoi la périodisation consécutive de l'histoire de la littérature ou de l'art en une histoire du style est a priori impossible. Le fait que la Renaissance, le baroque, le classicisme, le romantisme désignent des époques, ne nous autorise pas à considérer le maniérisme, le rococo, le

symbolisme, l'impressionnisme comme déterminants d'époque. Les styles d'époque désignent une certaine période non pas par suite de leur qualité de style, mais parce qu'ils correspondent du point de vue chronologique, social, historique aux grandes unités périodiques de l'histoire de la civilisation européenne. L'erreur commise par la science bourgeoise n'est donc pas qu'elle parle des époques d'art nommées Renaissance, baroque, classique ou romantique, mais qu'elle examine et explique ces époques, ayant réellement existé, du point de vue du style, de la forme, et qu'en partant de cette base de la forme elle construit des époques maniériste, rococo, impressionniste etc. qui, quant à elles, n'existent pas. La science marxiste ne peut donc accepter une périodisation selon l'histoire du style: les éléments de base d'une périodisation convenable ne peuvent être que les grandes étapes de l'histoire de la civilisation et de l'art déterminées du point de vue économique et du point de vue de l'histoire sociale, qui vont de pair dans tous les cas avec la naissance ou la disparition d'un ou de plusieurs styles nouveaux. A ces époques correspondent soit un seul grand style d'époque, soit plusieurs grands styles universels successifs (par ex. le moyen âge), soit plusieurs courants stylistiques parallèles. Ainsi, la périodisation générale de la littérature et de l'art européens du dernier millénaire pourraient être imaginée comme suit: moyen âge (avec les styles roman et gothique); renaissance; baroque; classicisme (sur le plan idéologique avec le rationalisme et les lumières); romantisme; époque de la culture bourgeoise florissante (avec le réalisme comme tendance stylistique dominante, et en outre l'impressionnisme, le symbolisme, etc.) et pour finir la grande période qui dure encore de nos jours: l'époque de l'impérialisme et des révolutions prolétariennes dont l'art et la littérature sont caractérisés par le rôle primordial de la problématique et des idéaux du socialisme, ainsi que par la prépondérance des tendances stylistiques modernes.

Voilà comment se présente le schéma d'une périodisation qui a liquidé le principe de l'histoire du style, mais qui prend pleinement en considération l'existence des styles et leur rôle historique. Je dis schéma intentionnellement, car conformément aux divers arts d'une part et aux diverses nations d'autre part, l'évolution s'est faite avec une telle complexité que la ligne commune de cette évolution ne peut être esquissée que très sommairement. Cependant la science marxiste ne peut se rebuter devant les abstrac-

tions fécondes, si elles réduisent les éléments essentiels de la réalité, dans le cas donné ceux des lois du progrès historique, à un schéma servant le but d'une hypothèse de travail. Que la possibilité d'effectuer ce genre de mise au point existe, qu'il soit nécessaire d'opposer à la périodisation de l'histoire du style une division de l'histoire de la civilisation déterminée du point de vue économique et social, et que les périodes ainsi définies soient chacune en liaison étroite avec le rôle dominant d'un style d'époque ou de plusieurs tendances stylistiques, tout ceci peut être prouvé par la mise en lumière de la base de classe des divers styles. A présent, nous pouvons passer à la réfutation de la seconde erreur fondamentale de la conception en question, concernant l'origine inexplicable des styles.

### 3.

Afin d'examiner la base de classe des divers styles, autrement dit la détermination des époques du point de vue de l'histoire économique-sociale, le plus simple est de partir de deux styles successifs dont chacun est un style universel, un style d'époque, qui coïncide avec une grande époque de l'histoire de la civilisation. Ce sont là, en effet, les cas les plus nets, et les observations faites à ce sujet seront facilement applicables aux problèmes de styles et d'époques plus complexes. C'est pourquoi je me propose d'examiner d'abord la question du caractère de classe des styles Renaissance et baroque.

De nos jours, c'est un lieu commun de dire que la Renaissance est en premier lieu une civilisation et un art de caractère bourgeois, alors que le baroque a essentiellement un caractère nobiliaire. La Renaissance exprimait les aspirations politiques et sociales de la bourgeoisie européenne, au début de l'âge moderne, son idéologie et sa conception de la vie séculière, son hédonisme, son avidité incroyable de connaître afin de mieux profiter et de mieux jouir de la vie, et, bien entendu, son goût, le style de ses créations d'art. Les ancêtres de la bourgeoisie moderne paraissent sur la scène, accèdent à des positions importantes et font une brèche non négligeable sur tout le système du féodalisme. Cependant, le développement des forces de production n'avait pas encore permis à cette époque l'épanouissement complet du capi-

talisme et, en même temps, l'accès au pouvoir de la bourgeoisie; pour des raisons économiques et sociales dont je ne peux entrer ici dans les détails, il se produisit même transitoirement une forte rechute: dans une partie importante de l'Europe, la classe des propriétaires terriens se renforça et la couche bourgeoise supérieure enrichie sous la Renaissance s'assimila à celle-ci, acheta des terres et acquit des titres de noblesse. Cette noblesse qui reprend des forces et se réorganise est porteuse de la culture et de la civilisation baroques. Or, la question n'est pas si simple qu'elle le paraît.

Les conceptions qui rattachent certains styles à certains pays, certaines nations, ou à certaines institutions (p. ex. Église, cour, etc.), et essaient d'en conclure à leur trait essentiel, sont encore assez répandues dans la littérature bourgeoise tout comme dans la littérature marxiste. Il est incontestable que ces facteurs jouent un rôle très important dans la formation et la propagation des styles, et que le problème de l'art Renaissance est inéluctablement lié à l'Italie, le baroque à l'Église catholique de la contre-réformation ou plus exactement à l'ordre Jésuite, et ainsi de suite. Cependant pour s'orienter convenablement dans la question des styles, il faut malgré tous ces points de vue considérer les exigences des classes sociales appropriées comme les facteurs déterminant dans ses fondements l'évolution des styles.

Les divers styles prennent toujours naissance au sein de telle ou telle nation, lorsque leurs conditions premières se sont réalisées dans les domaines économique, social, idéologique et artistique. Ces conditions existant, on peut compter en principe sur une évolution spontanée, autonome, par exemple l'évolution indépendante de la Renaissance ou du classicisme dans certains pays. En réalité cela ne se produit pas ainsi, car un style naît généralement d'abord dans un seul pays: là où ces conditions sont données pour la première fois, et le plus parfaitement. La force stimulante partant de ce pays joue désormais constamment un rôle important dans la formation de ce style dans d'autres pays si bien que, dans ces derniers, les germes locaux, autonomes s'enchevêtrent inextricablement avec l'influence des modèles et exemples déjà réalisés. Toutefois, l'évolution et l'initiative locales intérieures ainsi que la réception de l'influence extérieure sont toutes fonction des exigences d'une classe donnée. La classe qui donne naissance à une nouvelle phase de la civilisation et exige en même temps un style nouveau, prend les éléments de ce dernier là où elle les

trouve: soit dans ses propres traditions, soit à l'étranger, mais généralement dans les deux. Ainsi le facteur décisif, déterminant, n'est donc pas l'émanation de l'art développé de tel ou tel pays, mais l'exigence d'une classe qui entre dans une nouvelle phase de l'évolution. Si la Renaissance s'est formée en premier lieu en Italie, c'est que c'était le pays où le développement bourgeois était le plus vigoureux à la fin du moyen âge. Par la suite, cette Renaissance italienne a toujours plus ou moins marqué de son sceau les initiatives Renaissance partant des bases locales d'autres pays.

De même, nous retrouvons les sources de plusieurs autres styles importants dans telle ou telle nation, par exemple celles du classicisme en France. Néanmoins, dans tous les cas, ceci signifie simplement que certaines exigences nouvelles se présentent généralement pour la première fois dans un certain pays. L'origine «nationale» des styles est donc un fait résultant des fréquentes divergences de phases dans l'évolution des sociétés, et non pas un principe primaire, synthétisant et déterminant. La conception basée sur l'origine nationale des styles ne peut donner qu'un résultat erroné, comme l'atteste par exemple l'une des grandes oeuvres synthétiques de la littérature comparée, le travail de W. Friederich, intitulé *Outline of Comparative Literature* (1954). Ce livre estime que la Renaissance est un style italien, le baroque un style espagnol, le classicisme un style français, le romantisme un style allemand, mais afin que la contribution de la littérature anglaise à l'évolution universelle ne fasse pas défaut à cette conception, il intercale entre le classicisme et le romantisme un «préromantisme» d'origine anglaise et de même valeur que les autres grandes époques stylistiques. Mais après le romantisme, il se voit forcé de renoncer à cette origine nationale. C'est pourquoi il faut rejeter cette idée du caractère national des styles; les styles ont un caractère international, universel, et le rôle des diverses nations dans la formation d'un style est fonction non du génie national, mais de l'évolution sociale, de la manifestation précoce de certains phénomènes sociaux.

Par contre, certaines institutions ont pu jouer un rôle important dans la formation d'un nouveau style du fait que la classe entrant dans une étape nouvelle de l'évolution ne prend conscience de ses intérêts nouveaux que peu à peu, et son mode de vie, sa manière de voir, sa culture et son goût ne s'adaptent aux

exigences des circonstances changées que d'une façon progressive. Les institutions, les organisations qui représentent les exigences nouvelles de la classe donnée dès le début et d'une manière conséquente, favorisent aussi consciemment la formation du goût et du style nouveaux correspondant à ces exigences. Ceci se manifeste même fréquemment à une époque où la classe elle-même, et particulièrement les masses de cette classe n'ont pas encore reconnu la nécessité de ce changement et sont encore consciemment attachées au goût ancien.

C'est sous ce rapport que nous pouvons comprendre le rôle de l'Eglise ou plutôt de l'ordre jésuite dans la formation du baroque. Du fait que l'appui idéologique le plus conséquent du féodalisme se réorganisant transitoirement était l'Eglise catholique, et sa troupe de choc l'ordre jésuite, il est normal que ces derniers fussent devenus les propagateurs de la culture et du style baroques naissants. La formation et l'expansion du style baroque allaient partout de pair avec la contre-réformation, et ce sont justement des jésuites que nous trouvons en grand nombre parmi les premiers grands représentants de l'art et de la littérature baroques. Or le baroque n'est pas le style de la contre-réformation ou des jésuites, mais celui de la classe seigneuriale qui, au début, s'était souvent opposée à l'Eglise propagatrice de la contre-réformation, et qui plus d'une fois était restée protestante pendant toute l'époque baroque. Une preuve très nette de ce phénomène est donnée par l'évolution hongroise, où la formation du baroque se rattache à la consolidation de la haute aristocratie hongroise au début du XVII<sup>e</sup> siècle. A cette époque les aristocrates hongrois sont encore protestants, ils représentent la culture de la Renaissance, sont amateurs de la littérature de la Renaissance tardive, et conquièrent leurs privilèges c'est-à-dire les lois de 1608, justement à l'encontre des catholiques, de l'Eglise, des jésuites, qui appuient la cour des Habsbourg. Donc formellement la contre-réformation rattachée au baroque est représentée par le parti opposé, mais dès que, par suite de sa consolidation, l'aristocratie est devenue une classe consciente de sa sécurité et de son pouvoir est prête à les défendre et à les renforcer le plus possible, son orientation vers l'Eglise catholique, lui assurant la meilleure protection, est devenue inévitable, ce qui a abouti peu à peu à la rencontre du baroque hongrois de la contre-réformation et des jésuites avec l'aristocratie protestante

de la Renaissance tardive. Il suffit de quelques décennies pour que la majorité de la haute noblesse adoptât la contre-réformation et devînt le représentant de la culture et du style baroques. Mais même la partie de la classe dominante de Hongrie, particulièrement la noblesse moyenne, qui pour une raison ou une autre n'avait pas repris la voie du catholicisme, ne put satisfaire à ses besoins culturels nouveaux — quoique plus lentement — que dans les cadres de la civilisation baroque, et fit prévaloir dans ses oeuvres littéraires et artistiques le style baroque, tout comme ses semblables de confession catholique.

Ainsi, l'expansion du style nouveau est toujours favorisée par certaines institutions, mais le style n'est pas fonction de ces dernières; il dépend des classes dont les intérêts sont représentés consciemment par les institutions, les organisations, les groupes correspondants. L'examen des facteurs apparemment contradictoires à la détermination de classe des styles, aboutit donc à la mise en lumière encore plus parfaite du rôle primaire des exigences de classe.

Dans la formation des divers styles, ce sont donc les intérêts et les exigences d'une certaine classe qui ont une importance primordiale. Ces entraves de classe du style ne sont cependant valables que pour sa genèse. C'est un fait notoire et qu'il n'est point besoin de prouver que l'on rencontre parmi les mécènes et les représentants de l'art et de la littérature de la Renaissance toutes les couches de la classe dominante, et que l'art baroque a également trouvé asile au sein de la bourgeoisie. Tous les deux styles — bien qu'ils aient été formés chacun par une certaine classe, conformément à ses besoins — sont donc devenus la propriété, le style commun de *toutes* les classes. Si les divers styles arrivent à dépasser rapidement les cadres d'une seule classe, c'est que celle-ci, qui les a créés, représente de nouvelles tendances et une nouvelle attitude dont l'adoption, l'assimilation par les classes d'intérêts opposés est elle-même indiquée ou obligatoire.

Par suite des grands changements économiques et sociaux de l'époque de la Renaissance, le système et la conception du moyen âge s'étaient bien désagrégés, mais les classes qui en étaient les supports n'avaient pas disparu. L'ancienne classe régnante tâchait de maintenir son pouvoir, mais elle ne put y parvenir que d'une façon absolument nouvelle, en adoptant les faits économiques favorables à la bourgeoisie, et en les exploitant pour son

propre profit. Les princes, les seigneurs, les prélats de la Renaissance étaient très éloignés du conservatisme, de l'attachement au coutumier, à l'ancien: ils rivalisaient presque avec la bourgeoisie dans l'accumulation des biens par des moyens nouveaux, plus efficaces. Tout ceci demandait une culture plus élevée, plus moderne, et ouvrit leurs yeux sur des plaisirs jusqu'alors inconnus, des plus grossiers aux plus nobles, ceux de l'esprit. C'est ainsi que le style Renaissance d'origine bourgeoise et de tendances foncièrement bourgeoises put devenir universel dans les arts et dans la littérature, c'est pourquoi nous pouvons parler de la prédominance de ce style dans l'activité d'auteurs ou de groupes représentant des intérêts de classe opposés.

Nous sommes témoins de phénomènes analogues dans le cas du baroque aussi. Bien que la culture baroque soit en principe étrangère à la bourgeoisie, celle-ci est obligée de l'adopter à l'époque historique donnée, par suite de la supériorité des forces du féodalisme. Tout comme à l'époque de la Renaissance les forces nobiliaires peuvent représenter des tendances bourgeoises afin de réaliser leurs buts, dans le baroque aussi l'attitude, la forme de vie et par suite toute la culture et tout l'art de la bourgeoisie peuvent être de caractère nobiliaire. A l'époque du baroque la bourgeoisie était retombée provisoirement, de l'Espagne à la Pologne dans une grande partie de l'Europe, dans les entraves corporatives, et les entrepreneurs hardis de la Renaissance avaient été remplacés par le type du bourgeois effacé, jaloux des biens acquis et s'efforçant de les garder par toutes sortes de privilèges. Or l'attitude, la manière de voir et le goût de cette bourgeoisie repliée sur elle-même, respectueuse de l'autorité, hostile aux changements et aux réformes, devaient être et devinrent à maints égards semblables à ceux de la noblesse terrienne. Le style baroque d'origine nobiliaire, devint donc également apte à satisfaire à l'époque donnée les exigences de toutes les classes.

Par suite du caractère complexe de l'évolution des sociétés de classes, il existe évidemment toujours des tendances foncièrement opposées à la culture dominante de l'époque donnée, c'est-à-dire aux courants qui s'y manifestent.

A l'époque de la Renaissance il existe aussi des tendances mystiques, ésotériques, ascétiques opposées à l'esprit de la Renaissance. Le grand mouvement religieux de l'époque, la Réforme — bien qu'il soit également d'origine bourgeoise et se base à

maints égards sur les résultats de l'humanisme — est pour ainsi dire diamétralement opposé, avec son point de vue anti-artistique, iconoclaste, ascétique, au laïcisme et à l'hédonisme de la Renaissance. Et pourtant les écrivains et les artistes de la Réforme, lorsqu'ils écrivaient ou créaient sous une forme plus choisie, à un niveau artistique, se servaient des éléments du style Renaissance, et produisaient des oeuvres littéraires ou artistiques de style Renaissance. De même, la bourgeoisie avait aussi à l'âge du baroque des tendances qui aspiraient non pas à une intégration à l'ordre régnant de l'époque, mais à son changement révolutionnaire. Ainsi l'aile révolutionnaire indépendante du puritanisme anglais ne représentait certainement pas la bourgeoisie immobilisée dans les cadres corporatifs, et s'adaptant donc a priori à l'attitude et au goût baroques. Or un écrivain puritain révolutionnaire comme Milton, s'il s'engageait dans la voie des belles-lettres considérée d'ailleurs avec méfiance par le mouvement, ne pouvait exprimer ses idées à maints égards contraires à la conception et au sentiment de vie baroques qu'à travers les éléments de style baroques de son époque. Le style d'une époque est donc, pour l'écrivain ou l'artiste une nécessité, la forme déterminée a priori de l'art, qu'il ne peut choisir librement en dehors des périodes de changements des styles. Le style tire son origine d'une classe, mais en lui-même, en ce qui concerne son système de formes, il n'a pas de contenu de classe.

La justesse de cette assertion est encore renforcée par les expériences puisées dans l'inégalité de l'évolution des diverses sociétés européennes. Les différents pays ne se trouvent pas simultanément à un même degré d'évolution sociale. C'est particulièrement dans le développement de la partie occidentale et orientale de l'Europe à l'âge moderne que nous pouvons observer une divergence importante: la formation du capitalisme en Europe orientale a lieu à un rythme et avec un caractère autres que dans les pays occidentaux, et pendant longtemps le rôle de la bourgeoisie a été rempli par d'autres classes. Ceci est une circonstance importante surtout du point de vue de la base de classe de la Renaissance. En effet en Hongrie et en Pologne il n'y avait pas encore à la fin du moyen âge une bourgeoisie assez forte pour pouvoir constituer le fondement de la culture nouvelle, d'origine bourgeoise. En Hongrie par exemple, malgré les grands bouleversements qui découlèrent de l'effondrement de la

royauté médiévale, les circonstances favorisèrent les forces féodales. Et la suprématie de ces dernières demeura intacte. C'est pourquoi en Hongrie et en général dans les pays orientaux, la base de la culture et de l'art nouveaux fut la noblesse. Ainsi, dans ces pays, le style Renaissance ne fut pas adopté par la noblesse grâce à sa propre bourgeoisie, mais c'est cette première qui devint la propagatrice de ce style, alors que la bourgeoisie était condamnée à la suivre.

Ce que nous venons de dire n'était possible que parce que la noblesse s'était radicalement transformée dans ces pays. Dans la Hongrie du XV<sup>e</sup> siècle, c'est la noblesse dite moyenne qui est la classe avancée, tandis qu'au XVI<sup>e</sup> siècle la nouvelle aristocratie sortie de la couche supérieure de la noblesse moyenne prend le pouvoir en mains, se partageant le pays. La noblesse et l'aristocratie hongroises des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles essayèrent de renforcer l'ancien pouvoir féodal d'une façon tout à fait nouvelle en introduisant des méthodes d'exploitation radicalement changées, en passant à la production des marchandises, en se ralliant au commerce et en accumulant une fortune d'une proportion inimaginable auparavant. Tout ceci était évidemment parallèle à l'adoption de la culture nouvelle, à l'assimilation de la conception et l'usage du style Renaissance dans le domaine des arts et de la littérature. De la sorte, la noblesse et l'aristocratie devinrent nécessairement les bases sociales principales de la Renaissance hongroise, en modifiant naturellement dans une grande mesure son caractère par rapport à celui des pays occidentaux.

Ce changement de la base de classe peut se produire non seulement dans des conditions sociales assez arriérées, mais même dans le cas des pays plus développés. De tous les pays européens seule la patrie de la première révolution bourgeoise victorieuse, la Hollande, put éviter le processus de reféodalisation qui suivit l'âge de la Renaissance. Sur ce territoire, la noblesse propriétaire terrienne constituant la base de classe naturelle du baroque, était pratiquement inexistante, et ainsi il ne pouvait être question a priori du baroque noble. En outre, à cette époque, la Hollande était un pays presque entièrement calviniste, ce qui empêcha la prépondérance du rôle de l'Église catholique, favorable au développement de la culture et de l'art baroques. Pourtant, dans ce pays protestant, il y a une époque de culture baroque, bien que comparativement peu durable. Ainsi, la plus grande figure

de la poésie hollandaise, Vondel, est un auteur éminemment baroque, et l'on peut démontrer aussi une phase baroque dans l'histoire de la peinture hollandaise. Il est vrai, que l'histoire des arts est en général sceptique à l'égard du baroque hollandais, et souligne fortement les divergences que présente la peinture hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle par rapport à l'art d'autres peuples considéré depuis longtemps comme baroque. Il existe réellement de telles différences, du reste importantes, mais il faut dire qu'elles proviennent des divergences très nettes de la thématique dominante, beaucoup plus que de celles du système des styles. En fait, la société bourgeoise hollandaise appréciait en premier lieu les tableaux de genre, les paysages, les natures mortes, et non pas les compositions religieuses, mythologiques ou historiques habituelles du baroque, et c'est pourquoi elle adapta les éléments stylistiques de l'art baroque à sa propre thématique, à ses exigences et à son goût, qui différait quelque peu de celui qui prédominait en Europe. Par contre si un peintre hollandais de l'âge baroque, un Jan Steen, un Vermeer, traite un sujet mythologique, ces oeuvres d'art seront beaucoup plus proches du baroque. Quant aux oeuvres qui perpétuent par de vastes compositions les événements solennels de la vie bourgeoise contemporaine, comme par exemple les grandes toiles de Haarlem de Frans Hals, ou mieux encore les scènes de foule d'un van Helst, elles sont également plus près — malgré l'entourage et le caractère bourgeois — des oeuvres considérées comme baroques et reconnues comme telles. En Flandre au contraire où la réaction féodale fut victorieuse, et où l'art baroque repose sur des racines profondes et peut se prévaloir de grands succès, nous trouvons à côté des tableaux de Rubens les peintures de Teniers et Brouwer, nées dans un entourage bourgeois, et qui montrent la parenté la plus étroite avec les travaux de leurs confrères de la Hollande libre. L'exemple hollandais montre donc que, tout comme dans les pays de l'Europe orientale la noblesse a pu devenir la base de classe de l'art Renaissance primitivement bourgeois, de même en Hollande la base sociale du baroque, nobiliaire dans son essence, était la bourgeoisie triomphante de la révolution. Naturellement, ce phénomène s'explique du fait que, dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, de fortes tendances conservatrices se manifestèrent, dans la société bourgeoise hollandaise sur le plan politique comme sur le plan idéologique. Dans la vie intellectuelle, le calvinisme

orthodoxe sut opposer une résistance forte et pendant longtemps efficace aux tendances progressistes carthésiennes, rationalistes, mais il était caractéristique de toute la société, et particulièrement de la couche dirigeante aisée de la bourgeoisie, qu'on aimait à profiter des succès obtenus, à sauvegarder la fortune amassée et à en jouir. Dans la situation et dans la manière de voir de la bourgeoisie se retrouvaient donc les éléments qui motivaient l'assimilation de nombreux éléments de la culture baroque noble.

Le rapport des grandes phases de l'histoire de la civilisation et du style avec les diverses classes est donc loin d'être univoque, mais il faut l'interpréter d'une manière très souple. Il est possible de démontrer les racines de classe de tous les styles, mais aucun style ne peut devenir l'accessoire sociologique de la classe qui l'a formé. Les styles sont en liaison étroite avec certaines idéologies, mais il ne sont pas rattachés à elles d'une façon indissoluble. Si un style devient le style général d'une grande époque, les intérêts de classe et les idéologies opposés à la classe qui lui a donné naissance et à l'idéologie qui lui fut rattachée, se manifesteront par des oeuvres d'art de même style — avec des modifications plus ou moins importantes.

La juste conception des corrélations de classe des styles peut nous faire comprendre les questions si complexes du passage d'un style à un autre. Lorsqu'il s'agit d'un style d'époque, le changement d'un style est en même temps un symptôme du changement d'époque, et ainsi le dépérissement d'un style ancien et la naissance d'un nouveau sont en rapport avec la périodisation de la littérature ou des arts. En examinant la base de classe de la Renaissance et du baroque, nous pouvons voir que tous deux sont reliés au rôle décisif d'une classe dans la formation de la superstructure culturelle. Or le fait que la Renaissance est une culture et un art de base bourgeoise, et le baroque une culture et un art de caractère essentiellement nobiliaire, ne nous permet pas de conclure que le changement de style ou d'époque dépend absolument de la prédominance d'une autre classe. En effet, dans le cas de la Renaissance et du baroque nous avons dû constater que dans certains pays, comme dans ceux de l'Europe orientale ou en Hollande, la base sociale primordiale du baroque est restée la même classe que celle de la Renaissance: dans l'Europe orientale déjà la Renaissance s'était épanouie sur des bases féodales nobles, alors qu'en Hollande le baroque même n'avait pu

prendre naissance que sur une base bourgeoise. La formation et l'avènement d'un style d'époque nouveau peuvent donc être actuels et fondés même s'il se produit un changement essentiel dans les intérêts et en même temps dans la manière de voir, le mode de vie, de la classe qui joue un rôle décisif dans la formation de l'idéologie et de la culture.

Pour illustrer une transformation de ce genre, je voudrais citer l'exemple de la formation du baroque hongrois du début du XVII<sup>e</sup> siècle, d'autant plus que même si le changement survenu à ce moment dans la vie de la classe dominante n'est apparemment pas trop visible, il motive malgré tout pleinement le changement de style. La nouvelle aristocratie qui s'est formée au siècle de la Renaissance des nobles parvenus faisant la chasse à la fortune, à la puissance et aux honneurs par un individualisme immodéré, sentait déjà au début du XVII<sup>e</sup> siècle que son devoir était de défendre et d'assurer les positions économiques et sociales acquises, et elle aspirait plutôt à l'ordre et à la consolidation qu'à un état anarchique favorisant dans une grande mesure les ambitions et les succès individuels. Lorsque cette tendance fut couronnée de succès pour une période assez longue au début du XVII<sup>e</sup> siècle par la paix de Vienne (1606) et par les lois de 1608 qui la ratifiaient et assuraient les privilèges féodaux, le personnage faisant la chasse à la fortune dans les luttes et l'incertitude fut définitivement remplacé par le type du noble qui accroissait sa fortune et jouissait de sa richesse dans la paix et la sécurité. C'est pourquoi le caractère de cette classe devait radicalement changer. Et c'est justement à cette nouvelle situation que correspondaient la culture et l'art baroques ainsi que la contre-réformation favorisant leur propagation. On comprend donc que la classe des aristocrates, et avec elle toute la noblesse, devint bientôt porteuse du nouveau style baroque, et qu'à leur goût et à leurs exigences correspondait non plus la Renaissance, mais le baroque.

Un changement de style d'époque ayant lieu dans les cadres d'une même classe peut également se produire au cours de l'évolution universelle. Ainsi le classicisme et le romantisme sont dans l'ensemble de l'art et de la littérature de l'Europe la création de la bourgeoisie, ce qui n'empêche pas qu'elle représente deux grands styles d'époque, et en même temps deux grandes époques de l'histoire de la civilisation. Cependant le classicisme était encore l'art de la bourgeoisie progressant vers la révolution,

tandis que le romantisme était devenu l'art des bouleversements, des contradictions qui suivirent la révolution, de la mise au premier plan de la question nationale. La formation du style nouveau est donc de toute manière fonction de la transformation intérieure radicale de la société, c'est-à-dire des changements importants survenus dans les conditions de classes, dans les lignes principales de la lutte de classes, dans le système de la vie sociale et économique, dans la forme de vie — que l'on trouve à l'arrière-plan la montée d'une nouvelle classe, ou la transformation radicale d'une même classe.

Il résulte de cette détermination sociale des changements de style, qu'un nouveau style ne peut pas se former sans un contenu nouveau, sans une attitude artistique, une attitude d'écrivain nouvelle. Le nouveau système de forme, c'est-à-dire le nouveau style, est créé non par l'évolution autochtone, immanente des éléments formels, mais par la force créatrice du contenu représentant les nouveaux intérêts de classe. Or, cette priorité du contenu est, lors de la formation du nouveau style, non pas un phénomène chronologique, mais un fait de caractère théorique. Tout comme le principe de la dialectique du contenu et de la forme, et implicitement de la primauté du contenu qui se fait valoir dans toutes les oeuvres d'art, n'est pas identique non plus aux lois de la genèse de l'oeuvre d'art. En ce qui concerne le processus chronologique de la naissance d'une oeuvre, il existe souvent, à l'origine, une imagination de la forme (par exemple, chez un poète, l'impression du rythme) et ce n'est qu'après que se cristallise le sens, la portée de l'oeuvre donnée, ce qui ne change d'ailleurs en rien la primauté du contenu, et le rôle qu'il remplit en définitive dans la détermination de la forme. La formation des éléments généraux de contenu et de forme caractéristiques d'une nouvelle époque, se produit elle-même parmi des rapports dialectiques complexes, et non simplement par la voie de la primauté chronologique absolue des faits du contenu.

Les éléments du nouveau style peuvent en effet se présenter dans les oeuvres caractéristiques de l'idéologie antérieure, préparant ainsi le changement de style de grande envergure. L'idéologie d'une époque ayant atteint sa période critique, le contenu ancien dépérissant et se vidant de son contenu, est souvent forcée de chercher de nouvelles solutions de forme, et même éven-

tuellement de les expérimenter avec une conscience surprenante, étant donné qu'il lui est impossible de camoufler autrement le caractère périmé de son contenu. Les nouveaux éléments de forme qui naissent de cette manière sont le plus souvent très modernes, puisque leur but est justement de permettre la survie du contenu désuet. Pour illustrer ce phénomène, je citerai la Renaissance tardive, l'époque où le courant progressiste, rationnel de l'humanisme s'était appauvri et devenait de plus en plus une rhétorique vide de sens, et que son riche contenu original, qui s'était assigné la libération de l'homme, se transformait en un intellectualisme purement autonome. C'est à ce moment que fut en vogue la recherche du mystérieux, le culte des emblèmes, la transformation des poèmes et des tableaux en véritables rébus, la croyance que le monde était un labyrinthe. Le style maniériste correspondait à cette période de la Renaissance et, par ses excentricités de forme, il était justement appelé à compenser la pauvreté du contenu. La rhétorique pure et l'emblème cherchant à cacher le contenu ne pouvaient plus se contenter des moyens stylistiques traditionnels de la Renaissance: ils se virent forcés de relâcher ou d'exagérer ces derniers, en désagrégeant l'harmonie des lignes, des couleurs, de formes de vers, des structures syntaxiques, en s'orientant vers la figuration plus intense, les moyens expressifs et les effets sensoriels. Tout ceci servait encore la survie de l'ancien contenu, et le système de ces éléments stylistiques, le style maniériste resta l'expression de cette Renaissance tardive trop intellectuelle, mais malgré tout ces particularités stylistiques se conservèrent, et continuèrent même à se développer dans le baroque. Cependant, dans les cadres du style baroque, ces éléments stylistiques alors modernes et conformes au goût de l'époque devinrent, après s'être débarrassés des entraves du contenu ancien, les éléments créateurs des nouvelles compositions baroques formées par le nouveau contenu. Alors que, au service de l'ancien contenu il ne pouvait se former qu'un ensemble inharmonieux des éléments stylistiques nouveaux, le baroque, représentant une idéologie nouvelle et né des exigences de classe nouvelles fit entrer dans l'harmonie nouvelle de l'art toutes les conquêtes stylistiques, toutes les solutions «modernes» utilisables du maniérisme.

D'autre part, nous devons aussi prendre en considération que l'idéologie déterminant le style nouveau et favorisant sa formation se présente encore très souvent sous les formes anciennes.

Ceci est particulièrement valable dans le cas où le contenu de l'époque nouvelle se propose de gagner les larges couches sociales. Ainsi, les idéaux de la contre-réformation ne se présentèrent pas au début dans des oeuvres de style baroque. Les recherches récentes ont démontré qu'en Italie les doctrines de la contre-révolution se sont manifestées pour la première fois par les formes maniéristes qui prédominaient à l'époque du concile de Trente. En Hongrie, les premiers écrivains de la contre-réformation qui se présentèrent dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, suivaient encore dans leur style les meilleures traditions humanistes de la Renaissance, et l'on ne trouve aucune trace de maniérisme dans leurs oeuvres, — puisque cette époque était l'âge d'or de la Renaissance hongroise. Il est même très caractéristique que, dans les trois premières décennies du XVII<sup>e</sup> siècle, les premiers écrivains pouvant être considérés comme réellement baroques — le cardinal Pázmány et d'autres — n'usaient que très parcimonieusement des moyens stylistiques baroques. Pázmány et ses confrères étaient les propagateurs de la contre-réformation, et ils étaient caractérisés par une attitude d'écrivain absolument nouvelle: ils avaient complètement rompu avec l'individualisme de la Renaissance oubliant leur problème personnel intime; ils avaient mis leur plume, sans aucune hésitation, sans aucune suspicion, aucune réserve, au service de la cause, du mouvement qu'ils assumaient; ils voulaient agir, convertir, conquérir. C'est cette attitude, ce but, qui déterminent le caractère de leur activité, qui exigent l'emploi du style baroque, mais qui déterminent aussi en même temps, dans leurs oeuvres, la manière et les limites de la mise en valeur des éléments stylistiques baroques. A cette époque, au début du baroque, ce n'étaient pas les écrivains baroques créateurs d'un style absolument nouveau qui aspiraient à réaliser les nouveautés de forme les plus frappantes, mais les écrivains de la Renaissance et de la Réformation tardives qui s'efforçaient de rester en vogue, par l'usage d'éléments formels nouveaux, compliqués, propres à éveiller l'attention. S'opposant à leur maniérisme, les premiers écrivains baroques se virent forcés d'adopter un style plus puritain, plus accessible, et ils ne manquèrent pas d'affirmer qu'ils n'écrivaient pas de «fioritures», mais des vérités simples, accessibles à tous. C'est ainsi qu'au début se présenta une situation bizarre: dans les oeuvres maniéristes des écrivains protestants de la fin de la Renaissance, on

trouve beaucoup plus d'éléments stylistiques modernes, proches du baroque, que dans les oeuvres réellement baroques de Pázmány. Mais alors que, chez ceux-là, les éléments proches du baroque ne constituaient pas un système, mais simplement les pousses maniéristes attardées du style Renaissance, des manifestations décoratives absolument autonomes, derrière le style plus puritain des premiers écrivains baroques se présente le véritable contenu baroque, qui se dégagera bientôt dans les grandes compositions artistiques baroques, assimilant bien entendu toutes les conquêtes stylistiques modernes utilisables de leurs adversaires maniéristes.

Donc, à l'occasion des changements de style, on assiste à une coexistence, à un mélange complexe, inharmonique du contenu et du style de la nouvelle époque, ainsi que des éléments de contenu et de forme de l'époque révolue. C'est pourquoi la période des changements de style demande une analyse particulièrement soignée, et le seul point de repère sûr ne peut être que l'arrière-plan des classes se trouvant à l'origine du style nouveau, ou plus exactement de la période nouvelle qu'il représente. Celui qui essaye de saisir et de comprendre les changements de style uniquement à la base des facteurs de forme, s'égarera dans le champ incertain de la complète subjectivité, car il découvrira un nombre de plus en plus grand d'éléments déjà existants du nouveau style, en abaissant ainsi de plus en plus les limites de l'origine. C'est ainsi que, reconnaissant la présence non négligeable des éléments stylistiques baroques dans les oeuvres maniéristes, et même leur particularité de forme dans des oeuvres Renaissance, quelques savants reculaient de plus en plus les origines du baroque, englobant une partie de plus en plus grande de la Renaissance. Finalement, certains chercheurs faisaient remonter le baroque au début du XVI<sup>e</sup> siècle, considérant Michel-Ange comme un artiste baroque. Ainsi la séparation des époques historiques réelles devenait absolument impossible, ce qui atteste de nouveau la faillite du procédé et du point de vue partiels de l'histoire du style.

Au moment des tournants d'époque, il faut compter pendant quelque temps sur la présence simultanée des deux styles d'époque qui se relayent. Les époques ne se relèvent pas d'un seul coup. Nous avons pu voir, dans les exemples précités, que dans le premier tiers du XVII<sup>e</sup> siècle, on trouvait simultanément en

Hongrie la Renaissance tardive et le début du baroque. A cette époque, la grande majorité des oeuvres littéraires et artistiques suit encore le style de la Renaissance tardive ou du maniérisme, et c'est pourquoi ces années doivent encore faire partie de la grande époque de la Renaissance hongroise. Cependant, le baroque apparaît comme un courant nouveau, de plus en plus vivace, annonciateur de l'avenir. Il faut donc faire remonter l'histoire du baroque hongrois au tournant du siècle, mais nous ne pouvons parler d'époque baroque en Hongrie qu'à partir des années 1640, lorsque la culture, le goût et le style baroques se sont déjà soudés à la classe qui les exigeait, à l'aristocratie. Néanmoins, les manifestations attardées, dépérissantes de la Renaissance n'ont pas disparu définitivement: le style de l'époque ancienne peut encore survivre pendant un temps — comme tendance décadente — dans les cadres de la nouvelle époque. C'est ainsi que les derniers remous de la fin de la Renaissance hongroise purent se faire sentir en Transylvanie jusqu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, particulièrement dans le domaine des beaux-arts et de l'architecture. Nous pouvons trouver des exemples analogues à propos de la rencontre d'autres styles ou époques. Que nous considérons les alternances de style du baroque et du classicisme, ou du classicisme et du romantisme, la littérature hongroise témoigne d'une façon univoque de ce caractère des changements de style. Le romantisme par exemple se présente comme courant littéraire dès les années 1810, mais il ne prédomine qu'une quinzaine d'années plus tard; quant au style classique, on le retrouve encore dans la poésie dite des almanachs vers les années 1840. Il est donc tout à fait erroné de séparer les époques stylistiques, et par suite les périodes littéraires et artistiques, d'une façon rigide, en les rattachant à une date. C'est surtout dans l'histoire d'art hongroise que l'on a pris l'habitude de concevoir les catégories stylistiques comme des éléments chronologiques. En partant du fait que les origines du baroque hongrois peuvent être placées au début du XVII<sup>e</sup> siècle — bien que seulement dans la littérature! — plusieurs récentes et remarquables monographies d'histoire d'art font dater l'époque de l'art baroque de 1600. Il en résulte que toutes les oeuvres d'art produites après le tournant du siècle sont rangées dans la catégorie de l'art baroque, bien que les auteurs eux-mêmes soient souvent forcés d'avouer qu'un grand nombre d'entre elles représentent encore le style Renaissance ou le style maniériste. Le

style d'époque est donc une catégorie historique, mais ce n'est pas un élément du mécanisme chronologique. Les époques d'art représentées par les styles d'époque ne se succèdent donc pas comme les périodes chronologiques des siècles, mais — pour employer le terme judicieux d'un grand historien littéraire hongrois, János Horváth — comme les articulations historiques successives d'une évolution complexe. Quant au raccord des articulations, il ne se fait pas par l'intersection nette de lignes droites, mais par des courbes qui finissent par s'entrelacer.

A travers l'examen de la base de classes des divers styles, et par suite de celui des changements de style ou d'époque, nous avons pu être réus si à éclaircir le rôle des styles dans la synthèse historique des arts et de la littérature. Ils n'en sont pas les principes dirigeants, fondamentaux; ce ne sont pas eux qui déterminent l'évolution des arts, le caractère d'une époque. Les styles ne sont que les manifestations, souvent les phénomènes les plus frappants des facteurs économiques et sociaux déterminant l'évolution, et se présentent dans les exigences, les intérêts et par suite le goût d'une classe. La question très actuelle du "pourquoi" concernant la naissance des styles et repoussée par certains savants occidentaux est loin d'être irrésoluble; nous ne nous voyons même pas contraints à recourir au mystère de la création.

En même temps, nous avons vu que l'origine sociale, l'origine de classe des styles n'équivaut pas à une contrainte sociologique formelle rigide des styles. On ne peut même pas dire que la classe qui donne naissance au style d'une grande époque artistique universelle corresponde forcément à la classe dominante de l'époque donnée au sens politique. La bourgeoisie de la Renaissance n'avait réussi à remplacer la noblesse dans le pouvoir non seulement dans les pays de l'Europe orientale mais, à l'exception de quelques villes-républiques italiennes, à l'Ouest de l'Europe non plus. L'essor considérable de l'économie basée sur l'argent et de la production de marchandises dans les derniers siècles du moyen âge lui avaient seulement permis de se débarrasser des contraintes féodales, et de déclencher une lutte pour l'acquisition du pouvoir économique, et plus d'une fois du pouvoir politique, ou tout au moins pour y participer. Ainsi, bien que la bourgeoisie ne fût pas devenue la classe dirigeante de la société, elle put jouer, malgré cette participation partielle et localement limitée

au pouvoir, un rôle de pionnier dans la culture de la Renaissance et, implicitement, dans la formation de son art. Il en est de même pour le classicisme de caractère également bourgeois, qui, à l'exception de la Hollande et de l'Angleterre, prit racine dans des pays où la bourgeoisie n'était pas encore la classe dominante, et même atteignit son épanouissement le plus parfait justement dans un de ces pays, la France.

Dans ce qui précède, j'ai essayé de déduire les lois relatives aux styles en premier lieu par l'examen de la Renaissance et du baroque. Une analyse analogue d'autres périodes et styles rendrait évidemment nécessaire l'usage de nombreux facteurs modificateurs, appelés à éclairer les nuances. Néanmoins, dans l'évolution littéraire et artistique du dernier millénaire, ce sont à peu près ces lois fondamentales qui sont valables, et leur prise en considération peut être utile aussi dans l'analyse des questions complexes d'autres époques.

#### 4.

Parmi les malentendus et les erreurs ayant trait aux styles, l'un des plus graves consistait à considérer les styles comme une catégorie esthétique. Nous avons pu voir que la conception des styles comme critère d'appréciation esthétique remplit un rôle important dans les théories stylistiques ahistoriques tout comme dans les théories d'histoire du style, mais, alors que dans celles-là le baroque ou le réalisme sont des normes esthétiques absolues, dans celles-ci le style historiquement valable n'est qu'une norme esthétique relative. L'une est aussi erronée que l'autre.

Reconnaissant que les styles naissent et meurent historiquement, certains experts voient en eux la clef de la réalisation esthétique pour la durée de leur actualité historique. Le gothique, le Renaissance, le baroque, le classique, etc., sont donc des normes esthétiques à *leur propre époque*, et ainsi les manifestations les plus pures, les plus développées du style sont en même temps les oeuvres les plus précieuses du point de vue artistique. La mise en valeur de ce point de vue formaliste d'appréciation crée de sérieuses difficultés théoriques et pratiques, même aux adeptes de cette conception. En effet, de nombreux écrivains et artistes célèbres ont produit leurs oeuvres justement dans la période du change-

ment de style, et leur activité reflète le mélange complexe de divers styles, ou la présence précoce rudimentaire d'un style. Pensons par exemple à Dante, Giotto, Rembrandt, Goya, etc. Pour parer à ces difficultés, on déclare que les génies créateurs sont des exceptions, qui sont en marge des lois générales, ce qui est évidemment une ineptie; ou alors on confond les catégories de style, en les considérant comme les meilleurs représentants de tel ou tel style. C. J. Friedrich, dont j'ai cité plus haut une étude, estime dans son important ouvrage intitulé *The Age of the Baroque* (1952) que Rembrandt est le peintre baroque le plus caractéristique, quant à H. Hatzfeld, c'est dans les oeuvres de Racine qu'il voit la manifestation la plus pure du drame baroque (*A Clarification of the Baroque Problem in the Romance Literatures. Comparative Literature* 1949). La difficulté principale est cependant une difficulté de principe: si le style est à son époque une norme esthétique, appréciative, il faut en définir l'essence, il faut trouver une formule qui détermine d'une façon univoque le critère du caractère baroque ou classique d'une oeuvre. On comprend donc que les recherches occidentales de l'histoire du style aient fait et font encore des efforts immenses pour pouvoir déterminer l'essence des divers styles. Si je prends comme exemple le domaine le plus répandu des recherches de l'histoire du style, celles qui ont trait au baroque, je puis dire que l'immense bibliographie baroque avait surtout tâché de répondre à la question: qu'est-ce que le baroque?

Plusieurs spécialistes se sont déjà déclarés au sujet des résultats et des insuccès de ces expériences. Dans son étude intitulée *The Concept of Baroque in Literary Scholarship* (*The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, t. V, 1946) René Wellek a analysé avec un soin sans pareil, à la base de toute la bibliographie existant jusqu'alors, la question de savoir quels sont les résultats obtenus par la science littéraire pour déterminer la notion du baroque. Rejetant les opinions ascientifiques sur l'éternel baroque, il a été obligé de constater que les tentatives faites dans ce sens n'ont donné de résultats satisfaisants en aucun cas, que l'on ait essayé de déterminer l'essence du baroque uniquement du point de vue du style (comme par exemple Wölfflin), ou comme manifestation d'un mouvement quelconque (comme par exemple Weisbach qui le considère comme un effet de la contre-réformation), ou en approchant la question du point de vue sociologique

(l'art de l'absolutisme, la culture de la Cour, etc.), ou à la base d'un principe philosophique ou esthétique. Chacune de ces tentatives a eu pour résultat de découvrir un trait caractéristique nouveau du baroque, et a démontré le rôle important, voire décisif des nombreuses créations baroques, mais toutes se trompaient en croyant avoir trouvé la «définition», la détermination de l'essence du baroque. Weliek démontre avec beaucoup d'esprit qu'en voulant appliquer conséquemment chacune de ces définitions du baroque, il faudrait considérer comme baroques toute une série d'oeuvres qui se trouvent en marge de l'âge baroque, et qu'il faudrait par contre éliminer de l'art et de la littérature baroques un grand nombre d'oeuvres considérées depuis longtemps comme baroques par le monde entier. Ainsi, alors que ceux qui considèrent comme un des traits essentiels du baroque le caractère chrétien, ainsi que l'ascétisme, la peur de la mort etc. qui en dépendent, ont parfaitement raison; dès qu'il font de ce principe une définition, ils devraient déclarer baroques de nombreuses oeuvres d'art du moyen âge, quant à Marino, considéré par la littérature comme un poète baroque des plus caractéristiques, il devrait être écarté des cadres de ce style. Nous devons considérer cette argumentation de Weliek comme absolument juste, et c'est justement pourquoi nous ne pouvons considérer comme des définitions présentant l'essence du baroque les formules proposées par les nouvelles conceptions importantes du baroque qui ont paru après cet article. Toutes ces récentes études placent au centre de la question des faits essentiels et qui n'ont pas été soulignés ou pas même aperçus jusqu'à présent, comme le livre déjà mentionné de Friedrich, qui met en relief l'expérience et le culte du pouvoir, plusieurs études de Hatzfeld qui insistent sur la tension entre le contenu et la forme, et l'excellent livre de J. Rousset (*La littérature de l'âge baroque en France*, 1953) qui nous fait connaître le rôle de la métamorphose constante et du caractère de décor. Par l'analyse de ces phénomènes, la mise en valeur de ces points de vue, ces savants ont obtenu d'importants résultats nouveaux, mais ils n'ont évidemment pas donné de réponse définitive à la question: «qu'est-ce que le baroque?»

Il en fut de même des tentatives visant à déterminer par une formule sans équivoque d'autres catégories de style. C'est d'ailleurs tout naturel, puisque les styles constituent un système compliqué de phénomènes de forme, qui se transforment et se

développent continuellement à l'intérieur d'un même style, et qui, à une époque pouvant être déterminée du point de vue de l'histoire économique et sociale, sont en rapport étroit avec certains phénomènes culturels, idéologiques, certaines manifestations du comportement et du goût; or, ces phénomènes complexes, qui varient constamment, ne peuvent être que décrits et non pas condensés en une définition. Pour pouvoir parler de la présence du style en question, nous avons besoin non pas de la totalité, mais seulement de la prépondérance des éléments de contenu et de forme caractéristiques d'un style, non pas d'une propriété proclamée essentielle, décisive pour un style, mais de tout un groupe de propriétés. Néanmoins, si la recherche scientifique met au point toutes les propriétés du baroque, il ressortira que ces particularités baroques ainsi résumées et décrites ne sont présentes simultanément dans aucune oeuvre d'art. Il se forme un groupement sans cesse différent des propriétés caractéristiques des divers styles: la composition donnée des éléments stylistiques change continuellement, à la manière d'un kaléidoscope, à l'intérieur des époques stylistiques de durée prolongée, conformément au temps, aux différentes classes de la société, aux nationalités, et bien entendu suivant les écrivains et les artistes. La prépondérance de telles ou telles propriétés d'un style dépend d'un nombre illimité de facteurs; et nous n'avons pas le droit de considérer tel ou tel groupement des traits stylistiques — conformément à l'époque, à la société, à la nation, ou à la conception individuelle —, comme une réalisation bonne ou moins bonne, juste ou moins juste, du style. Par contre, s'il n'est pas possible de «canoniser» l'une des possibilités et des variantes illimitées de la mise en valeur d'un style d'époque, et de déterminer la manifestation «la meilleure», «la plus pure» des styles, pour pouvoir créer une norme, on ne pourra pas considérer le mode et le degré de la manifestation du style comme un critère d'appréciation esthétique.

Si un style ne peut être une norme même en lui-même, il s'ensuit qu'un style peut encore moins être plus appréciable qu'un autre. A la place historique qu'il occupe, chaque style est justifié: à son époque, le baroque est un style aussi actuel, aussi «bon» que le style Renaissance dans la période précédente; le romantique ne peut pas être considéré comme supérieur au classicisme, ni le réalisme au style Renaissance. Étant donné que

le style est un fait historique, et que la possibilité de production des chefs-d'oeuvre artistiques existe à tous les échelons de l'évolution, la hiérarchisation des styles selon leur valeur est a priori erronée. Or, du fait qu'à son époque chaque style est moderne et nécessaire, il ne s'ensuit pas qu'il n'y a pas de progrès, que les systèmes de style qui se succèdent n'apportent pas en principe du nouveau dans l'évolution des arts. Dans les cadres de chaque style se réalisent des nouvelles tâches artistiques qui n'étaient pas possibles plus tôt. Ainsi, c'est dans les cadres du romantisme que se sont réalisés par exemple, le sens historique, le principe de l'originalité, ainsi que plusieurs autres principes jadis absents, mais qui depuis ce temps font partie intégrante des arts. Quant au réalisme, il a réussi à représenter une richesse des rapports humains et sociaux plus importante que dans tous les autres styles précédents. Et de nos jours, l'art est à même de réaliser des tâches encore plus grandes, il est capable de représenter et d'exprimer les problèmes du monde et de l'homme d'une façon beaucoup plus riche, plus variée, plus profonde, que toutes les époques anciennes. La série des époques coïncidant avec les styles artistiques et littéraires reflète donc parfaitement le progrès, l'évolution de plus en plus considérable de l'art et de la littérature. De ceci il découle logiquement que, lorsque les conditions historiques nécessaires à un style donné et en assurant le bien-fondé viennent à manquer, des oeuvres d'art importantes ne peuvent plus naître dans ce style. Non que ce dernier ait été remplacé par un style esthétiquement meilleur, mais parce qu'il est devenu périmé, parce qu'il s'en est présenté un *plus évolué*. Qu'il me soit permis d'illustrer cette assertion par une comparaison banale. En ce qui concerne la valeur morale du travail, l'estime qu'on lui accorde, il est évidemment indifférent que quelqu'un labore toute la journée avec des chevaux, péniblement, ou avec un tracteur et une grande expertise technique, et, bien entendu, avec un rendement beaucoup plus grand. Et tant qu'il n'y aura pas assez de tracteurs, ce sera souvent le paysan travaillant avec la traction animale qui remportera la palme dans la compétition pour l'appréciation morale du travail. Mais dès qu'il n'y a plus un lopin de terre qui ne puisse être labouré au tracteur, on aurait beau obtenir un rendement sans pareil en labourant avec des chevaux, cela n'intéresserait plus personne, et la personne en question serait considérée non pas

comme un héros, mais comme un fou. Un tel paysan aurait beau être plus laborieux que cent tractoristes, son procédé serait jugé arriéré, par suite nuisible, et il serait à juste titre désapprouvé pour n'avoir pas choisi la forme de travail la plus moderne, la plus pratique, celle qui est le plus utile à la société. C'est dans ce sens qu'un style devient périmé et c'est ainsi que l'activité artistique qui reste attachée à un style définitivement périmé, désuet, peut perdre sa valeur.

Il n'y pas que les styles du passé qui furent condamnés au dépérissement, mais le style de nos jours aussi se perdra avec le temps, pour être remplacé par un style plus évolué, plus moderne. Et ceci nous permet de retourner à la question des théories qui ont transformé un style en catégorie esthétique, pour le considérer comme un principe éternel de l'appréciation artistique. Nous avons vu qu'en définitive ces théories tendaient à la justification d'un goût donné, en faisant du style qui lui convenait le mieux — le baroque ou le réalisme — la norme de l'art véritable, du bon art. Pourtant, même si le réalisme était actuellement un style moderne, et même si la variante des tendances stylistiques modernes qui considère le baroque comme son précurseur, marquait l'orientation principale du progrès artistique actuel, les théories voulant les justifier d'une façon normative et ahistorique n'en seraient pas moins erronées. En effet nous ne pouvons pas non plus considérer comme définitif le style de nos jours, ni comme éternellement valable pour l'avenir. Notre évaluation esthétique ne peut donc pas tabler non plus sur le goût d'aujourd'hui, si moderne soit-il, puisqu'il deviendra lui-même tôt ou tard désuet.

Pour l'artiste, le style est un fait objectif, le langage valable pour tous les arts par lequel peuvent s'exprimer artistiquement les hommes d'une époque, d'une phase d'évolution économiquement et sociologiquement déterminée dans l'histoire. Et tout comme la langue est indifférente à l'égard de la portée, de la tendance du contenu, de même le style, lui aussi, permet les aspirations les plus contradictoires. Mais tandis que la langue est fixée conformément à la société, aux nations, le style l'est conformément aux phases du progrès.

De même qu'une de ces phases importantes possède ses données économiques et sociales propres, elle a aussi — comme reflet de ces dernières — ses éléments exprimant l'idéologie, le comportement, la manière de voir de l'époque, c'est-à-dire son contenu

propre caractéristique de l'époque. Ce contenu est très varié, très multiple, et diffère foncièrement, conformément aux classes d'intérêts opposés. Cependant il n'est pas le moins du monde douteux que dans les idées de l'homme du moyen âge sur le monde, la société, les rapports humains les plus divers, on trouve un grand nombre d'éléments communs aux représentants des classes opposées de l'époque en question, qui diffèrent de la manière de voir des hommes des époques antérieures ou ultérieures. Le développement de la technique, des moyens de production, des forces de production bouleverse continuellement la pensée humaine, et c'est ainsi que se forment les idées collectives caractéristiques d'une époque — et comme il s'agit de sociétés de classe — extrêmement contradictoires, et qui se font valoir par l'unité dialectique des antithèses. Le style de l'époque sera le système de formes collectif des idées générales, collectives, caractéristiques de l'époque donnée. Et tout comme les idées, le contenu d'une oeuvre littéraire et artistique ne sont pas identiques et ne peuvent pas l'être à l'ensemble des idées collectives de l'époque, n'en contenant point tous les éléments contradictoires, de même la forme de l'oeuvre en question, ne pourra se former qu'à partir du groupe éclectique d'une partie des éléments de forme appartenant au style d'époque. La forme de l'oeuvre n'est donc pas identique au style, mais à l'ensemble sélectionné de certains éléments du style adéquats au contenu et permettant la meilleure expression du contenu. Ce n'est pas le choix du style qui dépend de l'artiste, mais le choix des éléments de forme du style objectivement donné dans l'intérêt du contenu, de la portée, et la manière dont il les utilise. C'est ainsi que se détachent définitivement de la question du style les points de vue de l'appréciation esthétique: cette dernière dépend de la justesse des idées, de leur vérité, du choix des éléments de forme exprimant le plus fidèlement le contenu, de l'unité des deux et de la fidélité à la réalité. Le style n'est qu'un prisme historiquement déterminé, que l'artiste peut présenter bien ou mal.

Le style n'est donc pas le principe fondamental, un point de vue systématisateur de la synthèse historique, et ce n'est pas le critère, le point de vue appréciatif de la qualification esthétique. Or, la recherche stylistique est un moyen indispensable aux deux. La connaissance du style permet la mise au point historique des phénomènes littéraires et artistiques, et nous préserve des graves

erreurs dans l'évaluation esthétique. L'examen du style est un échelon indispensable de la recherche, qu'il n'est pas possible d'enjamber, et qui n'est pas fait pour que nous nous y arrêtions, mais pour que nous puissions résoudre avec succès, en passant à l'échelon supérieur, les tâches les plus importantes de l'histoire d'art et de l'histoire littéraire.