Structure et couleur baroques de la « canzone » chez Gianbattista Marino

Hélène Tuzet

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/baroque/278>

DOI : 10.4000/baroque.278

ISSN : 2261-639X

Éditeur :

Centre de recherches historiques - EHESS, Éditions Cocagne

Édition imprimée

Date de publication : 15 mars 1969

ISSN : 0067-4222

Référence électronique

Hélène Tuzet, « Structure et couleur baroques de la « canzone » chez Gianbattista Marino », *Baroque* [En ligne], 3 | 1969, mis en ligne le 26 avril 2012, consulté le 21 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/baroque/278> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/baroque.278>

Ce document a été généré automatiquement le 21 juin 2022.

© Tous droits réservés

Structure et couleur baroques de la « canzone » chez Gianbattista Marino

Hélène Tuzet

- 1 Ce n'est pas sans appréhension que j'aborde un tel sujet. D'abord, il s'agit d'une entreprise désespérée : parler de ce qu'il y a de plus incommunicable d'un domaine linguistique à un autre : le langage poétique. De plus, en choisissant d'étudier la Canzone chez G. B. Marino, je me trouve me mesurer à l'un des problèmes essentiels de la poésie baroque : la lutte de l'inspiration contre une forme. Et justement, dans la poésie italienne où la critique a remarqué déjà que deux tendances s'affrontent, d'une part, l'abandon à l'amplification, au jaillissement inépuisable ; d'autre part, l'effort pour concentrer le motif dans un *concetto*, une image saillante, un vers ; à la limite, un mot... La métaphore idéale selon Emanuele Tesauro, c'est celle où les objets qui s'évoquent réciproquement s'interpénètrent si bien qu'un seul mot suffit pour les faire voir l'un dans l'autre en une perspective en raccourci : l'image qui brille comme l'éclair dans une seule parole. Cette tendance à la concentration extrême, nourrie par l'influence de l'épigramme et le goût de la littérature emblématique, cette tension vers le difficile, le rare, est peut-être ce qu'il y a de plus original et de plus moderne chez les marinistes, bien qu'ils n'aient pas, atteint le degré de raréfaction poétique de Mallarmé... Marino est l'auteur de sonnets et d'épigrammes innombrables. Mais il est aussi l'auteur de l'interminable *Adone*, le plus vaste poème narratif et descriptif, je crois, de toutes les langues. Il est l'auteur des *Idylles* où la poésie coule à pleins bords, intarissable, comme le fleuve d'Héraclite, où le *Lamento* d'Ariane abandonnée compte 299 heptamètres... Entre les deux, j'ai choisi la Canzone.
- 2 La Canzone italienne n'est pas du tout ce qu'évoque le mot français : chanson. Elle a une certaine ampleur. Pétrarque l'avait adaptée à l'inspiration la plus sérieuse et la plus haute. À côté de la chanson amoureuse, il y a la chanson morale, patriotique, religieuse. C'est une forme, à première vue, beaucoup plus libre, souple, flexueuse, que ne l'est le sonnet et que ne sont les formes fixes de la poésie française : le grand dizain, hérité de

Ronsard, même avec le gonflement final qu'il se permet chez Martial de Brives ou P. Le Moyne, a beaucoup moins de liberté. La stance de la Canzone, toujours longue, est de dimension variable, et formée de deux mètres entrelacés : hendécasyllabes, heptamètres. La proportion relative des vers longs et des vers courts, leur alternance, le nombre et l'alternance des rimes, tout cela est au choix de l'auteur et s'adapte à la nature de l'inspiration. Mais une fois le moule établi, il doit se reproduire identique dans toutes les stances.

- 3 Une explication peut-être n'est pas inutile : l'hendécasyllabe italien compte onze syllabes, mais la dernière n'étant pas accentuée, – guère plus qu'une syllabe muette en français –, l'effet sur l'oreille est proche de celui du vers de dix syllabes français à rime féminine. De même, l'heptamètre (en italien: *settenario*) sonne pratiquement comme le vers de six syllabes français. J'en ai tenu compte en tentant de traduire.
- 4 Voici le schéma de la Canzone sur laquelle je veux insister : la *Bella Vedova*. D'abord, l'alternance des mètres :
7-7-11-7-7-11-7-11-7-7-11-7-11.
Ensuite celle des rimes :
a-b-c-a-b-c-c-d-e-e-d-f-f.
- 5 Une seule, la troisième, revient trois fois; elle unit le sixième et le septième vers, la première et la seconde partie de la stance, et forme ainsi un cœur solide à cette draperie mouvante. Or, c'est un schéma cher à Pétrarque, presque exactement celui de la célèbre chanson: *Chiare, Iresche e dolci acque...* Une seule différence, dans la longueur du huitième vers.
- 6 D'autres types de stances, chez Marino, comptent dix, onze, quatorze vers. Pétrarque allait jusqu'à dix-huit.
- 7 Il est aisé de voir que la liberté de la Canzone n'est qu'apparente. Le retour des rimes se fait parfois longuement attendre, il n'en est pas moins obligé. Chaque stance, bien que longue, est refermée, bouclée, et bouclée le plus souvent ici par une pointe : ce que les théoriciens appellent *Chiusa aculeata*, « fermeture aiguillonnée », comparant le poète à l'abeille qui scelle l'alvéole en imprimant dans la cire son aiguillon. Dans ce moule, l'inspiration doit se couler. Et dans cet effort, elle peut gagner en efficacité, parfois aussi elle révèle ses failles.
- 8 Les chansons de Marino se trouvent dans la *Lira*, entièrement composée de poèmes à forme fixe: sonnets, épigrammes, quelques odes (comme l'ode fameuse : *Amour inconstant*, dont la stance de six vers est brève et la composition serrée). Des deux tendances de la poésie baroque italienne: condensation extrême, jaillissement inépuisable, l'une triomphe chez Marino dans la première partie de sa carrière, l'autre à la fin (et, chose piquante, pendant son séjour en France). Dans la troisième partie de la *Lira*, qui est de 1614, le poète ne s'abandonne pas encore à la pente démesurée de sa nature. C'est dans cette partie que je prends, comme exemple, une chanson qui est probablement la plus heureuse réussite : la *Bella Vedova*, la belle veuve.
- 9 C'est, naturellement, la louange d'une Beauté qui est censée toucher le cœur du poète, mais il s'agit d'un thème poétique et non d'une femme réelle : il est évident que cette veuve n'existe que dans l'imagination de Marino, ce qui est la meilleure et peut-être la seule façon d'exister pour une femme dans l'esprit d'un poète. Et ainsi, celui-ci jouit d'une liberté totale, celle de passer de l'admiration à une tendre sympathie, puis au désir, en restant toujours dans le registre du pur jeu.

- 10 Le thème poétique, essentiellement baroque, est fondé, non sur une antithèse comme on serait tenté de le dire, – ce serait trop facile –, mais sur un effet d'*union des contraires*, ombre et lumière se trouvent associés en un seul être, paradoxe mouvant et vivant.
- 11 Selon certains critiques, si les baroques chantent la beauté sombre ou assombrie, c'est par désir de renouveler un thème épuisé. On chantait par tradition la beauté blonde, la beauté solaire ; Marino l'a fait et le fera encore avec plus de splendeur qu'aucun autre. Rajeunir un thème usé, soit, mais le rajeunir dans un goût tout baroque. Goût de l'association indissoluble des contraires, dans une tension où se réalise un balancement, un équilibre précaire sans cesse rompu et rétabli. Goût du paradoxe aussi, du tour de force poétique: quoi de plus paradoxal qu'une noirceur éclatante (et quoi de plus difficile que de rendre cette alliance acceptable) ? Enfin, goût du côté négatif de l'être, de l'envers des choses: nuit, mort, funestes présages, terreur, monde infernal..., goût qui serait morbide s'il n'était justement si bien entremêlé à celui de la vie la plus exubérante.
- 12 Ici, il s'agit d'une beauté blonde, mais voilée de noir. Ailleurs, – dans l'idylle la *Bruna Pastorella*, ou dans le sonnet *Esclave*, il s'agit d'une beauté brune, ou même d'une beauté noire, mais toujours brillante, et l'union contrastée qu'exploite le poète est entre sa couleur sombre et le rayonnement de son regard.
Je vais essayer de présenter la Canzone.
- 13 L'unité en est réalisée par une grande métaphore qui l'inspire tout entière : la Belle Veuve est la déesse de la nuit. Non une femme qui *ressemble* à une déesse, mais d'abord une déesse qui s'humanise ensuite et apparaît comme une femme, puis reprend ses proportions divines.
- 14 Il y a quatre grands mouvements : deux stances pour chacun des trois premiers, trois stances pour le final.
- 15 Le premier mouvement nous présente l'union des contraires en cette créature divine. Elle est la Nuit, mais elle n'a aucun des caractères sinistres de la nuit, et tous les caractères du jour lui sont associés.
- 16 Dans le mouvement qui suit, la déesse devient une femme, et ses attributs sont bien plus proches du réel : elle porte le bandeau des veuves. Et parce qu'elle s'humanise, elle inspire des sentiments de tendresse, de pitié. D'abord au poète, qui voudrait partager son deuil. Mais la contagion de cette sympathie semble gagner tous les cœurs ; bien plus : l'univers entier, le ciel, le soleil, la lune voudraient s'assombrir avec elle.
- 17 Les deux stances suivantes sautent sans transition à un thème plus extérieur, mais particulièrement cher à Marino et au baroque : le poète évoque une série d'oiseaux, puis de déesses parées de fleurs : merveilles naturelles choisies pour leurs couleurs riches et changeantes, qu'il humilie devant cette merveille obscure, cette couleur noire devenue reine des couleurs.
- 18 Le mouvement qui suit, le dernier, est le plus ample ; en trois stances, le poète revient à la grande métaphore d'ensemble : la déesse de la Nuit, et en même temps passe de l'admiration, de la sympathie, à la dévotion et à l'amour. Il évoque le cortège de la déesse et propose plaisamment de fournir, à lui seul, le char, les roues, les coursiers, la brise nocturne, la rosée. En veine de métamorphoses, – encore un motif baroque ! – il souhaite de se changer en chacun des êtres vivants et voltigeants associés à la Nuit : luciole, oiseaux nocturnes et de mauvais augure... Aucune des horreurs de la nuit ne lui fait peur, ni l'enfer lui-même.

- 19 Après cette débauche d'hyperboles, comme lassé, il s'apaise et dans la dernière strophe, ce qu'il implore de la Nuit, c'est le repos, le rafraîchissement du sommeil. Sommeil d'amour, évidemment. Cette ultime strophe, la plus ample, la plus grave, finit pourtant sur le sourire d'un *conpetto*. Et aussitôt le poète s'arrête brusquement, en trois vers de congé, selon la tradition de cette forme.
- 20 La composition d'ensemble est plus organique que dans les autres chansons de Marino. Le poème s'anime peu à peu, s'enfle, monte, gardant toujours un équilibre heureux entre la gravité et le pur jeu ; on songe à la trajectoire, non d'une fusée, mais d'un cerf-volant, si bien que le ton semble parfois fléchir, le vol devient plané, on redoute une retombée, puis la voile se tend de nouveau.
- 21 Il y a sous les draperies ondoyantes des vers une armature solide, qui est de nature oratoire, et dont la présence se révèle dans les départs, donnés par un mot accentué et répété, un mot où se touche du doigt la dureté de la charpente.
- 22 Mais il faut regarder la chose de plus près: on ne peut goûter un poème de ce prodigieux virtuose sans le détailler, et c'est ici que ma tâche devient difficile. Je vais essayer de traduire, en conservant au moins le rythme de l'alternance entre hendécasyllabes et heptamètres – c'est-à-dire, en français, vers de six et dix pieds – et en conservant autant que possible les tournures, ce qui amène en français des inversions forcées et quelque obscurité. Ce qu'il est impossible, hélas ! de conserver, ce sont les rimes... Et parfois un hendécasyllabe se distend en alexandrin.
- 23 Voici les deux strophes de présentation de cette divinité qui unit en elle l'ombre de la nuit et les attraits du jour :
- Cette Nuit animée
Qui, revêtue de noir,
Couvre ses blonds cheveux d'un voile sombre,
Non des antres stygiens
Mais du balcon céleste,
Non de l'abîme, mais du ciel nous vient.
Noire brume et gelée
En se posant sur son bel horizon
Ne produit, comme l'autre,
Mais ardeur et lumière.
L'orient est en son rire, à son front, l'aube,
Le jour en son sourcil,
Les astres en ses yeux, le soleil sur sa face.
Non troublée de tempêtes
Par sanglantes nuées,
Toujours aux yeux d'autrui sereine et claire ;
Non hérissée d'horreur
Par fantômes hostiles,
Toujours aux cœurs d'autrui suave et chère.
Courtoise et non avide
Elle apparaît; non ailée, non aveugle,
Sauf quand marche avec elle
Amour, aveugle ailé.
Non d'un oiseau sinistre accompagnée,
Mais des rougeurs du jour,
Les Grâces sont en elle, à l'entour, les Amours.
- 24 Ici, la fusion des contraires n'est pas encore réalisée : dans la surprise de la découverte, le poète divise et oppose. Les deux strophes sont construites sur la formule non... mais...

qui donne l'ébranlement initial au vers. Il y a négation de tous les caractères sinistres attribués à la nuit, mais cette négation permet de les évoquer et de donner par là un délicieux frisson. Ces traits redoutables, et les traits aimables qui les remplacent en cette paradoxale divinité nocturne, se font valoir mutuellement. Le procédé est d'une rhétorique usée ; mais dans les formules parallèles :

Ma sempre agli occhi altrui serena e chiara –

Ma sempre ai cori altrui soave e cara –

Il y a un équilibre balancé, qui n'est pas celui de deux masses architecturales symétriques.

- 25 Second mouvement où la déesse devient une femme affligée en vêtements de veuve, où le sentiment du poète se fait plus affectueux, puis gagne l'univers qui désire prendre part à ce deuil :

O douceurs désolées,
 Qui donc, hélas ! vous cache
 Sous bandeau triste et atours de veuvage ?
 O beautés endeuillées
 De dépouilles funestes,
 Qui voile les rayons allumés en ces yeux ?
 O lumières courtoises,
 Lumières, guides sûrs de mes pensées,
 Dès que, veuves et tristes,
 Je vous vis revêtir
 Par deuil, manteau de nuit, habit de mort,
 J'ai désiré, pour vous,
 Être veuf de mon cœur et de ma vie.
 Précieuses, mais éteintes,
 Ténébreuses, mais belles,
 Qui pour vous ne soupire et ne languit ?
 De votre ardent rayon
 Dont s'éprennent les astres,
 Quel cœur Amour ne brûle, ne transperce ?
 Le firmament désire
 Changer son lait candide en encre noire ;
 Sur son or, le soleil
 Veut des taches d'ébène,
 Et, pour mieux ressembler à vos ténèbres,
 Désire aussi la lune
 Son pur argent nuancer de poix brune.

- 26 Ici la charpente, de nature oratoire, entrelace deux procédés : l'apostrophe, qui est douce et câline, et l'interrogation, de caractère inquisiteur, et de sonorité plus dure : *Qui ?* Un peu plus loin, quand il s'agit du désir de métamorphose des créatures célestes, le mot qui donne le départ est celui qui exprime le changement. *Cangiar il cielo ambisce ... Macchiar d'ebeno vole ... Tinger di pece bruna ...*
- 27 L'expression est plus animée, mais non tellement plus *directe*, le poète ne s'adresse pas à la femme, mais à ses *beautés* ; (Sconsolate dolcezze, vedovette bellezze) : il ne s'agit pas d'une vraie sympathie personnelle. Il s'adresse surtout à ses yeux, qu'il nomme *lumières*, *luci* (comme beaucoup de poètes français), car cette luminosité est le centre, le sujet même du poème. L'union se fait ici plus forte et indissoluble entre ombre et lumière, jusqu'à des alliances paradoxales : « Fiamme spente, fiamme tenebrose ».
- 28 Ici aussi s'affirme un caractère de l'imagerie de ce poème, sensible dès le début : le caractère cosmique, appelé par la grande métaphore d'ensemble. C'est chose céleste

que la Nuit. Et par sympathie, par envie aussi d'une beauté plus grande, tout ce qui, dans le ciel, est du Jour veut être de la Nuit. Ici, les métaphores sont lourdes d'allusions qui échappent parfois au lecteur moderne. Sait-il que l'or fin du Soleil est pris au sens propre ? Car la physique du temps, formulée de façon plus explicite dans *l'Adone*, tenait l'or pour une substance solaire. Voit-il dans ces taches d'ébène l'allusion, transparente en 1614, aux taches solaires, découvertes par Galilée en 1611, et qui ont laissé perplexe plus d'un poète baroque, – par exemple le Père Le Moyne ?

- 29 Après les merveilles célestes, les merveilles terrestres s'inclinent devant l'unique merveille ténébreuse. Nous en arrivons au morceau de bravoure de la chanson: ce sont les stances qui mettent les oiseaux, les déesses, et les fleurs dont elles se parent, au défi d'égaliser la Belle.

Déploie, colombe altière,
 Le gracieux collier
 De ta gorge pompeuse au jour nouveau.
 O paon aimable et noble,
 Ouvre la riche sphère
 De l'ambitieux plumage constellé.
 Découvre, à ta coutume,
 Le diadème et les bords nuancés
 De ton chef, de tes ailes,
 Phénix oriental ;
 Car tout ce que le monde admire et loue
 Des pompes de Nature,
 Un seul prodige sombre l'assombrit.
 Flore, tisse dans l'herbe
 Violette, acanthe, lis,
 Pour que Printemps en fleurisse sa robe.
 Superbe Iris, assemble
 Émail perse et vermeil
 Pour colorer ton beau voile au soleil.
 Belle Aurore, choisis,
 Pour faire aux cheveux d'or tresse fleurie,
 Bijoux d'or rehaussés,
 Roses de pourpre peintes;
 Car désormais, puisque s'en est vêtue
 La reine de nos cœurs,
 La moins illustre des couleurs en soit la reine.

- 30 Il s'agit d'un défi : le battement initial est donné par des impératifs qui expriment ce défi : Tessa Flora... que Flore tisse... Accolga Iri... qu'Iris rassemble... Battement qu'en traduisant je n'ai pu conserver.
- 31 Une chose demeure : les thèmes sont traités ici avec une singulière densité : trois oiseaux seulement, parmi tant d'oiseaux que Marino s'est plu à énumérer et célébrer ailleurs ! Le catalogue des oiseaux chanteurs dans *l'Adone* comptera trente noms, de sonorité savoureuse, évocatrice, tous plus ravissants les uns que les autres, et se termine en consacrant six stances, quarante-huit vers, au seul chant du rossignol... Ici, trois oiseaux, choisis de façon à s'accorder au caractère cosmique de l'idée d'ensemble et non pas seulement pour leur plumage. La colombe, dans *l'Adone*, traîne le char de Vénus pendant le voyage spatial qu'elle accomplit de Chypre à l'étoile du matin, de son île terrestre à son île céleste. Notons en passant combien le symbolisme de la colombe, dans le baroque italien, diffère du nôtre. Cet oiseau est un symbole de fierté parce qu'il

se rengorge, et ce sont les nuances changeantes de cette gorge qui frappent une sensibilité amie du Changement. Il en est ainsi déjà dans le Tasse.

- 32 Second oiseau : le paon. Inutile d'insister sur ce symbole baroque par excellence ; mais il est ici choisi surtout parce que son plumage est *constellé*, comme la Nuit : le paon évoqué dans *Adone* sera prétexte à un ruissellement d'images variées : jardin fleuri, pierreries ... Enfin, le Phénix, oiseau de pourpre et d'or, symbole solaire, figure de vie perpétuellement renaissante, non moins baroque. Mais ce symbolisme, que Marino exploite ailleurs, n'était pas nécessaire ici. On est frappé par la sobriété de ces évocations. Mais Marino s'adresse à un lecteur cultivé : son semblable, son frère..., celui qui sait saisir les allusions, pour qui un mot est lourd d'images et de sens multiples.
- 33 Mêmes observations pour les déesses et leur parure florale : pas de débauche mythologique. Trois divinités seulement, mais non choisies au hasard : Flore, Iris, Aurora, toutes en accord avec l'éclat du jour. Trois noms de fleurs : violettes, acanthe, lis, simplement *énoncés* ; nous sommes loin des énumérations dont le poète se grise ailleurs, en particulier dans l'idylle *Europe* où, pendant plus de cent vers, les fleurs défilent, chacune avec son épithète choisie : l'amarante immortelle, le bleuet joyeux, le blond crocus... et s'animent, frémissent, chacune selon son humeur, du désir d'être cueillies.
- 34 Donc, ici, aucune délectation dans le verbe pur, aucune recherche de termes rares, pittoresques, pour émuler l'inépuisable variété de la nature. Il n'y a pas non plus ce souffle panique que l'on sent naître (notamment dans *Orleo*) de cette profusion même : quand les arbres s'ébranlent pour venir écouter le chanteur, – cent trente huit vers pour les arbres ! – quand les animaux accourent pour lui apporter leurs dons. Ici, aucun abandon, même factice, au délire.
- 35 Il y a cependant des jeux de sonorité dans ce poème, mais subtils et discrets : lien qui approche des averses d'allitérations d'un Spenser. La stance qui tourne autour du motif du Veuvage présente une allitération, espacée mais insistante, sur le son v, que le poète français Urbain Chevreau devait sentir et reproduire :
- Vos yeux se font connaître au travers de ces voiles
Qu'en vain vous opposez à leur vivacité...
- 36 La stance des oiseaux répète avec la même insistance la voyelle sourde *ou*, qui se fait particulièrement remarquer dans le dernier vers par le rapprochement intraduisible : oscuro-oscura. Au contraire, la stance des fleurs joue sur la voyelle *o* d'une sonorité riche et dorée, et rapproche dans quatre vers consécutifs des mots de sonorité voisine : aurora-aureo, oro-ostro.
- 37 Voici maintenant le grand mouvement final de trois stances où la femme redevient déesse et où le poète amoureux se livre à un jeu câlin qui tantôt frôle la plaisanterie, tantôt presque la grandeur :
- Ah ! que n'est-il permis
O Nuit de mes amours,
De faire de mon sein un char pour toi ?
Que je serais heureux
Si la main qui le perce
De notre cœur guidait aussi le frein !
De ta course sereine
Seraient mes doux soupirs brise nocturne ;
Seraient roues et coursiers
Mes désirs, mes pensées.

Moi cependant, de deux urnes dolentes
 Je m'en irais versant
 La rosée très suave de mes larmes.
 Oh ! si mon cœur pouvait
 En luciole volante,
 Se jouer dans ton ombre claire et gaie !
 Si me changeait Amour
 En vil hibou errant,
 Pour trouver à tes pieds halte et repos !
 Chères vous me serez,
 Funeste effraie et toi, corneille infâme,
 Nuée, tempête, éclipse,
 Antre, sépulcre, abîme ;
 Plus ne sera crainte en moi, mais désir
 De la flamme éternelle,
 Si l'enfer a ténèbres aussi belles.
 O Nuit, si nuit vous êtes,
 Réconfort des mortels,
 Où l'âme boit la paix avec l'oubli,
 Concède à mes désirs
 Et à mes membres frêles
 Dans ton sein pacifique un bref sommeil.
 Un cœur en peine espère
 Etre par toi rafraîchit, ranimé.
 Du moins ne dois punir
 L'audacieux génie
 Qui s'enhardit à te voler quelque repos
 Après de longues peines,
 Si des voleurs et des amants tu es l'amie.

- 38 Toute cette partie est sous forme d'apostrophe à la Nuit, sauf une invocation intercalée aux horreurs nocturnes, et le mode est l'optatif, avec ses nuances: regret, souhait, prière. Plus que jamais les procédés oratoires sont souples et la charpente voilée sous la draperie verbale.
- 39 L'évocation du char de la Nuit est d'un art subtil car elle est allusive et esquissée seulement à travers les désirs de l'amant. Peut-être y a-t-il le souvenir de quelque peinture allégorique : Marino était connaisseur en tableaux. La galanterie amoureuse effleure, n'insiste pas. Il y a du mystère et la douceur extraordinaire que Marino sait mettre dans les sonorités : musique exténuée jusqu'au bord même du silence, dont la réussite suprême sera le dernier souffle de la bouche d'Orphée.
- 40 Nouveaux souhaits badins de métamorphose pour approcher l'aimée : les créatures volantes qui font cortège à la Nuit. L'évocation de la luciole se signale seulement par l'allitération discrète sur *l* : lucide e liete ; mais elle est dense de tout ce que Marino pourrait dire sur la luciole : éclair volant, vive étincelle ailée, vive étoile animée... et qu'on trouvera dans la *Bruna pastorella*.
- 41 Les sonorités se font plus dures quand il s'agit d'évoquer toutes les horreurs associées d'habitude aux ténèbres, et que le poète appelle. Il y a ici une contradiction flagrante avec le début du poème où il avait affirmé qu'aucun de ces attributs effrayants n'était lié à sa divinité ! Mais cela lui est égal car il n'est pas sérieux : il s'agit d'hyperboles plaisantes.
- 42 La tonalité musicale change de nouveau pour le souhait suprême : sommeil, paix, oubli. Marino nous a avertis lui-même que les images de ses poèmes contenaient des allusions

voilées aux choses de l'amour, « mais à peine pénétrables par les intelligences éveillées et subtiles ». Cependant ici, la poésie s'élargit, s'approfondit, en dépit de l'intention galante de l'auteur: la force de l'image agit par elle-même. Cette déesse au vaste sein pacifique qui accueille l'homme épuisé de désirs et lui offre un repos d'où il surgit ranimé, ce n'est pas seulement la Nuit, c'est la Mère, c'est la Mort. On pense fugitivement à Novalis... Mais nous sommes dans l'univers mariniste : un *concetto* nous y ramène. La Nuit, amie des voleurs et des amants, ne peut qu'être indulgente au poète, qui est l'un et l'autre. Cependant, ce larcin n'est pas un vol vulgaire puisque c'est un larcin poétique : le repos amoureux n'est dérobé que sur le plan de la poésie par un génie audacieux, *audace ingegno*. Et nous savons que Marino était fier avant tout de sa qualité de *génie*, au sens particulier qu'il donne au mot *Ingegno* : génie subtil, mais aussi hardi, capable des saisies les plus téméraires, des rapprochements les plus imprévus.

43 Et c'est là-dessus qu'il s'arrête brusquement, comme s'il était las du jeu :

44 Chanson, assez jase, éteins ta voix,

45 Tu n'es que trop loquace :

46 Nuit aime le silence, et qui se tait.

47 Cet éloge du silence qui nie tout ce qui précède, ces trois vers de congé ne sont qu'un bref accord de harpe dont on étouffe aussitôt les cordes. Fin qui nous laisse un léger malaise esthétique. Aurait-il épuisé la matière ? Il devait assez montrer que pour lui toute matière est inépuisable. Probablement sent-il que la mesure d'une chanson est atteinte, et le sens de la mesure, il ne l'avait pas renié encore. Il n'était pas le Baroque Intégral qu'il est devenu dans les *Idylles*. Dans celles-ci, la forme est totalement ouverte : plus de « gênes exquises ». Ce sont des suites de vers non rimés, ou rimés par exception, pour marquer un accent. Parfois des stances s'esquissent, se dissolvent aussitôt comme la courbe d'un tourbillon dans un courant. Cela prête aux cascades de métaphores, aux départs toujours renouvelés. Parfois – comme nous l'avons entrevu dans la *Belle Veuve* –, une formule reproduite comme un battement donne l'impulsion à une série de cellules rythmiques, d'ailleurs inégales, qui peuvent s'ajouter indéfiniment. Le mètre est choisi selon l'ampleur du souffle. Un bel exemple, dans *Arianna*, c'est le long monologue de Bacchus contemplant Ariane endormie : cent vers pentamètres (ce qui équivaut en français à des vers de quatre pieds) s'enchaînent avec une rapidité extraordinaire, et cela dans un texte qui insiste pour imposer silence et immobilité aux nymphes et aux faunes, mais surtout à celui même qui parle : on a une impression de trépidation contenue, de tension, avant le déchaînement dionysiaque.

48 Mais la forme de la Canzone oblige à choisir, et à choisir l'excellent, pour parler le langage de Marino. Ainsi, elle nous offre une réussite où les amis du baroque intégral – dont je suis – peuvent communier avec ceux dont le goût est plus modéré. Ceux-ci ne retrouveront pas Pétrarque... Le registre est celui du jeu, mais d'un jeu poétique ; or, s'il y a une chose que Marino prenne au sérieux, ce n'est pas l'amour, c'est la poésie. L'idéal littéraire est celui de l'*ingegnosa*, de l'*argutezza*, ou subtilité : jeu éminemment intellectuel, de cette sorte d'intelligence qui n'a pas affaire à la science, à la philosophie, mais à la Beauté. Baltasar Gracian, Matteo Peregrini devaient insister sur ces distinctions, qui sont une des conquêtes de la pensée baroque. Mais déjà, par la bouche de Marino, Mercure, dans l'*Adone*, distingue ainsi les esprits qui naissent sous l'influence de sa planète :

Luminosi intelletti, ingegni acuti...

- 49 Lumineuses intelligences, génies pénétrants : c'est pour les génies pénétrants qu'écrit Marino, et pour les adorateurs du Beau.
-

AUTEUR

HÉLÈNE TUZET

Professeur de Littérature comparée à l'Université de Poitiers