

Aux frontières du maniérisme et du baroque

Marcel Raymond

**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/baroque/288>

DOI : 10.4000/baroque.288

ISSN : 2261-639X

Éditeur :

Centre de recherches historiques - EHESS, Éditions Cocagne

Édition imprimée

Date de publication : 15 mars 1969

ISSN : 0067-4222

Référence électronique

Marcel Raymond, « Aux frontières du maniérisme et du baroque », *Baroque* [En ligne], 3 | 1969, mis en ligne le 30 avril 2012, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/baroque/288> ; DOI : 10.4000/baroque.288

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

© Tous droits réservés

Aux frontières du maniérisme et du baroque

Marcel Raymond

- 1 Traiter avec précision, en peu d'instants, le sujet que j'ai eu l'imprudence d'annoncer, tenter d'éclairer la zone intermédiaire entre deux styles que l'histoire a vu se succéder et qui sont apparentés l'un à l'autre, est une entreprise sans espoir. Si je m'arrête d'abord, avec quelque complaisance, au maniérisme, c'est qu'il gagne aujourd'hui sur le baroque dans l'esprit de la critique et qu'il est en train de le refouler au XVII^e siècle. Cela ne signifie pas, d'ailleurs, qu'il y aurait une période maniériste homogène, suivie d'une période baroque homogène. Si le maniérisme a pris le départ le premier (vers 1520, dans les arts figuratifs), il peut arriver que le maniérisme et le baroque composent ensemble, s'interpénètrent, s'entrelacent, chez un même poète, dans un même poème. Il ne s'agira jamais, en littérature, que d'éléments se rattachant à l'un ou l'autre de ces styles, et qu'on ne trouvera jamais tous réunis. Au reste, ni le maniérisme ni le baroque ne sont des systèmes fermés ; ils constituent des ordres de référence commodes, permettant une meilleure lecture. On a remarqué que, dans les beaux-arts, les éléments baroques apparaissent dès le premier tiers du XVI^e siècle avec Michel-Ange, Raphaël, Le Corrège. Peut-être en est-il de même en littérature ; que l'on songe à la force expansive, à l'invention expressive, d'un Rabelais, d'un Ronsard. Maniérisme et baroque, qui se développent quelquefois parallèlement, sont consubstantiels à l'esprit de la Renaissance.
- 2 Je mentionne en passant quelques mises au point, celle de Georg Weise, *Manierismo e letteratura* (*Rivista di Letterature Moderne e Comparate*, juin 1960), d'Alan Boase, *The definition of Mannerism* (*Proceedings of the IIIrd Congress of the International Comparative Literature Association*, 1962), de Kurt Reichenberger, *Der literarische Manierismus in Frankreich* (*Romanisches Jahrbuch*, 1962), et les deux conférences que j'ai faites à Tours sur *La Pléiade et le maniérisme* (pub. dans *Lumières de la Pléiade*, Paris, 1966). À cela s'ajoutent quelques ouvrages récents, celui d'Arnold Hauser, *Der Manierismus* (Munich, 1964), de John Shearman, *Mannerism* (Londres, 1967), d'André Chastel, *La crise de la Renaissance* (Genève, 1968). J'ai lu aussi avec fruit le grand livre de Hugo Friedrich, *Epochen der italienischen Lyrik*

(Munich, 1964) et celui de Hathaway, *The age of criticism, The late Renaissance in Italy* (Cornell Univ. Press, 1962).

- I -

- 3 1. Dans son dernier livre, heureusement traduit, sur *Les littératures modernes et le moyen âge latin*, E. R. Curtius définissait un maniérisme rhétorique, caractérisé par l'abus des moyens classiques d'expression, soit des « figures ». L'espace se creuse alors entre la chose à dire et le langage, espace que viennent occuper ces figures. L'élocution n'est plus commandée par l'invention, comme il est de règle ; par la primauté du signifiant, le langage tend à une sorte d'autonomie. Ce maniérisme rhétorique apparaît ou réapparaît au long de l'histoire, en général lors du déclin des grands âges de création.
- 4 Cette idée offre ceci d'avantageux qu'elle est née d'un examen direct du langage, et ceci de désavantageux, d'abord, qu'elle est pourvue d'un indice péjoratif, ensuite, qu'elle ne concerne pas précisément l'époque qui nous intéresse. Pour Curtius, et pour les historiens qui l'ont écouté, parmi lesquels Friedrich, le baroque n'est qu'un avatar du maniérisme ; au lendemain de la Renaissance, maniérisme et baroque se confondraient.
- 5 2. Il existe une autre idée du maniérisme, empruntée aux beaux-arts – comme le fut naguère celle du baroque littéraire. Cette idée s'applique aux formes architecturales, sculpturales, picturales (comme aux arts décoratifs) de l'époque intermédiaire entre la Haute Renaissance et le triomphe du baroque. Je propose de parler en ce cas d'un maniérisme esthétique.
- 6 Observons d'emblée que ces deux idées ne sont pas inconciliables, le maniérisme rhétorique pouvant se mettre en quelque sorte au service du maniérisme esthétique. Car la *maniera*, telle que l'entendaient les hommes du XVI^e siècle, c'est le style. La manière de Michel-Ange, c'est son style, avec les caractères de variété, de virtuosité qui lui sont propres. Un instinct ludique préside aux exploits de ce style, qui est accidenté, mouvementé, agité, excessif. Le maniérisme, dit Shearman, « est le style de l'excès ». Et souvent celui des excès contraires. En littérature, le goût de l'excès conduira naturellement à l'hyperbole, celui des excès contraires à l'antithèse violente. Si les contraires se fondent ensemble, on aura affaire à la métaphore illogique, à l'oxymore. Les accidents stylistiques naîtront de l'ellipse, de l'anacoluthie, de l'hyperbate (de la position inhabituelle du mot dans la phrase). Il va de soi que l'emploi de ces figures n'est pas particulier à une époque et à un style. Ce qui est déterminant, c'est leur nombre, « la convergence de leurs effets », (pour parler comme Taine), leur valeur signifiante, relativement au contenu, au thème. Tous ces moyens d'expression appartiennent au maniérisme rhétorique, mais le maniérisme esthétique en tire parti.
- 7 Au XVI^e siècle, le maniérisme rhétorique est une composante nécessaire du pétrarquisme, de son style antithétique, « pointu », lequel se prolongera, en se codifiant en quelque sorte, dans la préciosité. Voilà donc un élément de continuité, du XVI^e au XVII^e siècle. Je citerai deux sonnets de Desportes, dérivant plus ou moins de Pétrarque, relevant l'un et l'autre du maniérisme rhétorique et du maniérisme esthétique :

Solitaire et pensif, dans un bois écarté,
 Bien loin du populaire et de la tourbe espesse,
 Je veux bastir un temple à ma fiere deesse,
 Pour appendre mes vœux à sa divinité.

Là, de jour et de nuit, par moy sera chanté
 Le pouvoir de ses yeux, sa gloire et sa hauteesse ;
 Et, devôt, son beau nom j'invoquerai sans cesse,
 Quand je seray pressé de quelque adversité.
 Mon œil sera la lampe, ardant continuelle
 Devant l'image saint d'une dame si belle
 Mon corps sera l'autel, et mes soupirs les vœux.
 Par mille et mille vers je chanteray l'office,
 Puis, espanchant mes pleurs, et coupant mes cheveux,
 J'y feray tous les jours de mon cœur sacrifice.
 (*Amours de Diane*)

- 8 « Parodie liturgique » (selon H. Hatzfeld), exemple d'un maniérisme *fluide*. La distance s'agrandit entre la chose à dire – « Je vous aime, je suis à vous » – et une construction cohérente d'images, une métaphore continuée, qui tend à l'autonomie. Je note que ces images ont un coefficient élevé d'absurdité (« Mon œil sera la lampe... », etc.), et je passe sur ce que cette transposition fabuleuse peut présenter de blasphématoire. Je lis maintenant un sonnet d'un maniérisme accidenté, *anguleux* :

Rendez-vous plus cruels, beaux yeux qui me blessez,
 Ce traict doux et piteux m'empoisonne et me tue :
 Ah ! non, durez ainsi. Mon âme est combatue
 De trop de desespoirs vous voyant courroucez.
 Temperez seulement ces rayons elancez
 Trop clairs et trop ardans qui m'offusquent la vue,
 Mais ne les baissez pas : car mon mal continue,
 Et mon espoir défaut quand vous les abaissez.
 Doux, cruels, humbles, fiers, gais et trempez de larmes,
 Amour pour ma douleur trouve en vous assez d'armes,
 D'agreables langueurs, et de plaisans trespas :
 Bref, toutes vos façons, beaux yeux, m'ostent la vie.
 Hé donc pour mon salut cachez-vous je vous prie !
 Non, ne vous cachez point, mais ne me tuez pas.
 (*Amours d'Hippolyte*)

- 9 Les contradictions se multiplient, et elles sont inhérentes au thème puisque les yeux de l'aimée engendrent un « plaisant trépas ». Elles éclatent également, confinant au paradoxe, dans les qualités des yeux. Les « corrections » poussent le lecteur d'un extrême à l'autre, à hue et à dia. (« Ce n'est que galimatias tout pur », jugera Malherbe dans son commentaire). Observons que tout le sonnet se développe sur un plan abstrait. Certes, il peut y avoir, dans l'œuvre maniériste, des éléments concrets, qui seront peut-être amenés au premier plan et vivement éclairés. Mais les rapports qui existent entre ces éléments - rapport se réduisant souvent à une argumentation, laquelle pourra être logiquement illogique - ont fréquemment de nature abstraite. C'est un *disegno interno* qui doit être manifesté ; et le mot italien sera traduit aussi bien par dessein que par dessin, le concept, ou *conchetto*, étant regardé à l'époque, ainsi que l'a montré Robert Klein, comme un petit dessin.

– II –

- 10 On se demandera s'il est possible de cerner une thématique qui serait propre au maniérisme esthétique. Il semble que ce soit, dans la majorité des cas, le style ou la stylistique qui décide du choix des thèmes. Il est vrai d'ailleurs, et je reviendrai là-dessus, que cette stylistique dépend à son tour d'un ton, d'un esprit dont la définition n'est pas

aisée. Tout autre est la situation du baroque, qui se caractérise en premier lieu par des thèmes. Ce sont ces thèmes qui ont permis à Jean Rousset d'ordonner la matière de son *Anthologie*.

- 11 Nulle part le style maniériste (à la fois esthétique et rhétorique) n'apparaît avec plus d'évidence que chez Jodelle. Le sonnet d'amour que voici pourrait presque être un sonnet d'amour mystique. Sonnet d'« art amoureux », précise l'auteur, tissu d'antithèses, de paradoxes hyperboliques, paroxystiques, avec des asymétries flagrantes, ce *contraposto* qu'affectionnait Pétrarque, avec l'étonnante distorsion du second tercet où le sujet devient objet, ou le *Je*, le *moi*, passe soudain au cas régime. Les vocables entassés sans lien syntaxique (la rhétorique parlera d'asyndète) forment bloc, et les jeux de sonorité se multiplient, surtout si l'on tient compte de l'homophonie que suscite la prononciation ancienne de « m'effraye », de « voir, pouvoir », etc.

Je me trouve et me pers, je m'assure et m'effraye,
 En ma mort je revy, je voy sans penser voir,
 Car tu as d'éclairer et d'obscurcir pouvoir,
 Mais tout orage noir de rouge éclair flamboye.
 Mon front qui cache et montre avec tristesse, joye,
 Le silence parlant, l'ignorance au sçavoir,
 Tesmoignent mon hautain et mon humble devoir,
 Tel est tout cœur, qu'espoir et desespoir guerroye.
 Fier en ma honte et plein de frisson chaloureux,
 Blasmant, louant, fuyant, cherchant l'art amoureux,
 Demi-brut, demi-dieu je suis devant ta face,
 Quand d'un œil favorable et rigoureux, je croy,
 Au retour tu me vois, moy las ! qui ne suis moy ;
 o clair-voyant aveugle, ô amour, flamme et glace !

- 12 Le Sonnet tient en quelque sorte sur sa pointe, et s'achève par l'invocation d'un amour qui est « flamme et glace ». Le rouge et le noir s'y entrecroquent, et le thème qui s'y noue est celui de la guerre de l'espoir et du désespoir, guerre qui déchire le cœur. Que ce thème soit appelé par une préférence stylistique, on peut le penser ; mais celle-ci même a sans doute pour cause une expérience existentielle. Connaissant l'œuvre et la vie de Jodelle, nous saluerons en lui l'homme au cœur déchiré, ce sonnet sera son emblème.
- 13 C'est une visite à Fontainebleau qui nous permettrait de voir quels sont les thèmes privilégiés du maniérisme esthétique, si du moins nous considérons, au-delà du château, l'école qui porte son nom, principal foyer d'art de la Renaissance tardive. Une imagination paganisante à forte composante érotique métamorphose la vie, spécialement la vie de cour, et la transpose sur le plan de la fable. Partout se montrent la figure humaine, le corps humain, la nudité des femmes et des déesses, de Vénus et de Diane au lever, au bain, entourées d'ornements : *putti*, fleurs, oiseaux .. Et c'est le triomphe de l'amour, où se joignent les mortels, les dieux et les déesses, les dieux et les mortels. Autres thèmes : la danse, la chasse, le vol, le tournoi, la bataille, qui ressemble à une danse ; thèmes du mouvement, de l'agitation. Quant aux structures bellifontaines, elles combinent en de grands ensembles, mais hétérogènes, des éléments d'architecture, de sculpture, avec des stucs et des entrelacs de grotesques, le tout serré, compartimenté. Le « programme » est savant, il se réfère à des histoires empruntées à la mythologie. En ce décor très riche, il n'y a pas de vide. Je renvoie là-dessus à l'étude exhaustive publiée il y a quelques années par Erwin Panofsky dans *La Gazette des Beaux-Arts*.
- 14 En poésie, on relèvera les traces d'un premier maniérisme esthétique, paganisant, qui a pris le départ vers le milieu du siècle, et s'apparente à l'art de Fontainebleau. Vingt ans

plus tard, approximativement, je rencontre des exemples d'un second maniérisme, fort différent du premier, moins esthétique que rhétorique. C'est le temps de la contestation, de la mise en question, par la Réforme et la Contre-Réforme, de la civilisation de la Renaissance.

- 15 Je ne citerai qu'un sonnet de couleur bellifontaine, adressé par Ronsard à Cassandre, d'un érotisme intense, onduleux, fluide, « glissant », avec des allongements et des molleses rythmiques voisins des formes serpentine du Parmesan ou du Primatice :

Je voudroy bien richement jaunissant
 En pluye d'or goutte à goutte descendre
 Dans le giron de ma belle Cassandre,
 Lors qu'en ses yeux le somme va glissant.
 Puis je voudroy en toreau blanchissant
 Me transformer pour sur mon dos la prendre,
 Quand en avril par l'herbe la plus tendre
 Elle va, fleur, mille fleurs ravissant.
 Je voudroy bien pour alleger ma peine,
 Estre un Narcisse et elle une fontaine,
 Pour m'y plonger une nuit à sejour ;
 Et si voudroy que ceste nuit encore
 Fust eternelle, et que jamais l'Aurore
 Pour m'esveiller ne rallumast le jour.

- 16 Le poète rêve de métamorphoses fabuleuses. Il serait Jupiter devenu pluie d'or, elle serait Danaé (On pouvait voir à Fontainebleau un tableau du Primatice représentant Danaé recevant du ciel une pluie d'or). Puis le poète serait Jupiter métamorphosé en taureau, elle serait Europe, « fleur » faite pour être cueillie, ravie. Il serait Narcisse, tandis qu'elle serait transformée en fontaine. Mais le mouvement de conquête s'amortit, s'alanguit en « séjour », en plongée dans la jouissance. Et le poème s'achève dans le rêve d'une nuit éternelle. Ainsi, par une suggestion délicate, le lecteur est invité à croire que les vœux qui précèdent sont des rêves, que les mythes sont de la même étoffe que les rêves. Par récurrence, le sonnet entier revêt l'aspect d'une sorte d'irréalité onirique.
- 17 Les éléments d'un second maniérisme, d'inspiration chrétienne et stoïcienne, se font jour au moment de la réaction contre le « mensonge » de la poésie paganisante du milieu du siècle. Le Concile de Trente vient de s'élever à la fois contre les artifices et contre la lascivité de l'art du XVI^e siècle. Les poètes dont il s'agit, les uns protestants, les autres catholiques, sont de ceux que Mme de Mourgues, après. Alan Boase, a proposé de nommer « métaphysiques », par analogie avec les poètes anglais, postérieurs d'une génération, qu'il est de tradition d'appeler ainsi. Terminologie éclairante, qui peut cependant induire en erreur quant à la nature de cette poésie anglaise, à plus forte raison quant à celle de la poésie française qui lui correspondrait. On a estimé qu'il serait plus juste de parler de poésie « méditative ». Mais alors, objectera-t-on, pourquoi taxer de maniérisme une production si fort éloignée de l'art de Fontainebleau, au moins par son contenu, et de la poésie qui lui est apparentée ?
- 18 Considérons un texte. J'écarte Sponde, le plus grand parmi les poètes qui entouraient Henri de Navarre, à l'Académie de Nérac. Il y a là d'Aubigné, du Bartas, Jacques Constans, dont les poèmes ont été mis en lumière en 1962 par Mlle E. Droz. Malgré ce qui les sépare, tous sont des tenants d'une poésie « rude », ou « ferrée », poésie de l'outrance et de la mort, que Mlle Droz explique par la lecture de la Bible, les misères de la guerre, le climat et le paysage pyrénéens, l'influence de la langue gasconne, le voisinage de l'Espagne. Voici, indiscutablement, une des sources du baroque rocailleux (*rupestris*, selon E. d'Ors),

qu'il faut chercher d'abord chez d'Aubigné, dont les *Stances* de 1572 gardent à mes yeux toute leur originalité.

- 19 Alan Boase a découvert il y a quelques années un sonnet du secrétaire du roi de Navarre, prosateur de talent, Duplessis-Mornay. Plus récemment, Mario Richter a publié et commenté quelques autres pièces du même (publication de l'Institut de philologie moderne de l'Université catholique de Milan, 1963). Je cite un sonnet extrait du *Discours de la Vie et de la Mort*, sonnet sur l'homme, puissamment antithétique, où s'opposent la grandeur et la misère, l'origine divine de l'homme et sa nature limoneuse, et qui ouvre, par la mort, le chemin de l'immortalité :

Tu veux sçavoir de celuy l'origine,
 Qui brave en terre et menace les Cieux
 Et pour qui seul n'est assez spacieux
 Tout ce pourprix que l'Océan termine,
 Ne va chercher quelque source divine,
 Quelque rayon, quelque race de Dieux :
 C'est un limon qui se trouve en tous lieux,
 Qu'il foule aux pieds par tout où il chemine :
 Poudre qu'il est, veut foudroyer la terre,
 Tout limoneux, contrefait le Tonnerre,
 Fresle et cassant, veut immortalité.
 Sot que tu es, il convient te dissoudre !
 Au Ciel ne peux aller que par la poudre,
 Estre immortel que par mortalité.

- 20 Par la vertu de l'ellipse, la phrase se coupe, aussi peu cicéronienne que possible, chaque tronçon se ramasse. à la mesure du décasyllabe. L'homme n'est devant Dieu qu'un jouet périssable, que le poète traite et maltraite avec une sorte d'ironie noire. Une dialectique vécue est maîtresse de cette poésie, comme aussi de celle de Sponde, elle en régit l'élocution, y provoque des accidents et des renversements. Pour le chrétien, « mourir est naître » (dédicace à Henri de Navarre d'un autre sonnet) ; inversement, la vie est une mort quotidienne, ce que ne cesse de répéter, de son côté, Sénèque. En tous ses angles, en toutes ses aspérités, le style est modelé par une expérience.

- 21 Mais cette nuit qui s'illumine est celle de la naissance du Christ, où les Mages virent dans le ciel une grande lumière. Et c'est au jour de la mort du Christ que le soleil s'éteignit, se précipita dans la nuit. Écoutons La Ceppède :

Cependant le Soleil fournissant sa journée
 Vois son Maistre à la Croix de tormens foisonné,
 J a prest à rendre l'ame : il blesmit étonné,
 Et volontiers sa course eut ailleurs détournée.
 Il se fasche de voir sa teste environnée
 D'un brillant diademe, et dit passionné :
 Dois-je avoir de rayons ma teste couronnée,
 Voyant mon Createur d'espine couronné ?
 À ces mots il arrache avecques violance
 Sa flambante couronne, et despité l'élançe
 Dans les abysmes creux, soudain le jour s'enfuit.
 O comme tu sers bien, ô Soleil, ce bon Maistre,
 Tu fis naistre un beau jour la nuict qui le veit naistre,
 Et ce jour qui se meurt, tu fais naistre une nuict.

- 22 La Ceppède, poète très varié, passe de la méditation à la contemplation, à la diatribe. Il s'est exercé auprès des Jésuites à « composer le lieu », à imaginer qu'il touchait (je cite Péguy) « le vrai bois de la vraie croix ». Dans le sonnet ci-dessus entre en action une

puissante imagination anthropomorphique, non sans ressemblance avec celle qui anime le cosmos, dans les *Tragiques*, le matin de la Saint-Barthélemy. Pourtant La Ceppède semble savoir qu'il joue, du moins qu'il poétise ; au mot « couronne », il note dans son commentaire : « C'est dire poétiquement ce que saint Chrysostome dit en quatre mots au sermon de la Passion : *Sol retraxit radios suos* ». L'imagination poétise, dramatise, « incarne » (je rappelle que Buffum appelle « incarnation » un des processus de création du baroque). On relèvera néanmoins dans ce sonnet, en particulier dans les deux derniers vers, où le paradoxe prend la forme de chiasmes redoublés, qui assurent le renversement du jour dans la nuit et de la mort dans la vie, une *manière* très significative. Nous sommes ici au lieu de passage du maniérisme au baroque religieux (*tridentin us*, selon E. d'Ors). Cette poésie de la Contre-Réforme va se détendre, s'amplifier, se charger d'éléments naturalistes, et « toute la vie chrétienne sera transformée en une perpétuelle et triomphante liturgie », disait l'abbé Delaruelle, en 1963, à Montauban.

– III –

- 23 Il faut indiquer un autre principe de continuité auquel se rattachent l'art du XVI^e siècle et celui du XVII^e : qu'il soit d'appartenance maniériste ou d'appartenance baroque, cet art est dominé par la formule d'Horace, *Ut pictura poesis* ; formule qui peut être renversée. La peinture raconte des histoires, illustre des fables. La poésie décrit des scènes, assemble des images ; elle donne à voir. André Chastel signale le fait que le lexique de la description animée s'enrichit toujours davantage, lorsqu'on passe de Ronsard à d'Aubigné, à Du Bartas, aux Baroques.
- 24 Dans les grandes fresques à programme de l'époque du maniérisme, les choses à voir sont souvent présentées en gros plan, en repoussoir, elles s'avancent vers le spectateur, et la force du modelé l'invite à les toucher. Je discerne une tendance pareille chez les poètes et aussi chez les théoriciens de la poésie. On vante le style « floride », on se réfère comme à un modèle insurpassable à la description que fait Homère du Bouclier d'Achille. Speroni place Homère au pinacle à cause de la richesse de ses épithètes. Mazzoni, cité par Hathaway, déclare : « Ce qui est distant dans l'espace et dans le temps, nous devons le voir comme si cela était devant nos yeux ». (1587). C'est le principe de l'hypotypose. Mais, dès 1555, Ramus, qui réduisait en syllogismes, dans sa *Dialectique*, les inventions des poètes, écrivait : « Il se représentera tellement les choses absentes qu'il lui semblera les voir devant les yeux ». Un peu plus tôt, Du Bellay, dans son manifeste, plaçait au rang des figures « les énergies ». Le mot nous renvoie à deux mots grecs contigus, *enérgeia* et *enàrgeia*, le premier (selon Quintilien), consistant à « rendre les choses animées et vivantes par un style tout en action », et le second (pour le même théoricien), à « rendre les choses sensibles aux yeux par un style tout en images », On se souvient en quels termes Ronsard commentait sa *Franciade* : « Tu imiteras les effets de la nature en toutes tes descriptions suivant Homère, Car, s'il fait bouillir de l'eau en un chaudron, tu le verras premier fendre du bois, puis l'allumer et le souffler, puis la flamme environner la panse du chaudron tout à l'entour », etc.
- 25 Selon K. Reichenberger, Du Bartas est « le premier, le plus grand poète maniériste français ». Je n'en suis pas sûr, et son œuvre gagne à être soumise à deux éclairages. Voici un morceau, relatif au comportement de la torpille, où se révèle à mes yeux l'aspect maniériste d'un style « tout en action », « tout en images », tissu d'« énergies » :

La Torpille, qui sçait qu'elle porte en son flanc
 Un hyver insensible, un pestifere sang,
 Un inconnu pavot, une haleine cruelle,
 Qui roidit tous les corps qui s'avoisinent d'elle,
 Verse traistreusement sur les proches poissons
 Je ne sçai quels venins, je ne sçai quels glaçons,
 Dont l'estrange vertu s'espandant par les ondes,
 N'arrête seulement leurs troupes vagabondes,
 Ains mesme endort leurs sens : puis se paist de leurs corps,
 Dont les membres gelez sont et morts et non morts.
 C'est elle, qui sentant dans sa gorge escorchee
 Du trompeur hameçon ja la pointe accrochee,
 Ne fait pas tout ainsi que maints autres poissons,
 Qui se sentans blecez des crochus hameçons,
 Se tourmentent en vain, se branslent, se secouent
 Et pensans eschaper, de plus en plus s'enclouent
 Dans le fer apasté : ains, rusee, embrassant
 La ligne pescheresse, elle va vomissant
 Dans les flots, un venin, dont la force subtile
 Court au long de ce fil, et du fil avant file
 Tout au long du baston, et du baston avant
 Rampe jusques au poing, qui soudain se trouvant
 Roide, glacé, perclus, tomber dans l'onde laisse
 Son dommageable outil et sa proye traistresse.

- 26 Phénomène de magie cosmique, décrit suivant Appien et d'autres auteurs. Dans un monde qui a horreur du vide, le fluide magnétique se coule dans un langage sans fissure, où verbes et substantifs se juxtaposent sans lien, se coagulent, se « roidissent » et « s'enclouent ». Les assonances, allitérations, reprises de sonorités et de vocables se multiplient, provoquant des effets de paronomasie. Cette manière est une variété de ce qu'Ortega y Gasset a nommé « le style des choses proches ». Les « énergies » (ou hypotyposes) qui rendent les mouvements de la torpille doivent passer en nous et nous « crever les yeux ».
- 27 Esquissons ici un rapprochement : après que les peintres de la Haute Renaissance eurent créé un espace homogène en inventant la perspective, les peintres de la Renaissance tardive, délibérément, ont laissé cet espace se désorganiser : le sol, dans leurs tableaux, est souvent invisible ou montueux ; les figures flottent dans un milieu indéterminé ; à la limite, l'espace devient inexistant. Cela est perceptible déjà dans les fresques du *Jugement Dernier*. Dans le tableau du Rosso représentant Moïse protégeant les filles de Jethro (Musée des Offices), les arrière-plans adhèrent au premier plan, il n'y a pas de profondeur et la peinture paraît plate. On peut se demander si les poètes, à l'exemple des peintres et sculpteurs, n'ont pas éprouvé le besoin de faire saillir leurs formes par un style « tout en action », « tout en images ». Mais nous nous heurtons à la notion de spatialité, bien difficile à cerner, en littérature. Si elle pouvait l'être avec une suffisante clarté, nous ferions peut-être un pas de plus dans l'étude du baroque qui est par excellence, dans les arts figuratifs, l'art de la profondeur spatiale.
- 28 Si l'art maniériste comme l'art baroque donnent à voir, tous deux donnent à penser, ce dont témoignerait déjà le goût si répandu de l'allégorie, de l'emblème, de la devise, qui ont retenu l'attention des théoriciens, étudiés par Mario Praz et Robert Klein. Je rappelle que *l'Iconologia* de César Ripa (il serait aisé de faire état d'autres traités du même genre) est un ouvrage du xvi^e siècle qui n'a fait fortune, en France, qu'au xvii^e. La projection

dans l'image de l'idée, du modèle intérieur, du *disegno interno*, est rendue possible (et justifiée intellectuellement) par un « idéalisme » qui est en fait un réalisme ontologique, la symbolique post-médiévale s'appuyant ici sur le symbolisme des néo-platoniciens, restauré par l'Académie florentine.

– IV –

- 29 Il faut aller plus loin, car nous sommes en présence d'un processus général de transmutation, d'allégorisation de la réalité, en particulier de la vie humaine et de la vie de cour. Les allégories médiévales formaient un ensemble hiératique et fixé. Il s'agit maintenant d'une vision transformante qui rêve de recouvrir la nature d'un « fabuleux manteau » (Ronsard). Cette vision répond d'autre part au goût des princes, attachés à la pompe, à la richesse un peu lourde, signes extérieurs de la gloire. Et ce goût varie peu, du XVI^e au XVII^e siècle, avec cette seule réserve que le mécénat, sous toutes ses formes, devient toujours davantage une « opération de prestige » (André Chastel), ce qui accentue, à l'âge du baroque, la « théâtralité » de la fête et de toute la vie de cour.
- 30 Une question se pose : ce fabuleux manteau, qui recouvre la nature et l'homme, n'est-il pas un fabuleux mensonge ? N'est-il pas regardé comme tel ? À coup sûr, les poètes de la Réforme et de la Contre-Réforme ne le considèrent pas autrement. Au XX^e siècle, nous croyons savoir que toute poésie, tout langage, dit autre chose que ce qui est. (Mais qu'est-ce qui est ? « Y a-t-il quelque chose ? », se demande Gorgias. Tout n'est-il pas apparence ?). Ronsard ajoute-t-il foi à ses discours poétiques ? Sa position paraît ambiguë. Le poète est par lui glorifié à l'extrême. Il est prophète, *vates*. La poésie est à ses yeux une « théologie allégorique » ; *prisca theologia*, enseignait Marsile Ficin à Florence. Mais il lui arrive de ne voir en elle qu'un « folâtre métier » (*Response aux injures et calomnies...*). Elle est illusion :
- Je ne crois plus tant d'amours que les vieux
Chantent de Toi : *ce n'est que poésie.*
- (Dans ce sonnet à Cassandre, le poète s'adresse au Soleil).
- 31 Ailleurs, il fait dire à une femme, face au portrait de l'homme qu'elle a aimé et qui est mort (*Discours en forme d'élégie*) :
- O beau visage feint
..ton faux m'est gracieux.
- 32 La fiction est donc le lieu de la beauté, de la grâce, et pourtant elle est fausseté. Au demeurant, la même ambiguïté, ou duplicité, se rencontrait chez les Anciens, Hésiode déclarant, dans le prologue de la *Théogonie* : « Nous savons conter des mensonges tout pareils aux réalités, nous savons aussi, quand nous le voulons, proclamer des vérités ». Et l'homme même ? Ronsard a le projet de le montrer en son état le plus haut : « C'est le vrai but du poète lyrique de célébrer jusqu'à l'extrémité celui qu'il entreprend de louer ». (Préface des *Odes*). Souvenir de Pindare, tradition encomiastique, besoin propre à l'art de la Renaissance d'héroïser la vie humaine. Mais en d'autres textes, postérieurs pour la plupart au déclenchement des guerres civiles, l'homme n'est plus que poussière, fumée, ombre parmi les ombres. Et le poète, par une démarche qui paraît contradictoire, s'acharne à réduire l'homme à rien dans le poème où il exalte celui dont il chante la louange.
- 33 Il faudrait s'arrêter ici aux théories de l'imagination, de la fiction, comme fruit de la *phantasia* plutôt que de la *mimesis*, qui nous sont proposées par les Italiens, plus subtils que les Français, à l'époque de la Renaissance tardive. Luisino, commentateur d'Horace,

citée par Hathaway, écrit en 1554 : « Le poète, comme le peintre, est libre de nous présenter ses fictions, qui peuvent être effrayantes ou plaisantes, et que nous ne prendrons pas pour autre chose que des fictions ». C'est le triomphe de l'apparence. Les Français écoutent plutôt les conseils de la tradition et le dernier, Ronsard, visant du *Bartas* et ses admirateurs, recommande au poète de ne pas excéder les bornes du vraisemblable et du possible. On peut toutefois hésiter, quant au degré de crédibilité que les hommes du XVI^e siècle, en sa seconde moitié, accordaient aux créations de l'art.

- 34 Quelque chose surprend, dans la peinture maniériste, quelque chose de beaucoup plus important qu'un détail (encore qu'en certains cas le détail, et surtout ce qui s'écarte de l'usage, prenne la valeur d'un symptôme de grande portée). Je veux parler de ce qu'on serait tenté d'appeler « des fautes de perspective » et ce fait doit être rapproché du caractère indéterminé de l'espace. Qu'il me suffise de renvoyer, par exemple, aux tableaux du peintre de Catherine et de Henri III, Antoine Caron. S'agit-il d'un « retour au Moyen Âge » ? Mais ces « fautes » sont voulues. Le spectateur est invité à adopter, face au tableau ou à la fresque, plusieurs points de vue, à distinguer dans la peinture plusieurs champs visuels. La quatrième des « stances » du Musée du Vatican représente la Bataille de Constantin, peinte par Jules Romain d'après des cartons de Raphaël. Or, la fresque de la bataille est dévoilée par un rideau peint, en sorte que la bataille nous est offerte, non comme une réalité, mais comme une tapisserie. L'illusion se donne pour telle ; nous ne quittons pas le monde de l'apparence. Mêmes effets dans les fresques de Salvati au Palais Vieux, à Florence, ou à Caprarola. Au château Saint-Ange, les fresques de Perino del Vaga laissent voir des sortes de cartouches peints, simulant la sculpture, que supportent des figures masculines, barbues et moustachues, ornées de poitrines de femmes. Ces recherches et ces bizarreries attestent ce goût de la surprise et de l'ambiguïté que nous avons signalé. Dans ces caprices et ces travestissements, il entre de l'ironie. Le monstre fait rire plus qu'il n'effraye, car il est un faux monstre. La réalité est transposée en quelque chose qui n'est pas, qui ne peut pas être vrai.
- 35 Serait-il superflu d'adopter cette optique devant les travestissements mythologiques et les jeux auxquels se livrent les poètes devant les Princes et les Grands ? Je pense aux vers écrits par Ronsard pour Charles IX sous le nom d'Eurymedon épris de Callirée. Ou à *La Charite*, poème composé pour le mariage de Marguerite de Valois. La Charite, ou « la brillante », cavale du char d'Apollon, puis rayon de lumière, pénètre le corps de la princesse comme le Saint-Esprit a pénétré le corps de la Vierge, « sans rompre la verrière », suivant une comparaison traditionnelle en théologie. Par un phénomène de transverbération et d'incarnation, la Princesse est divinisée. Dans les vers d'*Eurymedon* comme dans *La Charite*, nous avons affaire à un jeu poétique extrêmement brillant, mais à un jeu. La réalité sert de tremplin. Le langage ne fait que prendre appui sur les choses pour s'élever, au milieu d'une grande effervescence d'images, dans l'illusoire. En 1587, le critique italien Mazzoni déclarait : « L'idée peut être feinte de telle manière qu'elle paraîtra fausse, ou de telle manière qu'elle paraîtra vraie ». Ce qui importe, c'est bien la manière. La « fausseté » peut être le lieu de la beauté et la grâce. Ou je me trompe, ou nous assistons à la formation d'une « catégorie » de l'esprit qui est celle de l'esthétique.
- 36 Je prévois ici une objection : les remarques précédentes, supposé qu'on les tienne pour fondées, ne s'appliquent-elles pas tout aussi bien aux fresques, aux voûtes, aux plafonds, des artistes de l'âge baroque ? Je n'en suis pas si sûr. Quand je lève les yeux vers la peinture du Père Pozzo, à Saint-Ignace, vers celle de Pierre de Cortone, au Palais Barberini, je vois au premier plan de grandes figures se détachant en repoussoir, en relief,

comme feraient des sculptures ; entre ces figures s'ouvre, à l'infini, une gloire qui attire et enchante comme une profondeur d'abîme. Je lis trois strophes de Du Bois Hus :

Le visage du Firmament
 Descendu dans cet element y fait voir sa figure peinte,
 Les feux du Ciel sans peur nagent dedans la mer,
 Et les poissons sans crainte
 Glissent parmi ces feux qui semblent les aymer.
 Dans le fond de ce grand miroir
 La nature se plaist à voir
 L'onde et la flamme si voisines,
 Et les astres tombez en ces païs nouveaux
 Salamandres marines
 Se baignent à plaisir dans le giron des eaux.
 L'illustre Deesse des mois
 Quittant son arc et son carquois
 Descend avec que eux dedans l'onde,
 Son croissant est sa Barque, où l'hameçon en main
 Fait de sa tresse blonde,
 Elle pesche à loisir les perles du Jourdain.

- 37 Le ciel et tout son contenu, répandu dans la mer, nage, glisse, se baigne « dans le giron des eaux », le point culminant de la métaphore continuée étant le mariage de l'eau et de la flamme, l'éclosion de la « salamandre marine ». Nous serions proches du maniérisme si ce que le poète attend de son lecteur n'était pas une « plénitude d'adhésion » (selon un mot de Jean Rousset, se rapportant précisément à Du Bois Hus) ; et cette adhésion me semble requise impérieusement par le mouvement d'incantation qui anime cette poésie. L'air circule entre les vocables qui s'égrènent avec lenteur. Du *Bartas* manipulait étroitement le lecteur, le forçant à réagir comme musculairement à l'étreinte du vers. Du Bois Hus l'investit peu à peu et le pacifie.
- 38 Si j'essayais de poser par hypothèse la problématique du maniérisme, je la verrais dans une justification plus ou moins ouverte de l'apparence (puisque l'être se dérobe), dans une activité ludique, un peu fébrile, ressemblant à un alibi et voilant un fond d'insécurité métaphysique. Est-ce une simple rencontre si cet art, comme la poésie dont on peut la rapprocher, prend naissance à l'époque de la Réforme et de la Contre-Réforme, à l'âge d'une crise de la conscience européenne et de son infrastructure inconsciente, crise précédant d'un siècle et davantage celle qu'a étudiée Paul Hazard ? J'extrais quelques lignes du livre d'Arnold Hauser (p. 8) : « L'optimisme des humanistes se fondait sur la croyance en un accord de l'ordre divin et de l'ordre humain, de la religion avec le droit, de la foi et de la morale. Et soudain on s'aperçoit que la volonté divine n'est liée à aucune de ces normes, que Dieu envoie arbitrairement sa grâce ou sa condamnation par-dessus le juste et l'injuste, le bien et le mal, la raison et la déraison ». La loi naturelle, sur laquelle reposait l'humanisme médiéval, et aussi le premier humanisme de la Renaissance, commence à vaciller.
- 39 Je ne songe pas à enfermer Montaigne dans le maniérisme, ce que fait Hauser, qui voit en lui « le grand philosophe du maniérisme » – tandis que Buffum le considère comme un penseur typiquement baroque – et que d'autres insistent, non sans motif, sur les pages des *Essais* qui annoncent Descartes et la morale de l'honnêteté. Mais comment ne pas être sensible, lisant l'*Apologie de Raimond de Sebonde*, à tout ce qui, dans ce texte ambigu, labyrinthique et vertigineux, consonne avec le maniérisme ? Il y est dit que rien n'est vrai, que rien n'est faux, que la vérité, comme l'a souligné Merleau-Ponty, est dans la

contradiction même, qu'il n'y a « nulle constante existence, ni de notre être, ni de celui des objets ».

- 40 De son côté, Ronsard, quand on le serre au plus près, avoue qu'à ses yeux rien n'est plus fragile qu'une opinion. (« Pour une opinion », Bèze, son ancien ami, a délogé !). Devant Louis de Condé, dans un sonnet trop peu cité, il éclaire le fond de sa pensée :
- 41 Prince du sang Royal, je suis d'une nature
 Constante, opiniastre, et qui n'admire rien :
 Je voy passer le mal, je voy passer le bien,
 Sans me donner soucy d'une telle aventure.
- 42 Qui va haut, qui va bas, qui ne garde mesure,
 Qui fuit, qui suit, qui tient, qui dit que tout est sien ;
 L'un se dit Zvinglien, l'autre Lutherien,
 Et fait de l'habile homme au sens de l'Escriture.
- 43 Tandis que nous aurons des muscles et des veines
 Et du sang, nous aurons des passions humaines.
 Chacun songe et discourt, et dit qu'il a raison ;
- 44 Chacun s'opiniastre, et se dit veritable ;
 Apres une saison vient une autre saison,
 Et l'homme cependant n'est sinon qu'une fable.
- 45 Cette fois-ci, le poète ne joue plus, il cesse de feindre et d'imaginer. Il dit la vérité, à savoir qu'il n'y a pas de vérité, que tout est fiction, que l'homme est un songe.

- V -

- 46 Pour conclure, je me risquerai à esquisser un tableau comparatif des caractères principaux du maniérisme et du baroque, choisissant à dessein des caractères « convertibles », qui permettent d'appréhender à la fois les créations de l'art et celles des poètes. Question en litige, à peine effleurée. Ainsi, quand André Chastel voit dans « la passion » et « l'ostentation » les deux caractères essentiels du maniérisme, on peut se demander s'il n'invite pas à le confondre avec le baroque.
- 47 1. D'un côté comme de l'autre, je suis frappé par un art du mouvement, avec cette différence que l'artiste ou le poète maniériste prise en premier lieu la virtuosité stylistique et accorde un privilège aux thèmes où celle-ci pourra s'exercer en pleine lumière. À l'âge du baroque, le *pathos* et l'*ethos* s'accroissent, l'expressivité s'accroît, mais l'élocution découle de façon plus normale de l'invention.
- 48 2. D'un côté comme de l'autre, je reconnais un art ou une poésie de l'image, celle-ci étant plus décorative chez les maniéristes, plus fonctionnelle dans les œuvres baroques où elle trouvera place dans des ensembles organiques tout en demeurant fondue dans une atmosphère rayonnante, miroitante, scintillante.
- 49 3. L'unité de l'œuvre, chez les maniéristes, paraît morcelée, décentrée, atectonique. Le spectateur, le lecteur, est conduit d'une partie à l'autre, d'une surprise à une autre surprise, ce qui se remarque nettement dans les jardins où l'on n'avance pas suivant des axes, où l'on va de découverte en découverte. Au contraire, dans le jardin baroque, on s'arrêtera au point de la « grande vue ». L'unité de l'œuvre baroque est complexe à la fois et globale, que cette unité soit d'essence structurale ou énergétique. De plus, elle se fonde

sur une alliance renouvelée de l'homme et de la nature, de la nature et de la surnature, du corps et de l'âme, qui s'incarne, ce qui entraîne l'élargissement dont j'ai parlé du clavier de l'expression.

- 50 4. Chez les maniéristes, l'illusion paraît se donner pour telle, ce qui implique une prédominance de l'activité ludique, ce qui suppose que l'auteur et le contemplateur conservent, face à l'œuvre, une distance imperceptible. Les baroques, en revanche, engagent le contemplateur à prendre un mirage pour une réalité, un mirage enchanteur, réclamant une adhésion entière. Ensuite, mais ensuite seulement, le mirage s'évanouira peut-être.
- 51 5. Sociologiquement, la maniérisme est un art de cour, un art d'académie, un art savant. Le « vulgaire » est tenu à l'écart de ces œuvres saturées d'éléments culturels et qui valent surtout par le style. Le baroque s'adresse à un public plus étendu. De même qu'il a un plus grand pouvoir d'intégration, son but est de satisfaire une société plus organique, où les masses ont trouvé place. Ces masses, on cherchera à les mettre en condition, à les émerveiller par la divulgation d'une splendeur. C'est le dessein de l'Église, militante puis triomphante, comme celui des Princes. D'où le volontarisme qui se lit dans l'œuvre baroque, qui tend à séduire et à persuader.
-

AUTEUR

MARCEL RAYMOND

Professeur honoraire de l'Université de Genève