Symbolisme renaissant et symbolisme baroque

André Stegmann

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/baroque/459>

DOI : 10.4000/baroque.459

ISSN : 2261-639X

Éditeur :

Centre de recherches historiques - EHESS, Éditions Cocagne

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1974

ISSN : 0067-4222

Référence électronique

André Stegmann, « Symbolisme renaissant et symbolisme baroque », *Baroque* [En ligne], 7 | 1974, mis en ligne le 28 avril 2013, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/baroque/459> ; DOI : 10.4000/baroque.459

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

© Tous droits réservés

Symbolisme renaissant et symbolisme baroque

André Stegmann

« Notre but ne peut être de transformer nos
analyses en catéchisme ». V.-L. Tapié
« L'univers de l'art est celui de la métamorphose et
de l'allégorie ». M. Raymond
« Le but de l'art [baroque] n'est plus la
connaissance, mais l'élaboration d'une liturgie ».
Y. Bonnefoy

- 1 Dans la délicate problématique de la question toujours ouverte du baroque littéraire, il demeure difficile de conjindre prudence et rigueur.
- 2 La prudence exige de refuser à la fois un impérialisme baroque qui tantôt représente une tendance fondamentale de toute littérature à tous moments (d'Ors, Hocke) tantôt une époque entière, malgré des fluctuations chronologiques importantes entre les divers interprètes (Hatzfeld, Friedrich, Raymond, Spitzer, Rousset) et des critères plus séduisants que solides ressortissant tantôt à la seule thématique, à la seule stylistique, à l'explication sociologique d'une époque. Toutes les approches sont licites, voire nécessaires et les meilleures autorités dans ce domaine ont, théoriquement, accepté le modeste postulat que les critères proposés n'étaient qu'hypothèses de recherche.
- 3 La rigueur commande d'une part de ne pas appliquer un système préétabli – lit de Procuste, où l'on trouve toujours ce que l'on cherche – d'autre part à ne pas éliminer de la production d'une époque les diverses modalités de sa représentation des choses. Ainsi dans les rapports entre beaux-arts et littérature, on ne peut ni prendre pour point de départ les représentations picturale et architecturale d'un milieu pour l'appliquer à la littérature, même dans une prudente transposition analogique, ni écarter complètement un domaine où les influences sont certaines et réciproques.
- 4 Le problème le plus délicat est celui du passage d'une esthétique à l'autre. Qui se prononcera sur l'acte de naissance du baroque ? On l'a vu naguère, dans la significative évolution de M. Raymond qui, avec la même rigueur, la sûreté de méthode et le sens

critique qu'on lui reconnaît, a fait surgir, en partie, contre ses propres premiers travaux, la catégorie maniériste, aussi indiscutable que celles de Renaissance et de baroque.

- 5 Il est donc nécessaire, dans tous les cas, de s'interroger *simultanément* sur ces trois catégories.
- 6 Nous nous rallions pour notre part à ces importants constats de M. Raymond¹ :
 - 1 - « Ce qui ne signifie pas d'ailleurs qu'entre 1520 et 1600 (et au-delà) un âge maniériste homogène aurait précédé un âge baroque homogène ».
 - 2 - « Des éléments maniéristes et baroques composent ensemble, s'interpénètrent chez un même peintre, dans un même tableau, *a fortiori* chez un même poète. »
 - 3 - « Nulle coupure entre l'âge du maniérisme et celui du baroque », p. 12.
 - 4 - « Sa thématique est appelée le plus souvent par une stylistique mais celle-ci fait problème si elle est à son tour conditionnée par une expérience historique et méta-historique impossible à cerner d'une façon entièrement satisfaisante ».
- 7 Il faut donc bien admettre que le baroque littéraire résulte d'un triple mouvement : la transformation consciente de thèmes traditionnels, des ruptures volontaires avec des structures et des formes de l'âge précédent, des innovations dans tous les domaines et particulièrement stylistique, moins comme conséquence d'un certain concept historique ou métaphysique en désaccord avec celui de la Renaissance qu'en raison d'une certaine sensibilité esthétique, où l'imagination, la vision tragique, un « art de persuader » étranger aux écrivains antérieurs convergent vers une esthétique de la profondeur, du mouvement, de la densité, du « concettisme mâle » (A. Boase) où le problème du langage reste premier.
- 8 Pour observer ce phénomène de convergence, un domaine apparaît privilégié : à eux seuls ni les thèmes, ni les images, ni les formes, rhétoriques ou autres, ni l'étude des sources ne permettent de cerner le phénomène dans sa totalité.
- 9 Le système représentatif de l'écrivain est un réseau symbolique, où le mot comme signe, l'image comme représentation énergétique, le jeu des connotations attendues, hyperboliques ou insolites – la « rhétorique à l'excès » dont parle M. Raymond – diffèrent selon les époques.
- 10 Nous n'évoquerons qu'en passant ce qui tantôt oppose, tantôt rapproche maniérisme et baroque, frères subtilement ennemis, parfois alliés d'occasion, issus de la même mère, la Renaissance², nous limitant aux changements de perspective sur le plan symbolique entre Renaissance et baroque.

*

- 11 À suivre séparément la vogue de quelques genres littéraires, l'emblème en particulier, l'hymne-blason, l'ode élégiaque, ou des thèmes, – surtout ceux, permanents, du lyrisme à toute époque – il pourrait sembler qu'en dépit d'une évidente évolution de *l'expression*, peu de choses ait changé³. Aucune rupture saillante, aucune rénovation décisive, rien que des changements plus ou moins perceptibles, avec un double sentiment de l'usure des sujets et de formulations, heureuses à l'origine et qui tournent au cliché, donnant, par exemple chez Desportes, Du Perron ou d'Aubigné, le sentiment de pastiche, volontaire ou non, ou de libération artificieuse à l'égard du succès durable, tyrannique et contraignant d'un du Bellay, d'un Tyard et surtout d'un Ronsard⁴.

- 12 Sur ce point, la foi même dans un symbolisme témoigne d'une continuité : le symbolisme, *troisième voie* entre la philosophie et la théologie, recouvre un désir commun du dépassement de l'apparence sensible et pourtant, loin d'ignorer la science ou de s'opposer à elle, cherche à la rattacher à un ensemble spirituel qui en exprime la réalité idéale.
- 13 Les différences s'avèrent fondamentales sur deux points complémentaires : la nature de cette réalité idéale, le mode d'expression le plus opportun.

*

- 14 Si les thèmes ont souvent peu changé, si les images se maintiennent sans changer de nature, c'est leur fonction et leur position relative, au sein de complexes nouveaux, qui caractérisent l'avènement du maniérisme, et, à travers lui et parfois contre lui, du baroque.
- 15 La représentation de l'amour, de la mort, du temps font appel aux mêmes images de geôle, de larmes, de fleur fragile : les sentiments de l'angoisse, de l'inconstance ne sont pas une caractéristique du baroque comme tels ; c'est leur expression et, en définitive, mais après un certain cheminement assez lent, une représentation différente des choses qu'ils supposent, qui se fait jour.
- 16 La symbolique de la Renaissance fait appel à trois domaines essentiels. En premier, le monde végétal et animal, avec des connotations traditionnelles, tirées à la fois de l'Antiquité classique (porphyre, Philon, Macrobe, Philostrate et surtout Ovide), des Pères de l'Église (Saint Clément, Tertullien, Origène, Lactance), de textes médiévaux toujours populaires (Vincent de Beauvais, Raban Maur, Lull) et de l'énigmatique Horapollon, réédité et glosé de 1500 à 1618 ; en second lieu, d'objets formels, dont la réalité matérielle est plus ou moins estompée (arc, bandeau, balance, boule, char...) enfin et surtout des personnages de la mythologie classique, qui a enchanté la Renaissance moins pour sa valeur de signe que pour sa valeur herméneutique cohérente, à travers le *De genealogia deorum* de Boccace et sa diffusion dans le petit dictionnaire portatif des *Mythologiae* de N. Conti (1555) ou surtout des emblématises, Paul Jove, Paradin, Valeriano⁵.
- 17 Ce symbolisme renaissant irrigue tous les domaines : philosophique, d'Alberti à Campanella ; scientifique, chez Agrippa, Lemnius ou Paracelse⁶ ; politique même, avec des significations diverses dans l'Empire de Charles Quint, l'Angleterre d'Henri VIII, la France d'Henri III, Venise, Florence ou Rome⁷. Peinture, théâtre et poésie demeurent pourtant les domaines privilégiés auxquels se réfèrent plus volontiers, et à bon droit, la critique.
- 18 On a peu étudié l'expression symbolique dans les ouvrages de philosophie morale⁸ au XVI^e siècle. Ils sont pourtant révélateurs. Qu'il s'agisse comme chez Pierre Doré (1500-69) d'une imagerie pieuse (*Voies de paradis, Allumettes du feu divin, Arbre de Vie, Cerf spirituel, Pâturage de la brebis humaine, l'Anatomie et mystique, description des membres de N.S.J.C.* ») ou, comme chez G. Cousin, de l'utilisation plus subtile des sens de l'Écriture (allégorique, anagogique ou tropologique, mystique) on en est aux racines d'un courant à qui le grand renouveau spirituel - l'une des caractéristiques certaines du baroque - donnera sa pleine maturité. L'un des textes les plus intéressants à cet égard est la résurrection, dans la traduction française qu'il en donne, du traité de Jean de Rochefort, auteur du XIV^e siècle, par Antoine Du Moulin, *La vertu et propriété de la quinte essence de toutes choses* (Lyon, 1549) ; divisé en « canons », il fait « inquisition », à partir du secret de Salomon, de la propriété

des éléments, soleil, étoiles, qui ont les propriétés incorruptibles de l'aimant ou de l'or ; planètes, de matière minérale, plomb, fer, vif argent, cuivre... pour en arriver aux vertus des minéraux et des plantes qu'il détaille longuement : il ne s'agit plus là d'un ordinaire traité d'alchimie⁹, mais d'un livre « pour évangeliques » ; mais il ne s'agit pas non plus d'une interprétation purement symbolique du monde : le symbolisme conserve ici sa valeur herméneutique ; il est comme le dit la préface, « science inconnue des médecins ».

- 19 Rationalisme ou syncrétisme ne caractérisent pas seuls la Renaissance. Sensible au mystère des choses, à la magie naturelle¹⁰, à la démonologie, aux monstres¹¹, la période finalement assez définissable nommée Renaissance, malgré la richesse et la diversité de ses tendances, a pour trait fondamental, quel que soit son langage et l'étendue de son symbolisme, de chercher une *représentation* adéquate du monde, objet de *connaissance*.
- 20 La Pléiade, avec son programme totalitaire fondé sur la fureur poétique, ne recherche rien d'autre, mais, entre théologie et philosophie, trouve une troisième voie, profondément définie par Ronsard dans la formule *théologie allégorique*. Malgré la divergence relative de leurs positions philosophiques ou esthétiques, on peut appliquer au groupe entier - et même à Jodelle - la définition donnée par Ronsard¹². L'expression symbolique n'est pas un ornement, mais l'image vraie de l'idée symbolisée¹³. La vertu lyrique de la fable donne mieux qu'une image magnifiée du réel : elle en rend l'essence complexe, avec son *aura* de surnaturel.
- 21 Pourtant les choses changent peu à peu, par la même quête scientifique. Le réformé Antoine Du Pinet, familier à la fois de la Bible et de Dioscoride, traduit en 1566 l'ouvrage de Lévin Lemnius les *Secrets, Miracles de Nature*. Si le monde y apparaît bien toujours ordonné et hiérarchisé, si la dignité et excellence des choses y est toujours affirmée, l'auteur s'intéresse surtout aux étrangetés naturelles - animaux sans yeux, hermaphrodite, enfantements prodigieux -, aux mystères de la nature, aux propriétés secrètes des plantes. Il s'interroge sur la génération, la nature de la substance corporelle, les métamorphoses d'une forme constamment changeante et il ne trouve de réponses que dans l'expression symbolique pour définir les rapports du corps et de l'âme : lune et soleil, dans des rapports d'autonomie et de dépendance (p. 153) ; les passions sont semblables aux exhalaisons des plantes (p. 194), l'esprit est un « tableau non peint » (p. 140). C'est la même représentation, fondée sur les mêmes sources fondamentales de l'Écriture et de Dioscoride que Pierre Dinet systématise dans un gros traité de *Cinq livres des hiéroglyphes*, paru, posthume, en 1614, en pleine période baroque. Presque simultanément, en 1618, le célèbre P. Caussin réédite Horpollo et ajoute un *Polyhistor symbolicus*, compilation de sa composition, née des commentaires aux *Hiéroglyphiques*. Il y étudie successivement, sous un angle symbolique : le monde, les dieux des gentils, les biens de l'homme, les maux de l'homme, les usages des peuples, puis les traditionnelles vertus - scientifiques ou symboliques - des oiseaux, des quadrupèdes, des minéraux.
- 22 Si chez lui le symbolisme herméneutique a perdu beaucoup de sa force pour s'abâtardir en une représentation trop souvent anecdotique et morale, la représentation des choses a singulièrement changé, dans une vision historiquement très élargie, mais où le monde et l'homme ont perdu de leur cohérence au profit du change, de la diversité, du mystère.
- 23 Toujours vers 1570 se développe la curiosité envers les prodiges. Boaistuau publie en 1560 ses *Histoires prodigieuses* augmentées considérablement de 1571 à 1575 par Cl. de Tesserand et Fr. de Belleforest : elles connaîtront de nombreuses rééditions jusqu'en 1630. C'est en 1564 (réédition 1573) que Jean de Marconville « paradoxographe » donne son

Recueil mémorable, en 1575 Thévet sa *Cosmographie universelle*, Paré en 1573 et 1583 son *Traité des monstres*¹⁴.

- 24 Il ne s'agit certes pas d'une révolution intellectuelle. Pour Paré, la nature ingénieuse « chambrière du grand Dieu » n'en reflète pas moins l'universelle harmonie ; mais la création prend des dimensions nouvelles, et le jeu de miroirs infini révèle surtout l'occulte, le mystère, l'incompréhensible et donne un rôle primordial, dans la contemplation des choses, à la fantaisie. C'est vraiment le grand essor de l'imaginaire, qui entraîne une double réflexion, scientifique et symbolique, au demeurant rarement séparables. Ainsi par exemple, le caméléon « est comme un miroir où le monde est convié à projeter l'image de ses couleurs » (Céard, p. XLII). Les poètes s'en souviendront et dans le répertoire d'images privilégiées du baroque, le caméléon rejoint le phénix, le basilic et Protée.
- 25 Belleforest, pour sa part, en historiographe officiel, enquête plutôt du côté de l'homme que de la nature. Il rassemble en 1570 dans son *Histoire universelle du monde* l'expérience des historiens de l'âge précédent, encore peu connus, Boemus, Caspar Reid, Olaus Magnus, Saxo Grammaticus.
- 26 Ces expériences diverses se trouvent rassemblées dans l'un des best sellers de la fin du siècle, les *Diverses leçons* de P. Messie, compilation désordonnée à visée morale pratique, où la part de l'« émerveillable » demeure centrale. Ici encore, là où P. Messie ne se contente pas de sujets purement historiques ou anecdotiques, l'interprétation scientifique et symbolique demeurent inséparables¹⁵.
- 27 La vogue de Du Bartas, éclairé par son savant commentateur S. Goulard, véhicula rapidement l'orientation nouvelle. Du Bartas est bien à la charnière de l'avènement du baroque, encore que, tout imprégné des tendances nouvelles et esthétiques de la Renaissance tardive, il soit difficile de reconnaître en lui un pur baroque, moins encore l'étalon-or de la nouvelle poétique, aux manifestations si diverses.

*

- 28 Les résultats de la grande enquête historique et sociologique des années 1580 sont doubles : d'une part l'angoisse maniériste, et ses symboles de désagrégation¹⁶, de fuite¹⁷, ou ses échappatoires hédonistes, souvent teintées de sado-masochisme, d'autre part un double renouveau spirituel, l'un étranger aux vicissitudes du moment, l'autre, conscient, polémique ou récupérateur, c'est-à-dire la Contre-Réforme. Dans les deux cas les sources d'inspiration marquent une réorientation, voire une nouvelle Renaissance.
- 29 Outre le retour à la Bible, si souvent signalé à bon droit tant du côté catholique que protestant¹⁸, on voit un renouveau de l'exégèse et des Pères, en particulier de ceux qui pratiquent assidûment les divers sens de l'Écriture.
- 30 Des quatre sens - littéral, allégorique, anagogique ou tropologique, mystique -, les deux premiers ne font guère problème et intéressent peu la vision symbolique ; le dernier semble réservé plutôt à l'expérience individuelle et présente des dangers. C'est le troisième qui retient l'intérêt, parce qu'il dépasse le simple niveau métaphysique et permet une polysémie plus souple, tout en gardant sa valeur fondamentale d'*orientation* vers un dépassement.

- 31 Selon l'excellente formule de Jean Krynen, l'artiste baroque « se reconcilie avec la beauté naturelle parce qu'elle lui inspire un sentiment du sublime en demeurant comme une image parlante d'un monde achevé en Dieu et restauré dans son unité »¹⁹.
- 32 Le propos est particulièrement illustrable par l'évolution de ce genre faussement uniforme qu'est l'emblème.
- 33 D'Alciat à Paul Jove, en passant par G. de la Perrière, Valeriano, A. Bocchi, G. Paradin, l'emblème, selon la formule de la *picta poesis*, traduit en images parlantes - images doubles puisque le texte en est lui-même une - les réalités intérieures : elles ont valeur de « description philosophale », comme dit B. Aneau. Les emblèmes suivent un art combinatoire sans complexité - le plus souvent par simple juxtaposition de signes ou d'objets symboliques qui s'additionnent plus qu'ils ne se répondent.
- 34 Vers 1580, les choses changent. P. Langlois de Belestat dans son *Discours des hiéroglyphes égyptiens, emblèmes, devises* (1583) remonte aux racines de la symbolique, avec un retour à Horapollo. Camerarius intitule son ouvrage en 1591 *Symbola et emblemata*, Typotius *Symbola divinae et humanae* (1601). Le mystère reprend ses droits, moins dans sa formulation esthétique que dans l'idée à cerner : l'expression symbolique de l'emblème répond mieux que la voie philosophique à un *déchiffrement partiel des choses...* Connaissance adéquate, mais limitée, l'emblème a pour fonction d'exprimer un triple aspect du réel. En commun avec la symbolique renaissante, il recherche les propriétés secrètes des choses et une expression polyvalente suggérant des correspondances implicites.
- 35 En second lieu, le baroque enrichit par rapport à l'âge précédent la représentation d'un monde à degrés et correspondances symboliques. (Traité des P.P. Dinet, Caussin, Richeome). Avec l'*Occulta philosophia* du P. Nieremberg (1646), il ne s'agit plus que d'exprimer le mystère final du monde.
- 36 Sur cet axe évolutif fondamental s'inscrivent des œuvres fort nombreuses, au champ limité : l'emblématique au début du XVII^e siècle couvre tous les domaines et permet de tout « enseigner ». Ainsi, Laurent de Caseneuve, dans une réédition lyonnaise de J. P. Valeriano, exprime en seulement douze emblèmes, physiologie, pathologie et thérapeutique des tempéraments et des passions : la combinaison de personnages mythologiques (Saturne, Hercule, Vénus, Comus, Mars), d'anneaux symboliques et de médecine chimique, teintée d'ésotérisme, permet un jeu érudit allusif d'expression purement baroque. La philosophie qu'il exprime n'en reste pas moins nourrie de défiance envers l'expression rationnelle et de pessimisme, tout en impliquant une image profondément unitaire du créé. Le traité pourrait avoir pour exergue la double image emblématique d'une Vénus ésotérique et d'une Vérité voilée.

*

- 37 C'est en fonction de cette longue analyse préliminaire de la constitution progressive d'une philosophie baroque, délaissant la pure philosophie et la classique théologie, pour trouver sa *via media* dans l'expression symbolique qu'il est possible de nous livrer à quelques analyses littéraires, essentiellement dans le domaine poétique.
- 38 L'approche du cosmos, que Ronsard dans les *Hymnes*, Belleau dans les *Pierres précieuses*, Lefèvre de la Boderie dans la *Galliade*, Du Bartas dans la *Semaine* cherchaient à concevoir est

désormais *perçu*. Peu importent les spéculations sur la nature de la matière, la hiérarchie des êtres, le monde est essentiellement un palimpseste à déchiffrer.

- 39 Le poète hésite entre deux représentations ou les combine : « théâtre des artifices du Créateur », le monde est un sujet d'émerveillement et d'angoisse :

« Ces atomes de feu qui sur la neige brillent
Ces étincelles d'or, d'azur et de cristal...
Et cet air net et sain, propre à l'esprit vital,
Sont si doux à nos yeux que d'aise ils en pétillent... »
(Saint Amant).

- 40 Qu'il s'agisse des rêveries d'un Tristan et d'un Bertaut ou de l'allégresse des paraphrases de psaumes d'un Vigenère ou d'un Martial de Brives, les impressions de l'âme se traduisent en images symboliques, au-delà de leur valeur sensorielle, tirées de la lumière, du feu, dans un mélange subtil du concret et de l'abstrait, perdant ainsi leur valeur première :

« ...oiseaux, luths animés,
Vivants concerts qui me charmez,
Chantres naturels des villages,
Aimables fugitifs, âmes de nos buissons »...
(Du Bois Hus).

Mais l'apparence pipe les sens :

« Boule, belle au dehors moins qu'en dedans immonde...
Cristal beau, mais coulant et s'écoulant en onde...
Fleur de prime mourant soudain que née aux yeux ;
Flux d'eaux roulant sans cesse ; aure en l'air agitée ²⁰.
(Fieffmelin).

- 41 La perception intuitive et imaginative, se réalise dans une cascade d'images symboliques discontinues et cohérentes.

- 42 Entre l'homme et la création existe un réseau d'écrans : écran de la raison limitée et inadéquate, imposture des sens, écran de l'imaginaire incertain et déformateur, écran des choses elles-mêmes aux propriétés et à la signification incertaine. Nous sommes loin, pourtant, de la magie naturelle d'un Pomponazzi et d'un della Porta, cherchant patiemment à réduire les zones d'ombre.

- 43 Aussi se multiplient dans la symbolique baroque les images sensorielles de néant ou d'effacement (brouillard, nuage, fumée, cendre) de labilité (odeur ou saveur évaporées, sont confus ou fuyant, sable et onde) ou celles, suggérant l'abîme ou le vertige, la dislocation ou le mystère labyrinthique.

- 44 Les puissances secrètes de la nature engendrent une vision dynamique du monde. Le change n'est pas ici inconstance, car :

« ...la seule matière immortelle demeure... »
mais la création :
« Immuable d'essence et muable de front »
ne peut que refléter :
« ...le mortel discord de nos quatre éléments ».
(Du Bartas).

- 45 Au début du siècle, les grands spirituels²¹ baroques (Beaujeu, La Ceppède, Sponde, Chassignet) soucieux de dégager l'homme de sa gangue terrestre et de l'orienter vers un véritable Port, opposent en bloc l'anarchie élémentaire, Chair et Monde, lieu de désordre, de tempête et de fange, à l'âme fragile, mais éclairée et guidée de céleste lumière. Vers 1630, (Hopil, le dernier de ces grands spirituels, a publié son dernier recueil en 1628) les

poètes ne jettent plus qu'un regard amusé ou vaguement charmé sur les fantaisies de la nature.

- 46 Au demeurant, une nouvelle angoisse est en train de naître avec « le silence des espaces infinis ».
- 47 Durant cette période, si la tension dialectique née de l'angoisse métaphysique tend à disparaître, si le fragile jeu analogique des métamorphoses et des anamorphoses perd de son pouvoir modérément consolateur, le tour d'irréalisme et d'artifice ou – poétiquement plus riche – l'aspect d'irréalité onirique que présente le Cosmos au poète laisse planer un mystère anarchique peut-être pire que l'angoisse de la période précédente, qui, elle au moins, était surmontée.
- 48 Le symbolisme qui en découle – miroir, jeux de formes et de couleurs, fusées, feux d'artifices, et tout un jeu d'images insolites et de contrebatteries de mots – semble plutôt une renaissance de la vision maniériste, étrangère, voire opposée à ce géométrisme complexe, mental autant que formel, qui nous semble caractériser le baroque.
- 49 Comme à la Renaissance pourtant, ce monde reste peuplé de mythes qui, quoi qu'on en ait dit parfois, ne sont pas seulement des ornements poétiques. Protée et Circé y occupent une place de choix, bien dégagée par J. Rousset. Il faut y ajouter Diane et la polysémie symbolique qui la relie à Hécate, Céphale, Endymion, Actéon, avec ses relents sadomasochistes, issus du maniérisme ; le Phénix apparaît et Motin lui consacre un long poème, publié en 1620. La recherche des correspondances et des métamorphoses fait intervenir Daphné, Leda, Iris, Niobé et, avec une valeur symbolique peut-être renforcée, animaux et plantes emblématiques : Pélican, Vautour, Caméléon, Alcyon, olivier, lierre, cyprès, myrte... En outre, la mythologie, d'ailleurs bien plus restreinte qu'à la Renaissance, se transforme. Les vieux mythes de Vénus, d'Éros et Anteros, d'Orphée et de Saturne apparaissent rénovés et enrichis.

*

- 50 La récupération chrétienne de cette mythologie, si maladroitement tentée par' fois à la Renaissance, s'opère sur un autre plan, celui précisément du symbole. Au lieu de vouloir assimiler Hercule au Christ, on dresse un parallèle au niveau du signe. La Ceppède tisse de subtils transferts métamorphiques entre Deucalion, Noé et le Christ.

« Du vray Deucalion le bois industriel
Qui soustint la fureur du général naufrage,
Dans une mer de sang à cette heure surnage,
Pour sauver les humains des bouillons stygieux.
Le vieux arc bigarré (signe présageux
De la fin du déluge, et mis en témoignage
Qu'on ne souffriroit plus des ondes le ravage)
Est maintenant courbé sur ce bois précieux.
Puisque ce Nuau peint des couleurs de l'opale
Calmoit les flots, ce corps rouge, livide et pasle
Pourra bien de son Père appaiser le courroux.
Par ce gage sacré de ta chère alliance
Je t'adjure, ô grand Dieu, qu'ore et tous jours pour nous
Ton courroux justicier cede à ta patience ».

- 51 Ailleurs, c'est le nouvel Orphée que chantent les *Théorèmes* de La Ceppède, selon son projet de « christianiser la Fable ». Les mythes d'Ixion, Dédale et Phaéon sont

inlassablement repris pour synthétiser l'aventure humaine, les luttes intérieures, les pièges de l'ambition et du péché, les cheminements obscurs de l'esprit, la nécessité et les risques de l'envol...

- 52 Dans ce monde incertain, mystérieux, le baroque fait une place singulière, qui n'est pas un goût malsain pour le macabre ou la nuit, au monde souterrain, aux grottes, à l'inférieur, plus fascinant souvent qu'horrible : aspect du monde baroque difficile à cerner, tant se croisent et se renouvellent les influences. Peut-on vraiment, sans succomber au démon de l'analogie, assimiler le Faune, le magicien, les paysages rupestres ou les antres de la pastorale, dont la vogue se soutient sans faiblir de 1580 à 1630, à leur exploitation scientifique et symbolique, qui trouve sa synthèse dans le *Mundus Subterraneus* du P. Kircher²² ?
- 53 C'est ici qu'est le mieux perçu le mystère de la gestation de la matière, le dynamisme des éléments, les puissances virtuelles de l'eau et du feu, entr'ouvrant les visions apocalyptiques qu'évoquent les spirituels pour déraciner l'homme de son attachement trompeur au charnel.
- 54 De même, le monde de l'eau donne lieu à des évocations symbolisantes de puissance, d'inconstance, de mouvement, de destruction et de recommencement.
- 55 Les variations infinies du thème, combinées aux images de la lumière et du vent, traversées d'images bibliques - en particulier des Psaumes - dépasseront presque toujours la perception intuitive des choses pour s'appliquer tout naturellement, et symboliquement au domaine psychologique.
- 56 Pour reprendre une autre heureuse formule de J. Krynen²³ : « l'œuvre d'art [devient] le miroir conceptuel du monde visible ».

*

- 57 Toutefois l'homme est au centre de la philosophie baroque. Bénéficiant du triple essor de la science, de l'histoire et de la grande enquête sociologique issue de la découverte des mondes nouveaux, particulièrement après 1580, l'homme tourne d'abord sur lui-même la *mise en question* qui résulte de cette expérience élargie.
- 58 Dans le domaine biologique, à l'ordre mathématique de l'anatomie et des humeurs succède peu à peu l'ordre complexe de la physiologie, le vitalisme. En psychologie, la caractérologie humorale, la résurgence d'une philosophie de la docte ignorance²⁴, l'exploration du subconscient renforcent un retour à la Bible et à la version toniquement pessimiste de la créature de boue et de néant :
- « Une ampoule au ruisseau, une ombre qui s'enfuit,
La bourre d'un chardon, le songe d'une nuit... »
(Auvray).
« Une ombre, une fumée, un souffle, une vapeur... »
(Brébeuf).
- 59 Cette image fondamentale du néant, inlassablement répétée chez Chassignet, Sponde, Fiefmelin, Brébeuf, Motin, A. Favre, Hopil, particulièrement vers les années 1600, fait que le baroque, dans ce domaine, rompt avec le platonisme. Le corps n'est plus un obstacle à l'élan surnaturel, mais le lieu d'un combat, où l'homme devient essentiellement le bourreau de lui-même. Teinté parfois de paulinisme ou de spiritualité ignatienne²⁵, le thème procède souvent d'autres sources, purement philosophiques.

- 60 Ce tourment intérieur est le domaine privilégié de l'ambiguïté dialectique des passions, reflet des incertitudes de la conscience et du jeu satanique, habile à l'assoupir ou à la duper : l'espérance et le désir témoignent aussi d'insatisfaction ou de curiosité stérile ; le repentir nécessaire est signe de faiblesse, la syndérèse peut s'entacher de masochisme ou de tentations de désespoir ; la rupture du monde est tentation de l'orgueil ; l'ascèse, le refus de la nature, l'obsession de la mort mènent à la dangereuse mélancolie, l'humilité peut détourner de la quête de la joie²⁶.
- 61 Le rappel, chez d'Aubigné ou Sponde de la fange ou de la pourriture humaines n'est qu'un stimulant occasionnel, non l'un des traits fondamentaux de la psychologie baroque. Celle-ci apparaît tour à tour comme une contestation, un drame, une jouissance fugace et une aspiration à l'ordre :
- 62 « Tout s'enfle contre moy, tout m'assaut, tout me tente
Et le Monde, et la Chair, et l'Ange révolté
Dont l'onde, dont l'effort, dont le charme inventé
Et m'abisme, Seigneur, et m'esbranle et m'enchanté ».
(Sponde).
- 63 Cette lutte violente et sans issue humaine exige l'appui divin, que l'homme, dans son mauvais usage du libre arbitre, refuse d'accepter. Seul un jeu de métaphores permet à Sponde d'en exprimer la mystérieuse issue :
- « Mais ton Temple pourtant, ta main, ta voix sera
La nef, l'appuy, l'oreille, où ce charme perdra,
Où mourra cet effort, où se rompra cette onde ».
- Une dizaine d'années auparavant, sur des images voisines²⁷, Du Plessis-Mornay avait résolu, dans un concept tout rationnel de l'image, les rapports de la créature au Créateur :
- « Ton port, c'est l'Éternel, et tu t'en veux soustraire.
Veux-tu calme ou bon vent ? tu demandes ta mort ;
Pour surgir à ton Port, il te faut vent contraire ».
- 64 L'approche thématique tend ici un piège ; la différence du concept tient à la distance entre métaphore et symbole.
- 65 L'image absolue du néant de l'homme se complète des visions relatives de révolte et de désordre. Révolte ouverte ou sourde, désordre inconscient ou accepté, les ruses de l'Ennemi, qui sont en même temps lois naturelles, enferment l'homme dans un dilemme : la révolte est soulèvement présomptueux ou stérile, l'acceptation faiblesse et enlissement :
- « Tout met dans son esprit des révoltes secrètes
Tout lui sert de matière a ses iniquités
Tantôt il perd le fruit des biens que vous lui faites
Tantôt il perd le fruit de vos sévérités ».
- 66 Perdu entre un regret du passé, une douteuse aspiration du futur et un présent muable, l'homme, horreur, étonnement ou complaisance à soi-même, ne sait plus qu'entreprendre.
- 67 L'expression symbolique se nourrit ici d'images familières puisées à toute source. Antithèse des images de la lumière épaisse de la terre, opposée à celle de la divine essence ; fétu, fusée, jouet de l'air et de l'eau, foin sec, lampe enfumée, savon, « fleur, sujette à pourriture », esprit...
- « Tirant le suc du vice à guise d'une éponge... »
(Hopil).
- ou ce beau retournement dialectique sur une image très simple :

« Mais la vie est la lie et le vin est la mort ».
(Hopil).

- 68 Dans ce gouffre d'incertitudes et avec cette fragilité mouvante, la vie brève impose toujours le symbole de la quête. À l'image traditionnelle de *l'homo viator*, qui traverse Moyen Age et Renaissance, se substitue celle du voyage marin, qui donne lieu à d'innombrables variations, d'autant que l'esthétique baroque, qui aime peu l'image filée, l'associe à des séries discontinues et convergentes : Fieffelin²⁸ combine dans un même sonnet l'image du *trait qui vole*, de la *plume au vent*, du *voyage marin* et de la *Porte évangélique*.

*

- 69 La méditation sur le monde et la vie s'échappe fatalement vers une réflexion sur le temps. Aux métaphores traditionnelles de l'eau ou du sable qui s'écoule, du grignotement ou de la voracité, du feu qui consume, de la chandelle soufflée au vent s'ajoutent des métaphores, à la fois inattendues et familières, qui en changent la signification :

« Route de l'aigle en l'air ; passe de nef en eaux ;
Glissade de serpent sur les pierreux coupeaux
Trac qu'à la trace en vain pour le voir on seconde... »
(Fieffelin).

- 70 D'autres, recherchées, s'enrichissent du monde onirique, où le temps s'allonge ou s'abolit :

« L'âme qui en secret voit enterrer son corps,
Fait tout ce qu'elle peut pour en montrer la place... »
(Beaujeu).
« ...entra soudainement
Le sage Pythagore en sa chambre secrète
Et n'y fut point si tôt, ô preuve bientôt faite
Comme il en ressortit encore plus vite ».
(Chassignet).

- 71 Plus que le sentiment de l'inconstance, le symbole recherche l'image poignante de la fragilité de l'instant :

« Notre chair n'est que foin que le matin verdit
Et le soir devient sec, se froisse et se flétrit ».
(Angot).

- 72 Le Temps n'est plus un ennemi que l'on mesure, mais un dupeur invisible « en forme de Protée ». Au demeurant, le poète baroque évite le plus souvent de le traiter en entité, même symbolique, et en souligne le caractère individuel et subjectif :

« Mais la source après tout de sa folle inconstance,
N'est pas toute au dehors dans les divers sujets,
Il en porte en son cœur la funeste semence... »
(Brébeuf).

- 73 Godart, dialoguant avec ses pensées constate :

« Ils font fourmiller leurs fantômes,
Dans mon cœur, où ils se sont mis
Plus dru qu'au soleil les atomes
Plus dru qu'en été les fourmis. »

- 74 Bulle, fleur, ombre ou songe, l'homme sujet du Temps bute à l'instant unique qui compte, la mort. Aux ressassements métaphoriques de Chassignet, Sponde préfère l'attaque qui pose le problème dans sa brutalité intemporelle :

« Mais si faut-il mourir, et la vie orgueilleuse,
 Qui brave de la mort, sentira ses fureurs
 Les Soleils halèrent ces journalières fleurs,
 Et le temps crèvera cette ampoule venteuse ».

75 L'ampleur du thème, la richesse et le renouveau des expressions symboliques qui le caractérisent sont un lieu privilégié de la philosophie baroque : aucune équivalence à l'âge précédent. Il permet un rapprochement légitime entre poètes spirituels, libertins et satiriques.

76 L'image archétype de l'inconstance, qui marque l'évolution vers le baroque, est celle de l'inconstance amoureuse : douloureuse (d'Aubigné), assumée (Du Perron), célébrée (La Roque, E. Durand) ; elles ne diffèrent qu'en apparence, on peut toujours passer de l'une à l'autre. Transférée au regard sur le monde ou l'homme, elle change de degré, mais l'hédonisme glouton ou le jeu satirique de l'âge de Louis XIII masquent plus ou moins une angoisse ou une vision pessimiste. Au demeurant, on en trouve toutes les formes, libertines ou chrétiennes, chez un Motin, voire chez un Tristan. De même, un Angot de l'Esperonnière, capable d'une vision angoissée du temps, en tirera essentiellement un portrait caricatural de la vie sociale, qui trouve ainsi un solide support métaphysique. L'expression symbolique permet en outre de fixer l'image intemporelle des choses et leur portée morale permanente. C'est en ce sens que *l'ethos*, donné à côté du *pathos*, comme l'une des caractéristiques du baroque, prend sa signification véritable à la différence du moralisme, toujours plus ou moins entaché de rationalisme, qui caractérise la Renaissance.

« Les Soleils halèrent ces journalières fleurs ».
 (Sponde).

77 L'image solaire et la trouvaille du pluriel inscrivent le constat dans un espace intemporel.

« Tel que lassé du monde on voit l'unique Oiseau
 Entasser un amas de myrrhe et de cannelle
 Y mettre l'eau de Naphte et en battant de l'aile
 Aux rayons du soleil allumer son tombeau... »
 (d'Ambillou).

78 Cette image scientifico-symbolique du Phénix n'intervient que pour déifier hors du temps le modeste et durable amour du Poète.

79 L'histoire humaine, grâce au symbole, s'inscrit en deux vers :

« Et dans ce chaud lavoir de cette onde sanglante
 Toute l'aveugle race en liberté s'ébat »
 (La Ceppède).

*

80 Pour mesurer la valeur investigatrice de l'expression symbolique et en fixer la portée et les limites, il faut enfin tenir compte de quelques traits, en apparence banals, trop souvent écartés par une critique sélective, en quête du rare et de l'insolite, d'où la pensée et l'expression baroques ressortent trop entachées d'irréalisme, d'illusionisme, d'artifice.

81 L'expression symbolique ne dépasse souvent pas le niveau de la métaphore et la véritable irruption des images familières, où le mot roturier prend droit de cité, sans qu'il soit jamais sacrifié à la vulgarité systématique, est un des traits de l'époque, bien plus que la recherche et la pointe. Certes l'esthétique, marquée par le souci de frapper et de peindre

fortement, entraîne parfois un Théophile, un Saint-Amant ou des poètes mineurs, comme Vermeil, d'Ambillou ou Porchères a des stylisations précieuses :

« Les Tritons le regardent au travers de leurs vitres liquides »
(Th. de Viau).

« ...Fais ces yeux de cristal
Puis musse dans ces ronds les embûches nocturnes ».
(Vermeil).

- 82 Ce qui impose cette apparente recherche, c'est, selon l'expression d'Yves Bonnefoy²⁹, le souci « *d'arracher le sensible à l'extériorité* » selon un double procédé : animer l'insensible et concrétiser l'abstrait :

« L'orgueil est une tour dont le vent de la gloire
Nous va précipitant dedans la fosse noire ».
(Hopil).

- 83 Lorsque La Ceppède multiplie les relations symboliques entre le Soleil et la Croix, il fait à la fois la nature participante au mystère divin et, réciproquement, rend sensible le drame de la Rédemption.

- 84 Le baroque qui, sociologiquement, comme l'a noté M. Raymond³⁰, veut toucher un large auditoire, ne répudie aucun cliché familial et tourne parfois à l'image d'Épinal :

« Sucer constamment le lait de l'amertume ».
(Hopil).
« Abreuvons nos esprits des eaux de pénitence ».
(Hopil).
« Te plains-tu qu'on a fait, pour l'ôter du servage,
Des clefs à sa prison ? »
(Marbeuf).

- 85 Lorsque frère Zacharie de Vitre compare tour à tour la couronne d'épines à un parasol, un oreiller, un « tortis entrelacé de vipéaux de bois », et à des « hérissons végétants », l'accumulation des métaphores tend à frapper l'imagination et à éveiller des correspondances passagères, mais aussi à lier fortement nature et surnaturel, monde familial et mystique, chair et âme.

- 86 Lorsque le baroque exploite abondamment cet arsenal élargi que lui fournit la grande enquête scientifique, historique et sociologique de la fin du xvie siècle, il ne s'enracine pas dans le réel, puisqu'il l'utilise métaphoriquement, du moins ne s'en éloigne-t-il pas.

- 87 De la même façon, la mythologie renaissante, réduite à l'âge baroque, s'enrichit en compensation d'une histoire mythifiée. Mais où est la frontière ? Phèdre, Œdipe et l'incendie de Troie appartiennent-ils au mythe ou à l'histoire ?

- 88 À côté d'allusions historiques mythifiées deoos longtemps dans la peinture (les Sabines, Lucrece, les filles de Loth, Bethsabée, Pharaon, David...), les baroques introduisent des personnages plus obscurs :

« Sache que Palinure enseigna son vestige
Au Prince descendu sur les stygieux bords... »
(Beaujeu).

- 89 ou ce Quinnasiarque évoqué par ce même Beaujeu :

« Comme Quinnasiarque en la sanglante étuve
Effraya ses meurtriers qu'il fit depuis périr,
Laissant pour tout jamais son sang dedans la cuve ».

- 90 Mythologie nouvelle, relations nouvelles, mais, malgré leur caractère insolite, plus fortement reliées au réel que l'immense foule des dieux antiques amoncelée par la Renaissance.
- 91 Enfin – et ce dernier trait renforce les deux précédents –, le baroque ressuscite l'allégorie, étroitement associée aux autres procédés symboliques. Il n'évoque pas seulement la Renommée et le Destin, la Justice et l'Honneur, la Paix, la Grâce et la Vérité, il personnifie la Chair et le Monde, la Masse élémentaire, l'Hypostase, et, par un procédé qui lui est cher, la répétition, tout le concret :
- « L'homme de terre né, en terre cheminant
Terrestre vit de terre, et vers terre inclinant
Retournant à la terre, en la terre se change ».
(Chassignet).
- 92 Les valeurs métaphoriques successives du mot s'ajoutent et le hisse à la polysémie symbolique.
- 93 Il n'est pas jusqu'à la modeste fable ésopique qui ne soit récupérée et valorisée. Fieffmelin élève une fable anecdotique, sur la queue et le chef, de l'allégorie du symbole³¹.
- 94 Cet aspect anthropomorphique de l'imagination baroque, valorisé certes par une rhétorique à la fois raffinée et pathétique, implique une philosophie cohérente et profondément tournée vers les acquisitions réalistes du début du XVII^e siècle.

*

- 95 Pour conclure, si la formule lapidaire qui oppose la *Fantasia* du baroque à la *Mimesis* de la Renaissance nous semble toujours la meilleure définition que l'on ait donnée, elle exige dans ses applications bien des nuances.
- 96 D'une période à l'autre il n'y a pas rupture brutale, mais évolution qui peut mener, à la limite, à les définir en termes d'opposition.
- 97 Cette fantaisie n'est pas un jeu cérébral qui mène à la feinte, l'illusion ou l'artifice. C'est là, comme l'a fort bien montré M. Raymond³², l'univers maniériste. Bénéficiant de cette contestation, le plus souvent sourde, voire sournoise, que le maniérisme fait des canons classiques de la Renaissance, le baroque, lui, foncièrement sain, à la recherche d'un ordre et soucieux d'unité, n'accepte ni les valeurs trop claires, trop hiérarchisées et qui ne lui semblent plus coller à la réalité de la Renaissance, sa mère, ni le monde inquiétant et morcelé de son frère aîné.
- 98 Il accepte les conséquences d'une enquête scientifique d'un cosmos, d'une nature et d'une psychologie moins cohérente, plus dynamique, où demeurent des zones d'ombre ou d'abîme.
- 99 En outre, plus profondément individualiste, et soucieux de restaurer des valeurs spirituelles quelque peu sclérosées³³, il redéfinit les rapports de l'homme et du sacré. À l'influence néoplatonicienne et à l'équation trop parfaite du macrocosme et du microcosme, il substitue l'expérience intérieure et un type de relations de la Création à la créature, ressourcée, selon les auteurs, et parfois rassemblées, à la Bible et à la patristique, au pythagorisme ou aux sceptiques antiques, aux mythographes tardifs.

*

- 100 Domaine à déchiffrer plus qu'à définir, à conceptualiser selon un mode distinct de la pensée analytique, le monde philosophique baroque trouve dans le processus symbolique une voie privilégiée.
- 101 Qu'il s'y enchante ou qu'il le dénonce, le monde des apparences apparaît à l'écrivain baroque, chrétien, panthéiste ou libertin, comme un jeu de correspondances mystérieuses, de métamorphoses, d'équilibre instable ou de fantaisies étranges, où les tensions dynamiques remplacent la rassurante échelle renaissante de la création.
- 102 L'homme est un paradoxe plus étrange encore et le lieu d'un drame dont il est lui-même le bourreau. À l'image confortante de l'âme emprisonnée, le baroque substitue la lutte perpétuelle de la Chair et de l'Esprit ou la dérision d'une quête sans but assuré.
- 103 Il y ajoute l'exploration du surréel et du subconscient, monde privilégié du symbolisme nocturne, infernal et onirique, dont il tente d'expurger l'érotisme maniériste.
- 104 En outre, rhétorique, ethos et pathos tendent à accentuer les différences entre les deux éthiques et les deux esthétiques. L'expression symbolique baroque se nourrit plus fortement d'impressions sensorielles, accumule les images discontinues, mais convergentes, que complique encore le géométrisme complexe des structures, « *symétrie sous le mouvement* » : l'expression de G. Genette³⁴ se réalise dans la poésie comme dans la peinture ou l'architecture.

*

- 105 La Renaissance n'a pas ignoré l'expression symbolique. Encore faut-il distinguer trois attitudes à son égard : le premier humanisme lui est hostile ; l'humanisme chrétien en fait un usage prudent et limité, tantôt avec une valeur ornementale et rhétorique, tantôt dans la plénitude de sa fonction épistémologique ; néoplatoniciens, kabbalistes chrétiens et occultistes lui conservent sa fonction de reconnaissance ontologique³⁵. Un facteur commun les rassemble : le symbole à valeur conceptuelle.
- 106 Pour les baroques, le symbole a tantôt une valeur doxologique, tantôt un pouvoir catalyseur, support et principe des images, mais dans les deux cas, il retrouve sa pleine fonction de signe organisateur.
- 107 Dans la période critique (et non de transition) que les plus réservés acceptent comme la définition minimale du baroque, l'expression symbolique était le langage le plus approprié à la fois pour élargir son champ expérimental, traduire sa vision tragique, tenter de résoudre les contradictions issues de la naissance de l'âge scientifique et réaliser une création artistique consciente de sa nouveauté.

NOTES

1. *La Poésie française et le maniérisme*, Droz, 1971, Intr. p. 5.

Je souscris également aux conclusions qu'il avait apportées ici-même en 1968, dans son exposé *Aux frontières du maniérisme et du baroque* et particulièrement aux remarques suivantes :

- 1) Il peut arriver que le maniérisme et le baroque composent ensemble, s'interpénètrent, s'entrelacent, chez un même poète, dans un même poème.
 - 2) Nous sommes en présence d'un processus général de transmutation, d'allégorisation de la réalité.
 - 3) 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.
 - 4) L'unité de l'œuvre baroque est à la fois complexe et globale.
 2. Cf. par exemple la démonstration de FRIEDLANDER dans *Mannerism and Antimannerism in Italian Painting*, Col. U, Paris, 1957, résumée par M. RAYMOND : « Michel-Ange est le principal initiateur du maniérisme comme aussi le précurseur du baroque ».
 3. Et déjà les gloses à Horapollon continuent plus d'un siècle, ainsi que l'utilisation des *Mythologiae* de N. Conti, ce vademecum du mythographe, voire le *De diis gentium* de GIRALDI. On réédite et on prend encore pour autorités vers 1630 des emblématistes symbolisants de la pure Renaissance.
 4. De là les fluctuations de la critique baroque ou maniériste envers Desportes, d'Aubigné, du Bartas, voire de Chassignet, La Ceppède ou Motin, à plus forte raison pour des poètes obscurs comme Méziriac, Fiefmelin, Fl. de Birague, Expilly, dont la biographie intellectuelle trop mal connue ne permet pas au moins cette approche historique extérieure qui permet de déterminer quelques filiations ou quelques répugnances capables d'orienter mieux l'analyse interne.
 5. Cf. M. PRAZ – et pour leur application les classiques *Studies in iconology* de E. PANOFKY (trad. française, Gallimard, 1957). Les ouvrages de CAUSSIN et de DINET, cités ailleurs, se réfèrent encore à Jove, Paradin et Valeriano.
 6. Un bel exemple d'application vient d'être présenté par M. MARQUET : *Le Symbolisme du fruit chez Paracelse*. Publication ronéotypée de la section de Philosophie de Tours, n° 1, 1971.
 7. Aspect peu exploré de l'historiographie : il combine en général héraldisme, symbolisme institutionnel et symbolisme tout court. Ici, s'estomperaient sérieusement les frontières du maniérisme et du baroque.
 8. Outre les quelques ouvrages 'abordés ici, voici quelques textes révélateurs : C. de KERQUIFINEN : *Cent et dix considérations divines de Ian de Val d'Esso* (Lyon, 1563), P. COUSTEAU : *Le Pegme, avec narration philosophique* (Lyon, 1560), A. DU CHASTEL : *La sainte poésie par centuries* (Paris, 1559), Cl. D'ESPENCE : *De coelorum animatione* (p. 1571).
 - ...Il serait intéressant de confronter deux ouvrages distants de 75 ans, dont la source s'inspire consciemment du premier, d'étudier le *Zodiacus vitae* de Marcello Palingenio STELLATO (1556) et le *Zodiacus vitae Christianae* de Caspar VON BARTH (Francfort, 1623).
 9. Au « canon 4 », à propos de l'or, les « alchimistes » sont expressément dénoncés (p. 48).
 10. Rappelons les ouvrages classiques de POMPONAZZI et de DELLA PORTA.
 11. Dans les premières synthèses de l'histoire élargie du monde (P. Martyr) les démonologues (Bodin, Wier) les récentes investigations zoologiques (Gessner, Lycosthènes. Belon), les médecins (N. de Maupas, P. Tolet), voire les compilations narratives (P. Messie).
 12. *Abrégé de l'art poétique* (1565) : « Une théologie allégorique pour faire entrer au cerveau des hommes grossiers par fables plaisantes et colorées les secrets de nature ».
 13. Cf. les nettes conclusions en ce sens de l'étude exhaustive de G. DEMERSON. *La Mythologie dans l'œuvre de la Pléiade*, Droz, 1971. « Lorsqu'ils parlent du moi, du monde, de la société, les mythes antiques ne sont destinés à pallier la confusion de la pensée ni même à orner une théorie rationnelle : ils constituent un univers de symboles, correspondant à des sentiments liés en une unité indivisible.
- On méditera surtout, pour se garder, d'une trop grande schématisation apportée à l'idée de la Renaissance et à la place de la symbolique, des remarques comme celle-ci : « Le poète sait retrouver ou sauvegarder ce goût originel pour le mystère, voire la confusion des sensations et la

perte extasiée du moi dans ses perceptions ». Une telle réflexion semble applicable aussi au baroque. Où est la différence ? Dans une certaine approche, dans une représentation finale fondée sur des homologues plus translucides, tranchons le mot, plus rationnelles. L'imagerie emblématique de l'Hymne du Ciel ou de l'Hymne de l'Éternité conserve quelque chose de pictural et de statique, et diffère profondément des correspondances, polysémiques et non visualisables, du baroque.

14. La réédition de J. Céard, Droz, 1971, est précédée d'une préface exemplaire (50 pages) qui pose bien tous les problèmes et montre, pour notre propos, la position charnière, comme le sont aussi sur d'autres plans ses contemporains Montaigne et Du Bartas, entre une Renaissance tardive et l'essor de la pensée baroque.

15. Mais P. Messie n'est que la menue monnaie de ce nouvel humanisme. On ne saurait rien inférer à le lire seul.

16. Cf. dans l'iconographie, F. BOUSQUET, *La Peinture maniériste*, Neuchâtel, 1964, p. 205-217.

17. Cf. F. BOUSQUET, p. 54-55.

18. Sous toutes ses formes : exégétiques (c'est le début de la grande période des controverses publiques entre catholiques et réformés, dominé par le « grand convertisseur » Du Perron), dramatiques (tragédies bibliques dans les deux camps), poétiques (traductions ou paraphrases des Psaumes et les réussites toutes particulières de Bl. de Vigenère et de Sponde). Période irénique par l'accueil des deux camps à la Semaine de Du Bartas ou aux Stances de la Cène de Sponde, antérieures à sa conversion au catholicisme, mais qui, malgré les traces visibles de son appartenance à la Réforme (cf. l'édition d'A. Boase et Ruchon), sont rééditées et lues sans scandale par tout vrai chrétien.

19. Actes de Montauban, *Baroque 2* (1965), p. 34.

20. Ce réseau d'images pose le problème de l'illusion baroque; évidente dans l'utilisation de l'espace architectural, dans la décoration et dans la mise en scène ; transposable à un domaine littéraire, en particulier dans le thème dramatique (LOPE, *La Vida es sueño* et *L'illusion comique* de CORNEILLE), la fameuse illusion, érigée en catégorie baroque, nous semble avoir prêté à confusion. Sous son aspect symbolique, elle est une image de la réalité. Une autre interprétation courante en fait une sur-réalité, étrangère, voire opposée au réel. M. RAYMOND ne va-t-il pas jusqu'à dire (Actes de Montauban, *Baroque*, 3, p. 82) : « Les baroques engagent le contemplateur à prendre un mirage pour une réalité... » Une telle vue engage toute la philosophie du baroque. Nous pensons, quant à nous, que l'illusion baroque est une lecture de la réalité à plusieurs niveaux, sans jamais viser à un mirage enchanteur. Un cas, pourtant limite, celui des *Saudades* de GONGORA, pourrait en fournir la preuve.

21. Nous adoptons ce terme, après l'abandon, même chez ceux qui l'avaient à l'origine employé (A. Boase, O. de Mourgues), de l'expression ambiguë et finalement inadéquate, de « poète métaphysique », qui ne correspond pas au *metaphysical* anglais.

22. Le livre X de ce second ouvrage mériterait une étude particulière. L'ordre cosmique s'y reconstruit tout entier sur une symbolique mathématique et musicale tout à fait représentative de l'évolution de la *représentation* du monde à la période baroque : fluide, dynamique et pourtant parfaitement ordonnée.

23. Actes de Montauban, *Baroque 2*, p. 33.

24. Sans parler de l'influence persistante de Montaigne et, à travers lui, de R. de Sebonde. Depuis la grande édition de Bâle, en 1565, on réédite N. de Cues. C. Agrippa et Sanchez connaissent un retour de faveur dans la première moitié du XVI^e siècle.

25. On en a exagéré l'importance, en raison de l'omniprésence des Jésuites en Europe occidentale. C'est d'ordinaire par une trop commode analogie que la critique en parle.

26. Tous ces points de théologie morale se retrouvent notamment chez le plus lu, en France, des auteurs du début du XVII^e siècle, J.-P. Camus, tant dans ses écrits théoriques que ses nouvelles et romans.
27. Ces deux textes sont rapprochés dans l'*Anthologie de la poésie baroque* de J. ROUSSET, tome II, p. 197-198.
28. *Anthologie de la poésie baroque* de J. ROUSSET, tome I, 122.
29. Rome 1630, – Paris, Flammarion, 1970, p. 41.
30. *Revue Baroque* n°3 (Montauban), p. 82.
31. Paraphrase d'un des « 366 Apologues d'Ésope, traduits par Valla, Érasme et autres... » et en français par G. Haudent. La Tête humaine peinte n'a « ni sens ni cerveau », constate le renard. Texte dans : P. MENANTEAU, *Images d'A. Mage de Fieffelin...*, Paris, 1965.
32. *Revue Baroque* n°3, p. 79, « processus général de transmutation, d'allégorisation de la réalité... ». La fiction est donc le lieu de la beauté, de la grâce et pourtant elle est fausseté.
33. C'est à travers une vaste production monotone d'une Renaissance tardive abâtardie que se fait jour le baroque. Déjà Montaigne ressentait la rigidité et la pauvreté de la menue monnaie humaniste que sont les Quatrains moraux, dont Pibrac fut le principal représentant (cf. A. STEGMANN, *Montaigne critico del pensiero politico, Filosofia*, Milan (n° 36), 1960. D'Aubigné se plaint, vers 1620, de l'« embourgeoisement » des pasteurs de Genève. Ce sera « l'invasion mystique », chère à Brémond.
34. *Revue Baroque* n°3, p. 47 (note 59).
35. G. DURAND, *Les Structures de l'imaginaire*, Paris, 1969. Précieuse synthèse des diverses approches modernes de ce difficile problème, par lequel se trouve éclairé et revalorisé le domaine spécifique de l'expression symbolique.
-

AUTEUR

ANDRÉ STEGMANN

Tours