

Vision baroque, vision maniériste

Gisèle MATHIEU-CASTELLANI
Université de Paris 7 – Denis Diderot

Nous voici cordialement invités à "tonner contre" les catégories du baroque et du maniérisme, et je me réjouis que ce colloque ouvre un débat contradictoire ; mais il ne m'appartient guère de jouer ici le rôle de l'accusateur, et si je dois jouer, à l'occasion, celui de l'accusé, je ne m'adonnerai pas aux délices du repentir, sincère ou feint. Le recours à ces termes a bien souvent été critiqué, mais le plus souvent *a priori* ; et s'ils sont déclarés anachroniques, ne peut-on en dire autant des termes de classicisme et de romantisme ? Leur substituer les catégories d' "asianisme" et d' "atticisme" est un geste élégant, mais tout aussi anachronique. On peut certes convenir que, transférées du domaine des arts à celui de la littérature, les notions de baroque et de maniérisme ont parfois perdu de leur clarté, au point d'être quasiment confondues, comme si leur opposition à l'esthétique dite classique suffisait à les jumeler: leur utilité paraît cependant peu contestable, si l'on veut discerner dans la production littéraire d'une époque — pour la France les années 1570-1640 — des esthétiques concurrentes, qui renvoient à des visions du monde différentes : car si voir autrement, c'est voir autre chose, comme le posait Wölfflin¹, voir autrement, c'est écrire autrement, et le style, on le sait bien au moins depuis Proust, "est une question non de technique mais de vision"².

¹ H. Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, trad. C. et M. Raymond, Club des Éditeurs, 1961, en particulier pP. 13-18, Pp. 25-33 (les modes de vision) ; voir sur ce point Marcel Raymond, *Baroque et renaissance poétique*, Paris, Corti, 1953, pp. 25 et suiv..

² Proust, *Le Temps retrouvé*, in *À la recherche du temps perdu*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, tome III, 1956, p. 895.

Encore convient-il, évidemment, de définir les notions en disposant de critères suffisamment précis pour que l'analyse ait quelque rigueur ; mais puisque ce colloque nous invite, non point à redéfinir des catégories, mais à mettre au jour les apports des diverses pratiques, je tenterai d'évaluer la fécondité de la distinction entre maniérisme et baroque. Il m'a semblé que le recours à ces notions éclaire trois aspects de la problématique littéraire : d'abord la qualité différentielle du style, de la "manière", de la façon, intimement liés aux modalités du discours tenu ici et là ; ensuite, la représentation du "paysage" que dessinent ces œuvres, l'appréhension du monde extérieur, de la "nature", comme du monde intérieur propre à l'artiste, puisque les traits différentiels de ces discours sont en relation avec une idéologie particulière, une "philosophie", bien différentes ici et là ; enfin, la nature de l'Eros, car si l'Eros baroque est hanté par les figures violentes de l'hybris, l'Eros maniériste, sexuellement ambivalent, est hanté par les délicates figures de l'inversion.

Style baroque, style maniériste

Bien qu'ils soient fort éclairants, les critères thématiques et structurels ne distinguent sans doute pas suffisamment le baroque du maniérisme. Aussi faut-il considérer les modes de dire, les stratégies discursives, la visée du discours, et M. Raymond a fait heureusement intervenir la notion d'un "maniérisme rhétorique"³ : il observait que le discours maniériste maintient toujours une relation d'incertitude, et ce trait le distingue bien, en effet, du discours baroque, toujours énergiquement assuré, toujours en quête de crédibilité.

Cette différence éclaire le contraste entre deux styles : une poétique de l'énergie, de la fureur, celle de Sponde ou d'Aubigné ; une poétique des "petits desseins", et de la fantaisie⁴, celle de Desportes ou de Théophile ; là une parole forte, assurée, ici une parole incertaine, une langueur énervée. Le discours baroque asserte sans modaliser, il est catégorique et impératif. Il cherche *l'efficace* d'une parole qui entend à la fois persuader et convaincre : "Donne force à

³ M. Raymond, *La Poésie française et le Maniérisme (1546-1610 ?)*, Paris, Droz-Minard, 1971, *Introduction*, p. 27.

⁴ Théophile: "Je veux faire des vers qui ne soient pas contraints, / Promener mon esprit par de petits desseins...", *Élégie à une Dame*, in *Œuvres poétiques*, éd. Guido Saba, Classiques Garnier, Paris, Bordas, 1990, p. 106, v. 139-140.

"Vision baroque, vision maniériste"

ma voix, efficace à mes vers"⁵. Le locuteur, en position magistrale, entend emporter l'adhésion de l'allocutaire, une adhésion à la fois intellectuelle et affective, agir sur les émotions et les passions, comme le recommandait Cicéron, pour pouvoir mener à sa guise, *quo velit*, l'auditeur qu'il s'agit de soumettre. Pour assurer sa maîtrise, il lui faut émouvoir :

Nous sommes ennuyés de livres qui enseignent, donnez-nous en pour émouvoir, en un siècle où tout zèle chrétien est péri, où la différence du vrai et du mensonge est comme abolie...⁶

Lorsqu'il prête cette demande aux lecteurs, Aubigné met en lumière la visée de l'artiste baroque : émouvoir, certes, puisqu'on est "ennuyé" par le livre qui enseigne, mais *é-mouvoir*, faire bouger l'auditeur, pour mieux donner à entendre le vrai ; loin de renoncer à enseigner, il veut enseigner autrement, en adressant le discours de la vérité aux émotions de l'auditeur, du lecteur ; le discours baroque est celui de quelqu'un qui croit, et qui veut faire croire. "Crois-moi", dit le poète baroque, comme Chassignet : "Crois-moi, la mort nous suit à toute heure, à tout pas." Et son message entend délivrer une assurance :

Venez à gorge ouverte en l'eau de mes discours
Puiser contre la mort un assuré secours.⁷

Car l'intention didactique s'affiche avec force, chez Aubigné, chez Chassignet, chez Sponde :

Apprends même du Temps [...]
Mortels, chacun accuse, et j'excuse
Le tort qu'on forge en votre oubli. Un oubli d'une mort
Vous montre un souvenir d'une éternelle vie.

hé ! commence d'apprendre
Que ta vie est de Plume, et le monde de Vent.⁸

⁵ A. d'Aubigné, *Les Tragiques*, livre VII, *Jugement*, in *Œuvres*, éd. Weber, Paris, Gallimard, 1969, p. 215 (v. 8).

⁶ A. d'Aubigné, *Aux Lecteurs*, préface des *Tragiques*, *ibid.*, p.3.

⁷ Chassignet, *Le Mespris de la Vie et Consolation contre la Mort*, éd. H. J. Lope, Paris, Droz-Minard, 1967, s. XLVII, p. 68, et s. I, p. 31.

⁸ Sponde, *Œuvres littéraires*, éd. A. Boase, Genève, Droz, 1978, *Stances de la Mort*, p.251, v. 97 ; *Sonnets sur le mesme subject* (dits "Sonnets de la Mort"), s. I, p. 253, et s. VIII, p. 260.

Sponde achève volontiers un sonnet, d'amour ou de mort, sur une maxime fortement frappée :

Savez-vous bien que c'est le train de cette vie ?
La fuite de la Vie et la course à la Mort.

Qu'en la guerre d'Amour une âme bien nourrie
Emporte tout l'honneur emportant le profit.

A gagner un beau bien on gagne une louange,
Mais on en gagne mille à ne le perdre point.⁹

Le discours pose le locuteur en position magistrale d'enseignant, l'allocutaire en position d'élève, docile à la parole qu'il a pour mandat d'écouter :

Je viens à vous, des deux fidèle messenger,
De la gêne sans fin à qui ne veut changer,
Et à qui m'entendra, comme Paul Ananie,
Ambassadeur portant et la vue et la vie.¹⁰

Le locuteur est toujours en quête d'efficace, soucieux d'assurer sa maîtrise sur un destinataire qu'il s'agit de "posséder". Comment d'ailleurs le discours pourrait-il ne point être assuré, puisqu'il émane du Logos divin, qu'il est parole de Vérité ?

Le discours maniériste ne cherche ni à convaincre, ni à émouvoir; il est *sceptique*: il dit le doute, l'incertitude, le suspens, et, comme l'observait Odette de Mourgues, il manque de conviction¹¹. L'énoncé est questionnant, problématisant toute assertion. C'est que le sujet lui-même doute, il doute de posséder la Vérité, ne trouvant dans le monde qui l'entoure que de confuses images, il doute de lui-même et de son identité, toujours mal assurée :

Je ne sais qui je suis, je ne me connais point.¹²

Je fais mille desseins, je tiens mille propos,

⁹ *Ibid.*, *Sonnets sur le mesme subject*, s. IV p 256 ; *Les Amours*, s. X, p. 58 et VIII, p. 56.

¹⁰ Aubigné, *Jugement*, éd. cit., p. 215, v. 23-6.

¹¹ Odette de Mourgues, *O Muse fuyante proie...*, Paris, Corti, 1962, p. 15.

¹² Desportes, *Diverses Amours*, éd. V.E. Graham, Paris, Droz-Minard, 1963, p. 136, v. 41.

"Vision baroque, vision maniériste"

Et rien ne dure ferme en ma vague pensée.¹³

Et au lieu d'une "voix brusque et forte", comme celle de Nuysement¹⁴, ou celle d'Aubigné, il fait entendre une voix faible aux sons assourdis, à peine audibles : "Ma triste voix se perd en l'air..."¹⁵ Théophile, le meilleur représentant du maniérisme littéraire français, évoque sa "languissante veine", "les tristes sons rimeurs, d'un style qui se traîne", l'inspiration venue d'une "Muse faible et sans haleine,/ Ouvrant sa malheureuse veine", "des vers languissants"¹⁶. Au delà de *l'excusatio propter infirmitatem*, il faut lire dans ces aveux le choix d'une autre poétique, qui n'est plus celle de la fureur, mais celle de la "fantaisie" et du "caprice".

Certes le discours baroque d'un Sponde, d'un Chassignet, est parfois moins assuré qu'il ne le dit, qu'il ne le croit ; et le discours maniériste d'un Théophile, d'un Tristan, est parfois plus assuré qu'il ne le dit, qu'il ne le croit. Mais la couverture rhétorique déclare ici l'incertitude, là la certitude ; les modalités de l'énonciation diffèrent : d'un côté "un discours régentant et assévérant", de l'autre "un style nubileux et douteux" qui "ne prescrit rien à certes", "une forme d'écrire douteuse en substance".¹⁷

Aussi, tandis que le discours baroque affiche hardiment son assurance, recourant si volontiers aux formules gnomiques, aux maximes fortement frappées, comme chez Sponde, le discours maniériste affiche tout aussi hardiment son incrédulité : sensible au *je ne sais quoi*, le maniériste goûte l'énonciation problématique, *peut-être, il me semble que...* Le "je ne sais quoi", *non so che*, est maniériste, dit Hocke, qui établit une chaîne : " Le métaphorisme = le

¹³ *Id.*, *Elégies*, éd. V.E. Graham, Droz-Minard, 1961, XIV, p. 105, v. 44-5.

¹⁴ "Si je chante ces vers d'une voix brusque et forte ...", s. CI, in Clovis Hestean de Nuysement, *Œuvres Poétiques*, éd. R. Guillot, Genève, Droz, 1994, p. 315.

¹⁵ Théophile. *Au Roi sur son exil*, éd. cit., p. 6, v. 33 (souvenir d'Ovide exilé en pays barbare, et de ses plaintes dans les *Tristes* et les *Pontiques*).

¹⁶ Théophile, éd. cit., *Elégie*, p. 194, v. 11-12, et 42 ; *Prière de Théophile aux poètes de ce temps*, p. 293, v. 85-6.

¹⁷ Ce sont les formules de Montaigne pour caractériser le style de Platon "quand il fait le législateur", ou celui des oracles, ou des philosophes qui poursuivent "un dessein enquérant plutôt qu'instruisant", *Essais*, éd. Villey-Saulnier, Paris, PUF, 1965, II. XII p. 512, p. 586, p. 509.

transfert = la dissimulation accroît le désir"¹⁸, et il ajoute que l' "indéfini" "fait pressentir quelque chose de fascinant dans ce qu'on cache". Quand le poète maniériste dit "je crois", loin d'afficher une conviction assurée, il dit seulement un vague sentiment, l'expression d'une croyance toute personnelle, un trait de subjectivité. Ne cherchant ni à enseigner, ni à persuader, il se soucie seulement de plaire, de séduire. Du côté du baroque, un "réalisme" qui vise à frapper de stupeur, à étonner, à donner l'illusion de réel ; du côté du maniérisme, un "antinaturalisme", un "subjectivisme", qu'ont bien soulignés les historiens de l'art, Friedlander et Hocke¹⁹. Ces discours s'inscrivent dans deux visions du monde bien différentes, l'une tragique, l'autre sceptique. L'art baroque, qui est pour M. Raymond celui d'un âge militant, celui de la Réforme et de la Contre-Réforme, s'inscrit en effet dans une vision tragique du monde, d'un monde dans lequel agit la transcendance : sans transcendance, pas de tragique²⁰. C'est précisément cette absence qui distingue le maniérisme: il est l'expression d'une philosophie sceptique, d'un rationalisme sceptique qui, de Montaigne, le père des libertins, à Théophile, s'écarte des dogmes et du surnaturel, au nom de "la nature", de la nature nue de l'homme nu :

J'approuve qu'un chacun suive en tout la nature :
Son empire est plaisant et sa loi n'est pas dure. [...]
Je pense que chacun aurait assez d'esprit
Suivant le libre train que nature prescrit.

Heureux, tandis qu'il est vivant,
Celui qui va toujours suivant
Le grand maître de la nature.

[...] quant à moi, je l'abjure,
Et ne reconnais pour tout que ma nature.²¹

¹⁸ G.R. Hocke, *Labyrinthe de l'Art fantastique*, trad. de l'allemand *Die Welt als Labyrinth* (1957) par C. Heim, Paris, Editions Gonthier, 1967, p. 213 ; sous-titre : *Le Maniérisme dans l'art européen*, p. 213.

¹⁹ Walter Friedlaender (1873-1966), *Maniérisme et Antimaniérisme* (1925 et 1929, éd. angl. 1953), Paris, Gallimard, 1991 (trad. J. Bouniort), pp. 24 et 28, Hocke, *op. cit.*, p. 17.

²⁰ H. Gouhier, *Le théâtre et l'existence*, Paris, Aubier, 1952, "Tragique et transcendance", p. 33-47.

²¹ Théophile, éd.cit., *Satire première*, p. 128, v. 85-6, et p. 131, v. 175-6 ; Ode XVII p. 70, v. 1-3 ; *A M. du Fargis*, p. 125, v. 65.

"Vision baroque, vision maniériste"

Ici point d'autre certitude qu'incertaine. A la différence des baroques, pour qui, dit M. Raymond, "la Création naturelle est toute pénétrée de surnaturel", car "l'Esprit s'incarne" et "le Royaume est présent *hic et nunc*", les maniéristes font le pari de l'incroyance ; que l'art maniériste se définisse par son antinaturalisme alors qu'il revendique l'autorité de la nature n'est paradoxal qu'en apparence: c'est au nom précisément de *sa* nature, et du "libre train" qu'elle prescrit, que l'artiste prétend donner "libre cours", un cours sinueux, à ses fantaisies, "les plus folles et qui / *lui* / plaisent mieux", comme dit Montaigne, et s'écarter des normes dites naturelles. La poésie maniériste joue de la relation d'incertitude qui s'établit non seulement entre l'œuvre et son lecteur, mais aussi entre l'écrivain et son discours, entre le sujet et le monde, dont il ne perçoit que des reflets mouvants.

Deux univers s'affrontent : dans l'un s'affirme la présence d'une transcendance, dans l'autre l'homme ne connaît d'autre loi que celle d'une nature qui se confond avec son être singulier. C'est pourquoi l'apparente similitude des thèmes et des motifs, l'inconstance, la métamorphose, le déguisement, est un leurre : le baroque déteste l'inconstance, le maniériste l'adore ! L'un attend impatiemment "la fin du mouvement et la fin du désir"²², l'autre se plaît à être cette créature muable comme le monde qu'il s'enchant de voir bouger autour de lui. Pour l'un la loi est la Loi, et même s'il ne se soumet pas sans débat, il ne saurait s'y soustraire, car en elle est le salut ; pour l'autre il n'est d'autres lois que celles que dicte *sa* nature, d'autres normes que celles que l'individu tient pour siennes. Ainsi les notions de baroque et de maniérisme restent efficaces pour définir une esthétique fondée sur une éthique, et plus généralement sur une vision du monde, tragique ou sceptique, qui déclare le partage entre foi et agnosticisme, entre croyance et incroyance, entre certitude et incertitude.

Paysage baroque, paysage maniériste

C'est bien une vision du monde qui s'inscrit dans l'élection d'un "style". Le trait marquant du baroque n'est-il pas cette *continuité* qui fait saisir l'univers et ses objets, le monde des hommes, et le sujet, au sein d'un espace qui ignore les limites et gomme les contours?

²² A. d'Aubigné, *Jugement*, éd. cit., p. 224, v. 394.

Celui du maniérisme n'est-il pas *le discontinu*, le fragmentaire ? Chez le poète baroque, Aubigné, Sponde, Nuysement, une vision globale et indifférenciée du continu ; chez le poète maniériste, Desportes, Théophile, Tristan, un regard myope qui grossit démesurément le détail au détriment de la vision d'ensemble²³. L'univers imaginaire du maniériste privilégie les flottements, les reflets, les mirages ; son âme flotte, et le monde autour de lui flotte, comme le visage de l'aimée :

Je tremble en voyant ton visage
Flotter avecque mes désirs...²⁴

Les miroirs flottants emblématisent un mode de vision sensible aux reflets, aux nuances, aux indécisions, dessinant un univers glissant, où seul un "miracle" pourrait fixer le changement :

Je sais que ces miroirs flottants
Où l'objet change tant de place,
Pour elle devenus constants
Auront une fidèle glace.²⁵

Hocke, s'intéressant à la peinture maniériste d'un Pontormo, d'un Rosso Fiorentino, d'un Parmesan, voit dans leurs œuvres "un monde flottant", cependant que "la forme statique tend à se dissoudre dans le style dit "sinueux" (*serpentinata*)"²⁶.

La vision, troublée, confuse, tend en effet à devenir onirique :

L'ombre de cette fleur vermeille
Et celle de ces joncs pendants
Paraissent être là — dedans
Les songes de l'eau qui sommeille.²⁷

Cependant que l'œil baroque est heureusement "ébloui de rayons", l'œil maniériste craint ces rayons qui éblouissent, ces vifs éclats qui le blessent, comme lorsque Sylvie "jette l'éclat de ses yeux noirs", "un feu dans l'eau" :

²³ Voir Luciano Erba, "Visione miope e seicentismo", *Aevum*, 1956 ; et O. de Mourgues, *O Muse, fuyante proie...*, *op. cit.*, p. 16.

²⁴ Tristan, *Le Promenoir des deux amans*, in *Les Plaintes d'Acante et autres œuvres*, éd. J. Madeleine, Cornely et Cie Editeurs, 1909, p. 61, v. 85-6.

²⁵ Théophile, éd. cit. *La Maison de Sylvie*, Ode X, p. 301, v. 101-4.

²⁶ Hocke, *Le Labyrinthe...*, *op. cit.*, p. 29.

²⁷ Tristan, *Le Promenoir des deux amans*, éd. cit., p. 58, v. 13-16.

"Vision baroque, vision maniériste"

Quelque vigueur que nous ayons
 Contre les éclats qu'elle darde,
 Ils nous blessent, et leurs rayons
 Eblouissent qui les regarde.²⁸

Le maniériste redoute l'ardeur du soleil, s'identifiant volontiers à ces fleurs que sont devenus Clytie, Ajax, Adonis, et Narcisse, passés "des lois de l'Amour sous celles de Flore" :

Piqué secrètement de leur éclat vermeil,
 Un folâtre Zéphyr à l'entour se promène ;
 Et pour les garantir de l'ardeur du soleil,
 Les évente de son haleine.²⁹

Une esthétique de la discrétion, du secret, convient à qui ne goûte la violence que si elle est "confuse", le bruit que s'il est "confus", le soleil que s'il est "discret"³⁰, comme l'amant:

Je crains d'être aperçu, j'ai peur d'être écouté ;
 Il faut que je me taise et que je dissimule.³¹

Le paysage baroque dit le violent discord, toujours au bord de la rupture, l'enflure, la crevaision, comme chez Aubigné :

L'air, noirci de démons ainsi que de nuages,
 Creva des quatre parts d'impétueux orages ;
 Les vents, les postillons de l'ire du grand Dieu,
 Troublés de cet esprit retroublèrent tout lieu...³²

Chez Sponde :

Les vents grondaient en l'air, les plus sombres nuages
 Nous dérobaient le jour pêle mêle entassés,
 Les abîmes d'enfer étaient au ciel poussés,

²⁸ Théophile, *La Maison de Sylvie*, éd. cit., p. 304, v. 69, v. 21, et v. 91-4.

²⁹ Tristan, *Les Plaintes d'Acante*, p. 15, v. 108-9 et 127-130.

³⁰ Théophile: "Une confuse violence / Trouble le calme de la nuit" , *Le Matin*, éd. cit., p. 52, v. 41 ; Tristan : "Tandis qu'un bruit confus règne avec la lumière ...", *L'Amant discret*, éd. cit., p.73 ; Théophile: "Dans ce parc un vallon secret / Tout voilé de ramages sombres, / Où le Soleil est si discret / Qu'il n'y force jamais les ombres...", *La Maison de Sylvie*, Ode III, p. 306, v. 1-4.

³¹ Tristan, *L'amant discret, Stances*, p. 73, v. 10.

³² Aubigné, *Vengeances*, éd. cit., p. 212, v. 1045- 8 et 1051-2.

La mer s'enflait de monts, et le monde d'orages [...].

Outrage au ciel, mais soudain vengeance. La Terre se hérissa d'épines, le Ciel se rouilla, le Feu vomit de flottantes fumées, les Fleuves s'enflèrent jusqu'aux nues, et se crevèrent jusqu'aux abîmes, les Airs s'amassèrent en orages et s'éclatèrent en foudres...³³

Ou chez Nuysement :

Que tous les Eléments s'efforcent de leur nuire,
 Que la Terre s'abîme, afin de les détruire,
 Que des enfers hideux les gouffres flamboyants,
 Que du Chien trois-tête les gosiers aboyants,
 Que des Antres affreux les cavernes horribles,
 Que des fières Fureurs les vengeances terribles,
 Que des fleuves mortels les flots envenimés,
 Que des fourneaux ardents les ventres allumés,

 Et bref que ce qui est aux Enfers de terreur,
 De tourment, et d'effroi, punisse leur erreur !³⁴

Le paysage maniériste écarte toute violence, et Borée est trop insolent pour qu'on ne le force pas à la retraite :

Quand le ciel lassé d'endurer
 Les insolences de Borée
 L'a contraint de se retirer
 Loin de la campagne azurée...³⁵

Il reste incertain ; s'opposant à l'éclatante lumière baroque, les faibles lueurs maniéristes ne donnent que des ombres incertaines :

Les rayons du jour égarés
 Parmi des ombres incertaines
 Eparpillent leurs feux dorés... (*ibid.*, v. 101-3)

³³ Sponde, *Les Amours*, éd.cit., s. XXVI, p. 74 ; et *Méditations sur les Psaumes, Ps. XIV*, p. 98.

³⁴ Clovis Hesteau de Nuysement, *Les Gémissements de la France*, éd. cit., p. 138 (vers 401-412) : malédiction contre les rebelles qui "sous le manteau sacré d'une religion" (v. 347) ensanglantent la France lors des guerres civiles.

³⁵ Théophile, *La Maison de Sylvie*, éd. cit., p. 321, v. 91-4.

"Vision baroque, vision maniériste"

Et nulle empreinte ne saurait marquer durablement un paysage fuyant :

Comme la branche au gré du vent
Efface et marque sa peinture. (*ibid.*, v. 109-10)

L'esthétique maniériste est celle du *caprice*, à la fois manifestation d'une humeur, privilégiant la liberté individuelle : "Ce que veut mon caprice à ma raison déplaît"³⁶, et catégorie esthétique, privilégiant la négligence, l'improvisé, le libre élan de l'imagination, accueillant, comme dans les essais de Montaigne, "les discours fortuits qui tombent en la fantaisie". Le capricieux, le sinueux, caractéristiques de la *grotesque*, présentés comme l'envers d'un art raisonnable de la contrainte, comme la marque d'insoumission au principe d'autorité, sont les heureux produits d'une imagination en liberté ; chimères et monstres fantasques, folles rêveries, condamnées par Horace et la tradition "classique", reçoivent droit de cité, comme l'allure à sauts et à gambades, le décousu :

Je ne veux point unir le fil de mon sujet,
Diversement je laisse et reprends mon sujet.
[...]
La règle me déplaît, j'écris confusément.³⁷

Le décousu, revendiqué par Montaigne : "Je prononce ma sentence par articles décousus..."³⁸, caractérise chez Théophile à la fois un imaginaire, une vision, et un style, refusant la contrainte, préférant le confus au raisonnable.

L'artiste maniériste, dit Hocke, "a besoin d'inhibitions, de dissimulation, de cachettes, de masques, de complications"³⁹; l'artificiel, l'antinaturel marquent la création maniériste. Il y a là comme un apparent paradoxe, car l'artificiel, l'antinaturel, voire la dissimulation et le masque, s'inscrivent dans un "art poétique" qui se réclame de la nature... Mais il s'agit moins, en fait, de naturaliser

³⁶ Théophile, *Satire première*, p. 127, v. 42.

³⁷ *Elégie à une dame*, p. 105, v. 115-6 et v. 119.

³⁸ Montaigne, *Les Essais*, éd. Villey-Saulnier, Paris, PUF, 1965, III. XIII, p. 1077 ; "ces petits brevets /les essais/ décousus comme des feuilles sibyllines..." (III. XIII, p. 1092) ; "La science que j'y cherche y est traitée à pièces décousues." (II. X, p. 413)

³⁹ Hocke, *op. cit.*, p. 213.

l'art, comme le souhaitait Montaigne, que d'artificialiser la nature, plus exactement d'inclure dans la notion de nature l'artifice, ce que "les autres" disent contraire à la nature.

J'avais suggéré de voir dans Pygmalion et Narcisse les emblèmes du baroque et du maniérisme. Tandis que Pygmalion, plein de confiance dans les dieux, leur demande d'animer la statue née de ses doigts, Narcisse, toujours épris de l'erreur délicieuse, continue aux Enfers de se mirer dans les eaux du Styx pour y contempler son reflet désirable. Pygmalion fait du vrai avec du faux, et, homme de la croyance, il rivalise avec le démiurge pour *feindre*, fabriquer, créer : "l'effet Pygmalion" travaille le discours baroque, qui veut croire et donner à croire. Narcisse est le héros de la vaine semblance, du *vano desio*, de l'illusion qui triomphe du réel: "l'effet Narcisse" travaille le discours maniériste, qui s'attache à faire semblant, à proposer des simulacres, et s'éprend des ombres délicates.

Nombre de traits distinguent en effet les deux esthétiques : le rapport au langage, que l'énonciateur fasse entendre une parole de vérité, ancrée dans le logos divin, ou qu'il ajoute à ses assertions une nuance d'indétermination ; le rapport au monde, que l'artiste entende en restituer de vives images, une "vive représentation", travaillant les effets de réel, ou qu'il construise de précieux simulacres, donnés pour tels. Ainsi en va-t-il avec *La Plainte écrite de sang* de Tristan :

Ces vers sont de ma flamme une preuve évidente,
Et tous ces traits de pourpre en font voir la grandeur :
Cruelle, touche-les pour en sentir l'ardeur,
Cette écriture fume, elle est encore ardente.⁴⁰

Ecrite de sang, la plainte ? Ecrite d'encre, évidemment, car le pourpre, le sang, sont figurés en leur absence.

La qualité de l'activité de mimésis diffère, ici représenter le réel, là représenter une représentation, un déjà représenté ; et surtout la relation au destinataire, qu'il s'agit soit de persuader, de forcer à voir et à croire, soit de laisser dans l'incertitude, le doute, le suspens. Le maniériste entend exalter l'artificiel, l'anti-naturel, l'anormal, dans la vie, dans l'art ; l'auteur "maniéré", selon Curtius, prétend dire les choses "anormalement" : "Au naturel, il préfère l'artificiel,

⁴⁰ Tristan, éd. cit., *Sonnet*, p. 108.

"Vision baroque, vision maniériste"

l'alambiqué ; il veut surprendre, étonner, éblouir"⁴¹. Si l'art de la pointe est, comme il le montrait, typiquement maniériste, et non point baroque, n'est-ce pas qu'il n'a pas pour visée de convaincre, mais de frapper par son ingéniosité, de déconcerter ? L'ingéniosité est à la fois en effet marque d'esprit, et indice de ruse, et elle aime à se manifester dans la dissimulation ; Montaigne loue "l'invention de cet ancien peintre" (Timanthe) qui, "ayant épuisé les derniers efforts de son art", eut l'ingénieuse idée, faute de pouvoir représenter l'extrême douleur d'Agamemnon devant le sacrifice de sa fille Iphigénie, de le peindre "le visage couvert, comme si nulle contenance ne pouvait représenter ce degré de deuil" : voici un art de la ruse, comme chez Pline, la source de l'anecdote, où la principale qualité reconnue au peintre était l'*ingenium*, l'ingéniosité⁴². "Lorsque la dissimulation l'emporte sur la manifestation, il en résulte un maniérisme" dit Hocke⁴³. Et il rappelle les sept figures symboliques du *Trattato delle acutezze* (1639) de Peregrini : le merveilleux, l'ambigu, l'aberrant, la métaphore obscure, l'allusion, l'ingénieux, le sophisme. Le maniérisme met en œuvre une esthétique du déguisement. Théophile, dont la poétique explicite prône la franchise et le refus de toute feinte, avoue pourtant, à la faveur d'une composition pour un ballet de cour où il est censé céder la parole à Liencourt, le charme de la dissimulation :

Si pour un beau dessin il se faut déguiser,
Si le secret d'amour a besoin qu'on le couvre,
On ne me saurait accuser
D'être aujourd'hui le seul qui dissimule au Louvre.⁴⁴

Dans le travestissement même, se dit le goût du travesti. Et si le secret d'amour exige la couverture, n'est-ce point parce qu'il met en jeu un autre Eros ?

Eros baroque, Eros maniériste

⁴¹ E.R. Curtius, "Le maniérisme", in *La littérature européenne et le Moyen Age latin*, trad. J. Bréjoux, Paris, P.U.F., 1956.

⁴² Montaigne, *Les Essais*, I. II, éd. Villey-Saulnier, PUF, 1965, p. 12 ; Pline: "Nam Timanthei vel plurimum adfuit ingenii.", *Histoire Naturelle*, XXXV- 73.

⁴³ Hocke, *op. cit.*, p. 212.

⁴⁴ Théophile, *Le Déguisé, Pour Monsieur le Premier*, éd. cit., p. 242, v. 21-4.

L'Eros baroque diffère de l'Eros maniériste, car l'objet d'amour est le produit d'un "étayage" différent : l'amant baroque, Aubigné, Sponde, Beaujeu, se heurte à l'Autre, tout dissemblable, veut le posséder sans nier sa différence, et s'il cherche dans l'univers du mythe des modèles de passion sacrificielle, c'est le trio des martyrs, Sisyphe, Tantale, Ixion, qui se présente à son imagination, ou Actéon, mutilé et déchiqueté par ses propres chiens, image de ses désirs furieux : "Je suis cet Actéon de ses chiens déchiré !" ⁴⁵ Le poète-amant maniériste craint toute violence, qu'il fait rimer volontiers avec *insolence*, et qu'il souhaite vaincue par le *silence*. Incertain de lui-même et de son propre sexe, il est attiré par le même : il s'éprend, comme le Narcisse de P. de Tyard, de sa sœur jumelle, ou de sa propre ombre, ou d'une dame déguisée en garçon, ou plutôt d'un garçon tout semblable à une fille, et ses héros sont Ganymède, l'aimable giton de Jupiter, Hyacinthe, ce joli garçon dont deux dieux se disputèrent les faveurs, ou Hylas, aimé d'Hercule, ou Endymion, si peu viril, possédé par Diane tandis qu'il dort d'un éternel sommeil... Son rêve le plus insistant est celui de métamorphose en fleur, en fleur languissante et penchée, qui porte son désir de féminité fragile :

Dieux ! que ne suis-je entre ces fleurs
Si vous devez un jour m'arroser de vos pleurs ! ⁴⁶

Pour célébrer l'ami-amant sans craindre les foudres de la censure, au reste plus vigilante dans les premières décennies du XVII^e siècle que dans la seconde moitié du XVI^e siècle, le maniériste emprunte volontiers à la fable les fameux couples d'amis liés par "l'amitié réciproque" — tel est alors le nom de l'homosexualité masculine pour ceux qui la louent, tandis que ceux qui la fustigent comme Aubigné ou Tallemant des Réaux l'appellent sarcastiquement "l'amour sacrée": Oreste et Pylade, Patrocle et Achille, Hercule et Thésée ⁴⁷, et, bien entendu, Nisus et Euryale, figureront ainsi dans les "troupes d'amants" des *Etats du Soleil* de Cyrano ⁴⁸. Damon et Pythie, Chéréphon et

⁴⁵ Sponde, *Les Amours*, éd. cit., s. V, p. 53.

⁴⁶ Tristan, *Les plaintes d'Acante*, p. 15, v. 111-2.

⁴⁷ C'est Héraclès qui délivra Thésée enchaîné aux Enfers en compagnie de son ami Pirithoos.

⁴⁸ L'intertexte mythologique autorise Cyrano à inventorier et à présenter sous un jour favorable tous les écarts: l'inceste (Myrrha et son père), le transsexualisme (Iphis devenue garçon pour épouser sa belle compagne Yante), l'auto-érotisme (Narcisse), l'hermaphroditisme, la bestialité (Pasiphaë éprise d'un taureau), le "végétalisme" (Artaxerce amoureux fou d'un platane auquel il s'unit sexuellement). Et il ajoute la

"Vision baroque, vision maniériste"

Socrate, Hoppie et Dimante, Hector et Nestor figurent dans l'"Elégie pour une Dame énamourée d'une autre Dame" de Tyard, où la célébration des amours lesbiennes, rivalisant avec les amours viriles, "vaut pour" un éloge de celles-ci :

Notre amour servirait d'éternelle mémoire
 Pour prouver que l'amour de femme à femme épris
 Sur les mâles amours emporterait le prix.
 Un Damon à Pythie, un Enée à Achate,
 Un Hercule à Nestor, Chéréphon à Socrate,
 Un Hoppie à Dimante, ont sûrement montré
 Que l'amour d'homme à homme entier s'est rencontré.⁴⁹

Lorsque Desportes déplore la mort des mignons de Cléophon⁵⁰, il n'omet évidemment pas d'évoquer les couples d'amants, Achille et Patrocle, Pylade et Oreste, Hercule et Thésée :

Qu'on ne me vante plus l'amitié vengeresse
 Du preux fils de Thétis, sûr rempart de la Grèce :
 Ni le feu saint et beau dont Pylade est forcé
 Quand il offre à mourir pour Oreste insensé.
 S'éteigne le beau nom d'Hercule et de Thésée...

Damon-Quélus et Lycidas-Maugiron, aimés de Cléophon-Henri III, deviennent ces "Achilles nouveaux, deux aimables Printemps", qui s'aimaient "uniquement" :

[...] ce n'était qu'un vouloir,
 En eux un seul esprit deux corps faisait mouvoir. (v. 23 -4)

Que le choix de certains héros soit l'indice de cet "autre amour" est attesté par le sort réservé à Orphée : tandis que les

sexualité de groupe : au Royaume des Amoureux, où est organisé un séminaire d'amants, le jeune mâle reçoit pour femmes "dix, vingt, trente ou quarante filles de celles qui le chérissent", mais "le marié cependant ne peut coucher qu'avec deux à la fois"...

⁴⁹ Ed. cit., p.246, v. 56-62. Damon et Pythie (Pythias) : deux philosophes liés par une vive amitié ; Chéréphon : compagnon et disciple de Socrate dans *Les Nuées* d'Aristophane ; Hoppie ou Hoplée et Dimante ou Dimas ou Dymas : amis cités dans *La Thébaïde* de Stace. Damon et Pythias, Oreste et Pylade sont cités pour leur ardent amour réciproque dans le *Commentaire du Banquet* de Marsile Ficin, "Oratio secunda", éd. R. Marcel, Paris, Les Belles-Lettres, 1956, p. 158.

⁵⁰ Desportes, *Adventure Seconde*, in *Elégies*, éd. V.E. Graham, Paris, Droz-Minard, p. 221.

maniéristes, comme Tristan et Théophile, le célèbrent à l'envi, les baroques semblent hésiter à invoquer son patronage, lui préférant celui d'Amphion. C'est que, selon Ovide, Orphée aurait "inventé la pédérastie" après la perte de son Eurydice : "Ce fut lui qui inventa de transférer le désir amoureux sur de jeunes garçons."⁵¹ Les poètes, les artistes et les érudits de la Renaissance le savent bien, même si nous l'avons (un peu) oublié : Politien dans sa *Favola d'Orfeo* fait prononcer au musicien, renonçant à l'amour des femmes, une étrange profession de foi⁵², où il déclare vouloir désormais ne plus avoir de commerce amoureux qu'avec des jeunes garçons, comme Jupiter jouissant au ciel du beau Ganymède, Phébus jouissant sur terre d'Hyacinthe, Hercule amoureux d'Hylas. Et une gravure de Dürer "La mort d'Orphée" porte cette inscription "Orphée le premier pédéraste". Du Bellay s'en prenant à un ennemi (peut-être à Louis le Roy, dit Regius, le traducteur du *Banquet*) lance cette pointe venimeuse :

Tu penses que je n'ai rien de quoi me venger,
Sinon que tu n'es fait que pour boire et manger :
Mais j'ai bien quelque chose encore plus mordante.
Et quoi ? l'amour d'Orphée ?

Lorsque le poète, comme Tristan, choisit un illustre modèle parmi les figures mythologiques des musiciens, préférer Orphée à Amphion témoigne allusivement de ses goûts. Une autre "ruse" du discours homosexuel consiste à écrire un poème "au nom d'une dame", ce qui permet de détailler les charmes d'un bel adolescent. Ainsi Théophile, sous couvert de laisser la parole à Thisbé, demandant à un peintre le portrait de Pyrame son amant, se donne loisir de vanter les charmes d'un jeune garçon :

Il a dedans ses yeux des pointes et des charmes
Qu'un tigre goûterait [...],

⁵¹ "Ille (...) fuit auctor amore / In teneros transferre mares" Ovide, *Métamorphoses*, liv. X, v. 83-4. Selon Apollodore, c'est un autre musicien, Thamyris, qui fut "le premier mâle qui aimât d'autres mâles", lorsqu'il s'éprit du bel Hyacinthe, *Bibliothèque*, trad. J.-C. Carrière et B. Massonie, Paris, Les Belles Lettres, 1991, I. 3. 16, p. 29.

⁵² Le mot est de Chamard, citant — sans oser les traduire ! — quelques vers de Politien pour commenter l'allusion à "l'amour d'Orphée" dans le sonnet LXV des *Regrets* de Du Bellay, cité ci-dessous (in *Œuvres poétiques*, tome II, Droz, 1934, p. 102).

"*Vision baroque, vision maniériste*"

mais d'un garçon présenté sous une figure féminine ; pour peindre Pyrame, en effet,

Il ne faut que peindre l'Aurore
Sous l'habit d'un jeune garçon.

Double travestissement : le garçon se présente sous les traits de l'Aurore, mais d'une Aurore en habit masculin. Comme si la féminité n'était adorable que sous les traits d'un éphèbe! Et si l'amante propose ensuite l'amant pour modèle de beauté masculine, encore est-ce pour peindre Hyacinthe, un héros bien peu viril, aimé tendrement d'Apollon, le dieu Soleil :

Connais-tu les lys et les roses,
En sais-tu faire les portraits,
En un mot sais-tu tous les traits
De toutes les plus belles choses ?
Si tu voulais peindre Hyacinthe
Pour le faire voir au Soleil,
Tu peindrais Pyrame...

L'amant maniériste est séduit par le travesti, comme Tristan, disant bien curieusement à sa dame :

Bien que ta froideur soit extrême,
Si dessous l'habit d'un garçon
Tu te voyais de la façon,
Tu mourrais d'amour pour toi-même.⁵³

Qui parle ici ? Un amant fasciné par un homme-femme, aimant le déguisement qui trouble les identités sexuelles. Il célèbre ainsi "la venue de Madame sortie de Nancy vêtue en cavalier" :

Est-il vrai que Madame, ou plutôt ce bel Ange,
Ait passé jusqu'à nous malgré tant de hasards
Sous un habit de Mars ?⁵⁴

Ce bel Ange : si tant de poèmes de Tristan et de Théophile nomment l'objet d'amour un ange, n'est-ce point que son sexe est indécis ? Ni homme, ni femme, l'ange est *neuter*, ou bien encore *uterque*, comme

⁵³ Tristan, *Le Promenoir des deux amans*, éd. cit., p. 60, v. 73-6.

⁵⁴ *Sur la venue de Madame...*, éd. cit., p. 91.

cet Hermaphrodite, célébré par P. de Tyard, qui a heureusement "les deux sexes ensemble"⁵⁵.

"Dis-moi quelle figure mythologique te hante, je te dirai qui tu es" : si l'on applique cette règle, simple mais efficace, on verra se dessiner les deux visages d'Eros ; dans la littérature baroque, les figures de la folie hétérosexuelle, Pygmalion, Actéon, et de l'hybris, Ixion, Sisyphe, Tantale ; dans la littérature maniériste, les figures délicates des éphèbes et des héros aimés des dieux, et métamorphosés en fleurs, comme Hyacinthe, Adonis, ou Ajax, ou de celui qui eut "les deux sexes ensemble", Hermaphrodite, ou de celui qui était amoureux de lui-même, Narcisse.

La poésie maniériste est alors bien proche de la peinture maniériste italienne (Pontormo, Vinci, le Parmesan) que présente Hocke dans son essai⁵⁶ : l'inversion témoignerait de la volonté de réunir ce qui est contradictoire, de "trouver dans l' 'unisexe' ce qui est normalement réservé au bisexe"⁵⁷ : l'éphèbe, dont Antinoüs devient le modèle, se présente comme une *discordia concors*, une synthèse des sexes réunis. L'éros maniériste illustre les divers motifs de l'inversion : homo- ou bi-sexualité, sodomie, "autisme" (auto-érotisme) ; hermaphrodites et androgynes fascinent pareillement la peinture et l'écriture maniéristes, cependant que, comme chez le *Saint Jean* de Vinci, le sexe devient une énigme...

On ne saurait cependant exclure la "mixité" d'œuvres qui semblent se partager entre ces deux "postulations"⁵⁸. Si Aubigné, Sponde, Nuysement, Chassignet, sont baroques, et Desportes, Théophile, Tristan maniéristes, une œuvre comme celle de Jodelle semble échapper à une définition stricte. Baroque par sa voix rude et forte, par son esthétique de la fureur, par la violence de ses représentations, cette poésie est aussi maniériste par sa fragmentation, le privilège accordé au détail au détriment de la structure d'ensemble.

⁵⁵ P. de Tyard, *Douze Fables de Fleuves ou Fontaines*, éd. G. Mathieu-Castellani, in *Œuvres Complètes*, sous la dir. d'Eva Kushner, tome I *Œuvres poétiques*, Champion, 2004, "Epigramme de Salmace", p.625.

⁵⁶ G. R. Hocke, *op. cit.*, en particulier p. 20-32, et p. 209-10.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 192.

⁵⁸ Voir sur ce point Gisèle Venet, "Shakespeare, maniériste et baroque ?", in *XVII-XVIII Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*, n° 55, novembre 2002, pp. 7-25, et le texte de sa communication au colloque recueilli ici même.

"Vision baroque, vision maniériste"

Reste sans doute à considérer ces catégories esthétiques, si étrangères au classicisme, comme des "indicateurs", et, sans soumettre à des critères rigoureux des textes qui engendrent leurs propres normes, à admettre que, si un genre naît d'une certaine utilisation du discours, comme le disait P. Valéry, une esthétique se définit aussi par un certain usage du langage. Lequel renvoie à une vision du monde, déterminée par une croyance, qui peut être une incroyance.