

Baroque et maniérisme : pertinence d'une approche par les arts visuels ? L'itinéraire de Jean Rousset

Jean-Pierre MAQUERLOT
Université de Rouen

D'abord un grand merci à Gisèle Venet qui m'a gentiment forcé la main en m'offrant, comme sur un plateau, le sujet de cette communication tout en me laissant le soin de l'écrire... Je m'étais ces dernières années quelque peu éloigné du maniérisme et de ses problèmes ; j'étais revenu de mon coup de foudre des années 1980 qui m'avait conduit à quelques intrépidités, comme d'associer au maniérisme le nom de Shakespeare, au moins pour une petite partie de sa production théâtrale¹. Je ne me voyais donc pas intervenir dans un colloque aux côtés de spécialistes plus avertis que moi de l'actualité du maniérisme et du baroque littéraires. D'un autre côté, le titre du colloque : "tonner contre" était porteur d'orages possibles (souhaitables ?) que je ne voulais rater à aucun prix, de sorte que la sonnerie du téléphone acheva de me décider quand, au bout du fil, une voix amie, délicieusement autoritaire, me prévint : " je t'ai trouvé un titre qui t'ira très bien".

Poussé malgré moi hors du nid, j'avais encore la possibilité de modifier le plan de vol qui m'était fixé, ce que je fis, suite à la relecture du livre de Didier Souiller *La littérature baroque en Europe*². Ce travail pénétrant m'incita à reprendre ma réflexion sur le maniérisme, à l'étendre au baroque, avec, par voie de conséquence, l'obligation de ne plus, cette fois-ci, me limiter à une approche picturale mais d'inclure l'architecture dans le champ de la comparaison ; d'où, finalement, le titre retenu pour cette

¹ *Shakespeare and the Mannerist Tradition, a Reading of Five Problem Plays*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

² Paris, P.U.F., 1988.

"Baroque et maniérisme : pertinence d'une approche par les arts"

communication qui prévoit également une réflexion méthodologique sur l'œuvre de Jean Rousset.

Un mot, d'entrée de jeu, sur la nouveauté du livre de Souiller. Constatant que depuis la redécouverte de l'art baroque à la fin du XIXe siècle, la détermination des critères du baroque littéraire s'est faite à partir des arts visuels – prioritairement l'architecture et la sculpture – D. Souiller veut rompre avec ce dogme méthodologique pour accomplir ce qu'il appelle, ambitieusement, une "révolution copernicienne" dans la position du problème : il s'agit de "se priver délibérément de l'histoire de l'art"³ comme outil de référence obligé pour tout repérage du baroque littéraire et de lui substituer l'histoire tout court, entendue comme une discipline plurielle incluant aussi bien l'histoire des événements que celle des mentalités, des idées, des formes et des contenus de la littérature ; dans cette nouvelle perspective, les beaux-arts ne seraient plus la figure stellaire au centre de la configuration baroque mais une planète comme les autres (au même titre que la littérature, la musique, le théâtre, la danse, etc.) gravitant autour de cet astre central que serait l'histoire, disons plus précisément le noyau des forces historiques au travail en un lieu et un temps donnés.

S'agissant de l'espace ouest-européen et de la période choisie par l'auteur, à savoir les huit décennies qui vont de 1570 à 1650, la conjoncture est globalement celle d'une crise dont l'ouvrage identifie les aspects politiques, économiques, sociaux et idéologiques. Sur ce point particulier, D. Souiller n'innove pas ; pourquoi le ferait-il dans la mesure où ses analyses se nourrissent de travaux aussi fiables que ceux de P. Chaunu, F. Braudel, J. Delumeau, P. Ariès, M. Vovelle et d'autres encore ? Dès lors, sur la base d'une étude comparée des littératures nationales et de leurs affinités, s'esquisse l'image d'un imaginaire littéraire baroque à l'échelle européenne, c'est-à-dire un compendium d'attitudes, de représentations mentales, de schémas de pensée, de croyances, d'archétypes plus ou moins récurrents ; c'est cette matrice idéologique qui, à son tour, génère une thématique littéraire, un répertoire de formes, une écriture, lesquels fondent le style baroque en littérature. Le travail de D. Souiller me suggère deux observations, du point de vue méthodologique qui ici m'intéresse :

³ *Ibid.* p. 13.

"Baroque et maniérisme : pertinence d'une approche par les arts"

1. les analyses qui nous sont proposées enrichissent incontestablement notre connaissance du baroque littéraire européen (et français en particulier) sans qu'aucune d'elles n'infirme ou ne contredise les conclusions générales qui découlaient naguère d'une approche traditionnelle, c'est-à-dire soumise, en quelque sorte, au primat méthodologique du baroque visuel dans l'élaboration du baroque littéraire ;

2. cette refondation du baroque littéraire sur un socle historico-idéologique, laquelle évite le piège de rapprochement douteux entre le visible et l'écrit, n'aurait assurément pu voir le jour sous le travail des pionniers qui, on le sait, avaient choisi le fil d'Ariane du baroque visuel pour s'aventurer dans la *terra incognita* du baroque littéraire.

Pourquoi suis-je tenté, à ce stade, d'évoquer l'itinéraire d'un de ces pionniers, Jean Rousset ? Parce que sa démarche qui le fait élaborer les critères du baroque littéraire à partir de l'architecture et de la sculpture (très secondairement la peinture) révèle une attitude complexe, voire complexuelle : d'un côté, Rousset n'imagine pas pouvoir se passer de la référence plastique mais, de l'autre, il organise la confrontation entre beaux-arts et littérature sur un mode qui suggère déjà, en 1954, un secret désir de s'affranchir du primat méthodologique énoncé plus haut. Tentons de déconstruire la méthode de J. Rousset en relisant son ouvrage fondateur : *La littérature de l'âge baroque en France, Circé et le paon*⁴. Rousset commence par s'intéresser au ballet de cour, au théâtre à machines qui préfigure l'opéra, à la pastorale dramatique, à la tragi-comédie, marginalement à la tragédie – pour autant qu'elle est pourvoyeuse d'effets spectaculaires et horribles –, avant de terminer les deux premières parties du livre sur la poésie. De ce corpus émerge la thématique devenue célèbre de la métamorphose, de l'inconstance, de la mobilité, du déguisement et de l'ostentation. On remarquera que, tout au long de cette enquête initiale, architecture et sculpture occupent une place fort réduite, comme si elles étaient, pour ainsi dire, tenues à distance. À ce stade qui est celui de l'exploration par un "littéraire" de l'univers du ballet, de certaines formes théâtrales soigneusement sélectionnées et de la poésie entre 1580 et 1670, le mot de "baroque" n'apparaît que très rarement, presque jamais appliqué aux productions étudiées par l'auteur mais presque toujours associé, par le biais d'allusions très

⁴ Paris, José Corti, 1954.

brèves, à l'œuvre du Bernin, du Tintoret et de Rubens. Quand, en de rares occasions, l'œuvre de ces artistes "s'invite" au détour d'analyses littéraires, c'est toujours de manière fugace, sur le mode de la notation ponctuelle, plus allusive que démonstrative. Il faut attendre la troisième partie de l'ouvrage pour que Rousset, au chapitre VII, aborde frontalement la question du "baroque dans les beaux-arts", et ce en moins de vingt pages. Comme toujours, chez ce brillant professeur qui ne conçoit pas de passer d'une partie à l'autre de son exposé sans une transition thématique et/ou formelle, c'est un motif ou un thème, en l'occurrence celui de l'eau vive, à la fois célébré par les poètes dont il vient d'être question et mis en scène par les ordonnateurs de ballets, qui assure la liaison avec l'eau ruisselante des fontaines berninesques. Après quoi vient une courte description de façades et d'intérieurs d'églises baroques suivie de quelques lignes sur la peinture du Tintoret. Les analyses du baroque visuel sont, à ce stade, volontairement embryonnaires comme pour détourner l'attention du lecteur de la fonction qui leur sera dévolue à l'étape suivante du raisonnement. Dans le chapitre VIII intitulé "D'un baroque littéraire", on comprend enfin que les beaux-arts étaient en réalité convoqués pour fournir "les caractères essentiels de l'œuvre baroque qui peuvent si l'on schématise, se ramener à quatre : l'instabilité [...]; la mobilité [...]; la métamorphose [...]; la domination du décor [...]"⁵ ; d'où le constat attendu que "les thèmes fondamentaux de l'architecture et de la peinture baroques sont également ceux qui alimentent tout un ensemble d'œuvres littéraires contemporaines ; entre les mythes, les mobiles et les moyens d'expression des unes et des autres, le parallélisme est évident"⁶. Effectivement, entre le relevé de conclusions découlant d'un examen de la littérature, du théâtre et de la fête de cour et les quatre critères dégagés à partir de l'architecture et de la peinture, la convergence est parfaite au point qu'on peut parler ici de tautologie. Et l'on voit mieux pourquoi les développements consacrés à l'œuvre bernino-borrominienne, et à la peinture du Tintoret et de Rubens n'avaient nullement besoin d'être plus étoffés : leur objet n'était pas de nous apprendre sur le style baroque quoi que ce soit que nous ne sussions déjà, grâce au ballet de cour, au théâtre et à la poésie. Qu'attendait Rousset de son "excursion" du côté des arts visuels ? Que ceux-ci fonctionnent comme une simple instance de *nomination* d'un phénomène *déjà* appréhendé dans ses formes et ses contenus mais sur

⁵ *Ibid.* pp. 181-2.

⁶ *Ibid.* p.183.

"Baroque et maniérisme : pertinence d'une approche par les arts"

un autre terrain que celui des beaux-arts. Loin de produire de la connaissance, les œuvres plastiques dites baroques ne sont ici qu'un outil de *reconnaissance*, la pierre de touche qui permet à l'orfèvre d'identifier le métal ; disons pour filer la métaphore et, surtout, être plus précis : l'or baroque au sein de l'alliage, car Rousset est trop avisé des choses de l'art et de la littérature pour se risquer à un étiquetage univoque donc forcément réducteur. Il admet, en particulier, la nature composite et ambiguë des plus grandes œuvres qui sont aussi les plus rebelles à la classification ; ainsi dans les chapitres suivants, il préférera parler de "notes" ou d'"accents" baroques chez Malherbe et Corneille, d'un baroque peut-être "à demi manqué" dans *Les larmes de Saint-Pierre* de Malherbe⁷, d'un "théâtre contradictoirement chargé de Baroque et d'antibaroque" à propos du Corneille des grandes tragédies⁸. Tout se passe comme si, méfiant des dangers et des dérives de la "confrontation directe" entre arts du visible et arts du langage, Rousset s'évertuait à minimiser le rôle du baroque visuel dans la formation de l'idée du baroque littéraire. On ne part pas de l'architecture du Bernin, on la rejoint, comme si la littérature ne faisait que traverser, presque fortuitement, le champ des arts plastiques pour le quitter presque aussitôt, dès lors que ceux-ci ont permis de cautionner un ensemble de conclusions acquises. En apparence, il s'agit d'un "détour par les formes visuelles" pour reprendre l'expression de l'auteur dans un article postérieur de treize ans à *La littérature de l'âge baroque* et intitulé "Adieu au Baroque"⁹ ; en apparence, il s'agit d'une déviation momentanée, à mi-parcours d'une trajectoire qui se déploie en milieu littéraire. Mais, en réalité, ce prétendu "détour" n'est rien d'autre qu'un *retour aux origines* présenté en trompe-l'œil, un artifice de composition qui voudrait masquer l'inavouable et, selon moi, l'inévitable primat méthodologique du visuel, dès qu'on parle du baroque.

Mais poursuivons le travail de déconstruction. Les premières lignes de l'ouvrage sont éclairantes : "À l'origine lointaine de cet essai, il y eut une sorte de coup de foudre devant la féerie décorative et mouvante du *Zwinger* de Dresde et le merveilleux ensemble de façades et de coupes qui dominaient la grande boucle de l'Elbe"¹⁰.

⁷ *Ibid.* p. 202.

⁸ *Ibid.* p. 218.

⁹ Publié dans *L'Intérieur et l'extérieur, Essais sur la poésie et le théâtre au XVIII^e siècle*, Paris, José Corti, 1968.

¹⁰ *La littérature de l'âge baroque*, p. 7.

"Baroque et maniérisme : pertinence d'une approche par les arts"

Tout porte à croire que ce coup de foudre n'a pas été un feu de paille sans lendemain mais qu'il fut entretenu par une réflexion sur les formes de cette architecture, réflexion elle-même alimentée ou confortée par diverses lectures. Rousset avait-il lu les *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* dans le texte original de 1915, ou dans la traduction française que ses concitoyens genevois Claire et Marcel Raymond venaient de publier en 1953¹¹? Toujours est-il qu'il connaît les cinq couples de catégories antithétiques qui, selon Wölfflin, différencient le style classique de la Renaissance du style baroque qui lui succède¹². Rousset connaît tout autant la tentative à demi infructueuse de Marcel Raymond pour adapter les critères wölffliniens à la littérature¹³. Ce n'est donc pas un esprit innocent qui aborde les textes, mais un esprit disposé à trouver dans ce corpus, non pas ce qu'il y met car Rousset n'invente rien, mais ce qu'il vient y chercher, à savoir une thématique en consonance avec les formes qu'il a déjà observées dans l'architecture baroque et qu'il a vu confirmées par ses lectures. Relisons ce qu'il écrivait plus tard, en 1968, dans un article intitulé "Esquisse d'un bilan" :

Nous pouvons avoir besoin de cadres organisateurs ou de schémas historiques pour fixer et ordonner la réalité à saisir ; mais ces cadres et ces schémas ne se confondent pas, ne devraient pas se confondre avec cette réalité ; ils ne sont pas les œuvres ni les hommes ; ils ne sont que des verres oculaires, des instruments d'investigation. Mais une nouvelle catégorie, dans la mesure où elle est une nouvelle vision, nous prête un nouveau regard.¹⁴

C'est bien avec ce nouveau regard formé au contact du baroque visuel que Rousset abordait le ballet de cour, un certain théâtre et la poésie. Mais pourquoi, demandera-t-on, s'évertuer ainsi à mettre à jour le non-dit qui sous-tend la démarche par ailleurs féconde de Jean Rousset ? Pour indiquer qu'à ce stade encore débutant de la recherche baroque, aucun discours sur la littérature ne pouvait faire l'économie de ce que Marcel Raymond reconnaissait comme un

¹¹ Sous le titre : *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris, Plon, 1953.

¹² La note 1 du chapitre VIII précise que ces critères "ne sont pas sans avoir beaucoup aidé à l'élaboration de ce que nous proposons", p. 286.

¹³ Voir "Baroque et littérature", in *La profondeur et le rythme*, Paris, Arthaud, 1948 ; M. Raymond revient sur cette question dans *Baroque et Renaissance poétique*, Paris, José Corti, 1955. L'ouvrage dédié à J. Rousset "Maître en Baroque" paraît un an après *La littérature de l'âge baroque en France*.

¹⁴ Publié dans *L'intérieur et l'extérieur*, p. 247.

"Baroque et maniérisme : pertinence d'une approche par les arts"

"préalable à l'examen du baroque littéraire"¹⁵, mais que les esprits les plus clairvoyants pressentaient, simultanément, les dérapages méthodologiques que les comparaisons simplistes ou simplettes entre les beaux-arts et la littérature allaient occasionner, au risque de discréditer pour longtemps la catégorie du baroque appliquée au théâtre ou à la littérature.

Avons-nous changé tout cela ? Je n'en suis pas si sûr et je crains que le baroque littéraire n'ait conquis son autonomie qu'auprès de celles et ceux qui sont déjà convertis à sa cause. Une fois de plus, Rousset s'avère éclairant. Par deux fois, il nous mène au bord d'une découverte capitale pour la compréhension du baroque mais qui ne sera finalisée que plus tard. Voici ce qu'on lit dans le chapitre V à propos de Jean de Sponde :

Sponde n'est pourtant pas le poète de l'eau et du vent ; cette poésie serrée, dure, abstraite, ne leur fait une place que pour s'en débarrasser [...] ; elle est toute tendue vers l'immuable. Son mouvement propre est fait de cette tension entre ce qui se meut et ce qui ne se meut pas.¹⁶

Deux chapitres plus loin, l'auteur regarde la fontaine des Quatre Fleuves au centre de la place Navone et voici ce qu'il retient :

[L]e passage de la pierre rectiligne¹⁷ à la pierre naturelle, puis aux formes vivantes des végétaux, des animaux, des figures, enfin au ruissellement de l'eau : passage du lisse au déchiré, de la droite à la courbe, du solide au liquide ; le règne des formes stables glisse au règne des formes mouvantes.¹⁸

Or cette idée du passage d'un état à un autre est comme abandonné en cours de route ; on ne la retrouve pas dans le reste du livre, sans doute parce qu'elle ne s'intègre pas à la thématique du baroque, laquelle ne prévoit pas, à ce stade, le rapport dialectique entre le mouvant et le fixe, l'éphémère et le stable. Mais la question surgit : pourquoi ne pas avoir creusé cette idée ? La réponse est dans un article de 1968 "Saint-Yves et les poètes"¹⁹ où il apparaît que c'est faute d'avoir

¹⁵ in *Baroque et Renaissance poétique*, première de couverture.

¹⁶ *La littérature de l'âge baroque*, p. 119.

¹⁷ Il s'agit de l'obélisque.

¹⁸ *Ibid.* p. 163.

¹⁹ Publié dans *L'intérieur et l'extérieur*.

"Baroque et maniérisme : pertinence d'une approche par les arts"

suffisamment questionné l'architecture baroque *avant tout autre chose* que Rousset était, pour ainsi dire, passé à côté de ce qui nous semble aujourd'hui l'une des clefs du baroque, quel que soit l'art considéré. Dans cet article trop peu connu, mais ici sans détour ni trucage ni faux-semblant, l'auteur revisite des lieux familiers ; il ne se limite plus aux façades et ne se contente plus de noter la prééminence du décor sur la structure ; il écrit :

J'entre d'abord à Saint-Yves de la Sapience : la nef – zone inférieure symbolisant traditionnellement le monde terrestre ou "sublunaire" – apparaît au premier regard étrangement trouble et mouvementée, zigzagante, travaillée par le heurt des droites et des courbes.

Suit une dizaine de lignes consacrées à la description de "l'instable, de la dispersion et du conflit" ; après quoi Rousset poursuit :

Mais que le regard obéisse aux grandes verticales qui [...] jaillissent du bas de la nef vers le haut de la coupole, il montera de la pénombre à la lumière, du mouvant au fixe, du multiple à l'Un, vers le cercle parfait du lanternon [...]. Ce parcours inscrit dans les formes architecturales entraîne le contemplateur à [...] opérer en lui même ce passage du trouble à la sérénité, de la multiplicité du sensible à l'unité du sacré.²⁰

À quelques pas de là, la fontaine des Quatre Fleuves est, à son tour, revisitée mais cette fois avec un regard de bas en haut qui épouse la trajectoire naturelle de l'œuvre baroque ainsi que la révèlent l'architecture, la sculpture et la peinture :

La richesse de sens, la beauté d'un ouvrage tel que la fontaine des Quatre Fleuves est sans doute dans la multiplicité chatoyante des mouvements qui s'entrecroisent autour de ce centre immobile, de ce mât dressé vers le ciel au dessus de leur tourbillonnement.²¹

Abordant alors deux textes, un poème de Drelincourt (poète mineur de la seconde moitié du XVIIe siècle) intitulé *Sur les Fontaines et les Rivières*, et un extrait de l'oraison funèbre d'Anne de Gonzague, Rousset observe "une commune dialectique qui disperse pour réunir", un "même mouvement qui se fractionne et se gonfle, suivi d'une

²⁰ *Ibid.* pp. 258-59.

²¹ *Ibid.* p. 260.

spectaculaire volte-face qui découvre un point fixe²². Ainsi, tardivement mais sûrement, Rousset met à jour une dynamique interne à l'œuvre, les linéaments d'une figure structurelle légitimement transposable à la littérature. Ayant moi même constaté combien le maniérisme peut ressembler au baroque sur le strict plan thématique – ce que Claude-Gilbert Dubois appelle la "topique"²³ – j'ai acquis la conviction qu'un simple répertoire de thèmes ou de sujets ou même de formes prises isolément ne suffit pas à différencier les deux styles qui, pourtant, à bien des égards, *s'opposent* ; d'où l'intérêt de cette découverte lointainement pressentie dans *La littérature de l'âge baroque* mais qui ne trouve sa formulation correcte que grâce à une lecture plus fine, plus profonde, plus experte de l'architecture, et qu'aucune de nos observations contemporaines n'est venue infirmer. Ouvrons cependant une parenthèse qui a valeur de mise en garde : évitons de voir nécessairement dans cet élan qui structure le texte et l'édifice baroque – tout comme d'ailleurs la composition picturale – une montée vers Dieu ou l'affirmation d'une transcendance d'ordre métaphysique ; les arts baroques sont riches de réalisations profanes mais, dans tous les cas, on y décèle, plus ou moins bien réalisée, la trace d'un parcours, la marque d'une aspiration au dépassement, d'un appel vers un ailleurs ou un au-delà, les signes d'une énergie tendue vers le sublime. En littérature, le mouvement baroque s'accommode de thèmes et de situations variées, mais on le reconnaîtra à ce qu'au terme d'un itinéraire plus ou moins chaotique, semé d'erreurs, d'accidents, de fausses pistes, d'illusions, se découvre ce "point fixe" dont parle Rousset, ce "dénouement" qui n'est pas l'apanage du seul théâtre mais auquel le théâtre, il est vrai, confère une visibilité particulière. Ainsi, pour prendre quelques exemples connus de tous et empruntés à Shakespeare, l'apothéose baroque peut être l'éclair de lucidité du roi Lear après l'égarement de la raison, l'accession à l'amour du prochain après les convulsions de l'orgueil bafoué et de l'ego martyrisé, comme ce moment extraordinaire où Lear éprouve concrètement, en lui-même et chez son semblable, la misère radicale de l'homme nu ; ce peut être le fantasme ultime de Cléopâtre qui vit sa mort comme un orgasme charnel et une union spirituelle avec son amant, expérience sublime qui relègue au rang du dérisoire et du contingent les reniements, les revirements, les bouffées de désir et les joutes querelleuses qui scandent le quotidien d'Alexandrie ; ce peut être la fuite sans retour de Timon d'Athènes dans une misanthropie

²² *Ibid.* p.265.

²³ Voir *Le maniérisme*, Paris, P.U.F., 1979, pp. 193-211.

"Baroque et maniérisme : pertinence d'une approche par les arts"

radicale, absolue, qui veut se perpétuer au delà de la tombe après les mondanités de la vie patricienne, les démonstrations lassantes et répétitives d'une munificence ostentatoire, les accès de fureur tout aussi ostentatoires provoqués par l'ingratitude des "amis", laquelle s'inscrivait en creux dans la folle générosité du donateur.

Emboîtant le pas à Jean Rousset, j'ai tenté il y a une dizaine d'années, mais avec un succès très relatif, de situer la confrontation entre la peinture maniériste italienne et le théâtre de Shakespeare sur un terrain plus solide que la ressemblance thématique, à savoir celui de la structuration de l'image peinte et du texte dramatique²⁴. J'ai cru pouvoir discerner dans les deux formes d'art un fonctionnement non pas identique mais analogue, articulé autour de deux principes fonctionnels, la disparité et le décentrement, eux-même commandés par une volonté esthétique singulière : "montrer l'art"²⁵. Je pense que cette proposition peut encore nous aider à mieux cerner certains aspects importants du style maniériste à condition sans doute de lui adjoindre d'autres facteurs de structuration qui viendraient utilement enrichir et complexifier le modèle. Si incomplète qu'elle soit, cette amorce de définition transgénérique du maniérisme doit beaucoup à l'étude des arts plastiques en Italie, depuis l'avènement du style anticlassique à Florence vers 1520-30 jusqu'au rayonnement transfrontalier de ce maniérisme codifié, académique, de la seconde moitié du siècle par le truchement duquel le style Renaissance s'étend à l'Europe occidentale sans que l'Italie ait véritablement pu imposer hors de ses frontières les normes de sa Renaissance classique encore appelée haute Renaissance. C'est bien la version maniériste du style Renaissance qui dispute au gothique sa prééminence à l'échelle de l'Europe occidentale²⁶.

²⁴ Dans *Shakespeare and The Mannerist Tradition*.

²⁵ "Per mostrar l'arte": la réponse de Vasari à Francis de Médicis pour expliquer au prince le choix de figures vues d'en bas et traitées en raccourci, dans les fresques du Palais Vieux de Florence ; l'anecdote est citée par John Shearman dans *Mannerism*, Harmondsworth, Penguin, 1967, p. 53. Dans le baroque aussi, l'art s'exhibe mais cet étalage ne se donne jamais comme une fin en soi. Le baroque ne se préoccupe pas au premier chef de faire passer l'artiste pour un virtuose : il est trop occupé à convaincre, à émouvoir, à susciter l'adhésion à la vérité qu'il dévoile. Le maniérisme est narcissique ; il fait retour sur lui-même, s'absorbe et absorbe son public dans la contemplation de ses propres performances.

²⁶ Le meilleur ouvrage actuellement disponible sur le maniérisme (peinture, sculpture, architecture) est celui de Daniel Arasse et Andréas Tönnemann : *La Renaissance maniériste*, Gallimard, Paris, 1997.

L'intérêt de ce témoignage personnel est qu'il me ramène à Jean Rousset et à sa méthode. Au chapitre VII de son livre qui, on le sait, traite essentiellement d'architecture, deux développements portent le même titre "De la Renaissance au Baroque" et se donnent pour visée de comparer deux types de fontaines et deux types d'intérieurs de bâtiment ; la première comparaison porte sur les fontaines de style Renaissance qui ornent les jardins de la villa d'Este à Tivoli et les fontaines berniniennes qu'on voit à Rome ; l'autre concerne l'ancienne Sacristie de San Lorenzo à Florence construite par Brunelleschi et le vestibule de la Bibliothèque – également à San Lorenzo – plus connue sous le nom de Bibliothèque Laurentienne et due à Michel-Ange. S'agissant de la seconde comparaison, le doute s'insinue dans l'esprit de Rousset quant à savoir si cet étrange vestibule avec son célèbre escalier donnant accès à la bibliothèque, est bien représentatif du baroque qu'il est censé illustrer, par opposition au style incontestablement Renaissance de la sacristie ; et Rousset conclut que non. L'œuvre de Michel-Ange serait, tout au plus, une "amorce de baroque"²⁷ mais d'un baroque fort différent de celui auquel nous ont habitués les réalisations berniniennes et borrominiennes. Rousset s'interdit même de qualifier le vestibule de "pré-baroque", épithète qu'il utilise, par ailleurs, à propos d'un édifice également problématique : l'église de Gesù à Rome. On mesure ici à la fois la sûreté de vision de l'observateur genevois, grand connaisseur du baroque, et son incapacité à désigner de façon satisfaisante cette anomalie architecturale et décorative que constitue le vestibule de Michel-Ange. Dans les années 1950, l'idée d'une architecture maniériste était encore fort peu répandue, y compris chez les spécialistes, beaucoup moins acceptée, en tout cas, que l'idée d'une peinture ou d'une sculpture maniériste. Or sans ce chaînon manquant dans l'évolution des styles en architecture, on ne pouvait considérer le vestibule de Michel-Ange que comme un caprice purement individuel, une frasque esthétique sans précédent ni conséquence. Peut-être eût-il suffi, pour sortir de cette impasse, que sans quitter Florence, Rousset poussât la porte de l'église San Stefano et s'avançât vers le maître-autel à la rencontre d'un autre escalier, dessiné, celui-là, par Bernardo Buontalenti en 1574 et, à bien des égards, ressemblant à celui que Michel-Ange avait conçu une quinzaine d'année avant. De la même façon, l'idée d'une fontaine maniériste aurait pu venir de la contemplation de la fontaine de Neptune achevée vers 1575 et due à Bartolomeo Ammanati, qu'on peut voir à proximité du Palais Vieux.

²⁷ *La littérature de l'âge baroque*, p. 171.

"Baroque et maniérisme : pertinence d'une approche par les arts"

Face à ces réalisations, on prend conscience de ce qui distingue le maniérisme du baroque et de l'erreur qui consiste à nier la spécificité du maniérisme au profit de je ne sais quel "pré-baroque". Cette prise de conscience qui ne peut s'effectuer qu'au contact des arts visuels aurait sans doute conduit J. Rousset à corriger son interprétation de Montaigne et de ces poètes, héritiers de Ronsard et de Garnier, qui s'appellent D'Aubigné, Sponde ou Hardy, tous rangés abusivement sous la rubrique réductrice de "pré-baroque". À propos de Montaigne et des *Essais*, assemblage fortuit de "grotesques et corps monstrueux" (selon les mots mêmes de l'auteur repris par Rousset), celui-ci émet l'hypothèse peu crédible que l'œuvre est "à l'image d'un certain désordre premier de l'esprit que l'art ne conduit pas encore", d'où il conclut que les *Essais* correspondraient à un état "pré-baroque" et seraient "une sorte de chantier où prennent vie les éléments qui pourront composer l'œuvre baroque"²⁸. Posons la question : et si cette confusion que Rousset situe en amont de l'art était – plus vraisemblablement – un savant et beau désordre soumis à une volonté artistique forte, mais aux antipodes de l'intention unifiante du baroque, révélatrice, en tout cas, d'une conscience aiguë du style ? Cette question que nous avons le devoir de poser en 2005, grâce à notre familiarité (relative) avec l'esthétique maniériste, qui reprocherait à Rousset de ne pas l'avoir posée en 1954 ?

Dans le chapitre précédent, au début d'un exposé sur Malherbe, Rousset avait stigmatisé les poèmes de jeunesse comme les "pires sous-produits ronsardiens"²⁹, sans qu'on sache si les "sous-produits" en question sont des imitations du Ronsard plutôt classique des *Amours* et des *Odes* ou du Ronsard des *Hymnes* dont Marcel Raymond, en 1964, devait décrire avec bonheur la tonalité maniériste³⁰. J'avoue ici que mes faibles clartés ronsardiennes et malherbiennes m'interdisent de trancher. Quoi qu'il en soit, l'évolution stylistique de Malherbe donne à penser que son classicisme tant vanté n'est pas un héritage de la Pléiade mais plutôt l'aboutissement d'une auto-discipline en matière d'écriture, d'une ascèse difficile, à partir de tendances maniéristes *et* baroques. À l'époque, Rousset n'envisageait évidemment pas la possibilité d'un maniérisme littéraire ; aussi ne discerne-t-il dans la poésie du jeune

²⁸ *Ibid.* p. 236.

²⁹ *Ibid.* p. 196.

³⁰ Voir "Ronsard et le maniérisme", conférence prononcée à Tours en 1964, reproduite dans *Être et Dire*, Neufchâtel, La Baconnière, 1970, pp. 61-112.

"Baroque et maniérisme : pertinence d'une approche par les arts"

Malherbe que des indices pré- ou proto- baroques. Au début des années 1970, la situation avait changé ; profitant des avancées de l'histoire de l'art, le maniérisme pouvait alors, sous la plume des plus audacieux, se proposer comme une catégorie au moins expérimentale dans le domaine de la littérature ; ainsi Marcel Raymond discernait dans *Les larmes de Saint-Pierre* (1587) un assemblage disparate, une "belle chimie"³¹ d'éléments maniéristes combinés à des éléments pré-baroques, ce qui paraît à l'amateur que je suis assez conforme à la réalité.

Ma dernière observation concerne les rapports entre baroque et préciosité évoqués à la fin du livre. Une chose est frappante : la description que fait Rousset de la préciosité qui fleurit en France autour des années 1630-40 recoupe largement les descriptions actuelles du maniérisme qui éclôt au siècle précédent. Citons quelques passages significatifs :

[L]e Baroque imagine et invente ; la Préciosité réduit l'invention à l'ingéniosité, à la prouesse [...] c'est un art d'allusions et de mots de passe, de variation sur un thème reçu, une littérature à partir de la littérature [...] le Baroque enlève, la Préciosité donne à deviner ; dans les deux cas, l'effet peut être le même : la surprise ; et c'est un de leurs points de rencontre.

D'où la conclusion – inévitable à cette époque – selon laquelle "le Précieux est l'amenuisement du Baroque"³². Il apparaît maintenant plus satisfaisant de voir dans le style précieux non pas un baroque anémié mais une résurgence tardive du maniérisme. Comme le maniérisme, la préciosité est un art "di maniera" mais dans un registre étriqué, sur un mode volontiers frivole et mondain, à l'intention d'une coterie.

Demandons-nous, en conclusion, contre quoi il faut tonner puisque nous sommes venus pour cela. Tonner contre le baroque littéraire est un combat d'arrière-garde : la catégorie est admise, considérée comme éclairante, jusque dans les jurys de concours. Tonner contre une approche du baroque littéraire via les beaux-arts, sous prétexte que nous avons largement dépassé le stade des premiers défrichements ? On peut y consentir dans la mesure où la recherche a

³¹ Voir *La poésie française et le maniérisme, 1546-1610* (?), Genève, Droz, 1971, p. 40.

³² *La littérature de l'âge baroque*, pp. 241-42.

mieux à faire que d'enfoncer des portes ouvertes et dans la mesure aussi où nous sommes perpétuellement guettés par des comparaisons faciles, fallacieuses et improductives. Je revendique pourtant la nécessité de nous référer encore au baroque visuel, à titre de *vérification* ou de *confirmation*, dans les cas où l'application de la catégorie fait problème ; ce recours peut éviter de regrettables confusions avec le maniérisme. Faut-il tonner contre le maniérisme littéraire sous prétexte que ses critères sont encore insuffisamment précis malgré l'admirable travail de Claude-Gilbert Dubois en littérature et le non moins admirable travail du regretté Daniel Arasse en peinture ? Sûrement pas ; bien qu'encore sur le métier, la définition pour l'heure incertaine du maniérisme en littérature et au théâtre a déjà montré une certaine efficacité heuristique. Contrairement à ce que pensait Dubois en 1969, quand il publiait son anthologie de la poésie baroque³³ et qu'il ne pense plus aujourd'hui, le maniérisme n'est *pas* une modalité du baroque, mais une modalité du style Renaissance, lequel ne se réduit pas à un type de classicisme ni en littérature, ni au théâtre, ni dans les arts visuels. Superficiellement, une œuvre maniériste peut, effectivement, ressembler à une œuvre baroque mais il faut dépasser ce point de vue et discerner en elle la spécificité de son caractère maniériste qui ne se confond pas avec un pré-baroque, un baroque naissant ou inabouti. Malgré ses zones d'ombres et son droit de cité encore contesté au sein de la république des lettres, le maniérisme aide l'angliciste que je suis à penser l'écart qui sépare Edmund Spenser et John Donne, *La tragédie espagnole* de Thomas Kyd et *l'Hamlet* de Shakespeare, et plus loin en aval, du côté du baroque, entre une pièce aussi inclassable que *Mesure pour mesure* de Shakespeare et n'importe quelle tragi-comédie guarinesque de John Fletcher, annonciatrice du plein baroque qui ne s'épanouit qu'avec Dryden et ses contemporains. Si pénétré qu'on soit des idiosyncrasies anglaises discernables dans les œuvres produites sous Elisabeth, Jacques Ier et Charles Ier, on ne peut faire l'impasse sur la question de savoir comment elles s'inscrivent dans le champ de la culture ouest-européenne. Les catégories de maniérisme et de baroque ont aussi cet intérêt théorique et méthodologique de nous persuader que la spécialisation par discipline – au demeurant indispensable – n'est pas, ou ne devrait pas être, prétexte au cloisonnement. Encore faut-il manier ces catégories avec précaution sous peine de les discréditer. C'est pourquoi, s'agissant du maniérisme littéraire toujours à la recherche de son autonomie, je réserverai mes foudres à quiconque

³³ *La poésie baroque, 1560-1600*, Paris, Larousse, 1969.

"Baroque et maniérisme : pertinence d'une approche par les arts"

prétendrait l'affranchir prématurément de la tutelle encore nécessaire et, à bien des égards, bénéfique de l'histoire de l'art.