

Oxymore et *contrapposto*, Maniérisme et Baroque : sur la figure et le mouvement, entre rhétorique et arts visuels

Bertrand ROUGÉ
Université de Pau et des Pays de l'Adour

"Oh, to vex me, contraries meet in one" (John Donne)

L'oxymore, entre histoire et esthétique

Spirale, ellipse, courbes et contre-courbes, illusion, vertige sont des traits — formels, stylistiques ou thématiques — qui qualifient habituellement le style baroque. Evoquant une vision presque orientale de l'impermanence, ils sont souvent rapportés, soit au mouvement, soit à la métamorphose, et ne sont pas sans poser des problèmes de périodisation¹. Ainsi, pour ne citer que deux exemples, bien avant la période dite baroque, comme le souligne Daniel Arasse, Léonard de Vinci assimile la peinture à la philosophie, car elle "traite des mouvements des corps dans la vivacité de leurs actions"², et puis, selon Michel Jeanneret, "la sensibilité métamorphique prêtée au baroque est déjà largement répandue de 1480 à 1600"³.

¹ Cet article est une version adaptée, pour les besoins du colloque "Baroque/s et maniérisme/s littéraires : tonner contre?", d'un texte précédemment rédigé pour le colloque "Rhétoriques des arts, IX : Oxymores", organisé à l'Université de Pau, au mois de décembre 1998, dont les actes sont à paraître aux Publications de l'Université de Pau à l'automne 2006. On trouvera ici des développements spécifiques sur le Maniérisme et le Baroque. Dans l'autre version figureront des analyses sur des aspects qui ne concernent pas les périodes maniériste et baroque (notamment autour du Pop Art et de la question de la postmodernité), ainsi que des développements plus précis sur Aristote, Quintilien et la théorie de la métaphore. Je remercie chaleureusement Gisèle Venet et Line Cottagnies de m'avoir invité à faire figurer ici ce texte.

² Daniel Arasse, *Léonard de Vinci. Le rythme du monde*, Paris, Hazan, 1997, p. 32.

³ Michel Jeanneret, *Perpetuum mobile. Métamorphoses des corps et des œuvres de Vinci à Montaigne*, Paris, Macula, s.d., p. 10.

Il semblerait donc que mouvement et métamorphose soient significativement présents dans les deux "périodes". C'est pourquoi, je n'aborderai pas ici (de front) la question de ce qui distinguerait Maniérisme et Baroque. En revanche, je souhaiterais explorer une question qui, me semble-t-il, les concerne tous deux... Une question qui, à vrai dire, à travers le problème du mouvement et de la métamorphose, touche au cœur de toute réflexion sur l'art et l'expression.

"Je ne peins pas l'être, je peins le passage" (*Essais*, III,2). À bien des égards, Montaigne définit le problème. Le problème de Léonard ou de Vermeer (le "passage" de la figure dans le fond et du fond dans la figure)⁴, mais aussi le problème maniériste et/ou baroque du mouvement. Comment "peindre" le passage ? "Peindre", c'est-à-dire, aussi bien, sculpter, bâtir, écrire, composer. Bref, comment donner forme fixe en un lieu donné — ou comment *donner lieu* en une forme fixe — au mouvement ou à la métamorphose ? Comment "mettre en mouvement sous les yeux" ce qui est là, immobile ? C'est un problème d'invention et de composition du lieu (en même temps qu'un problème d'invention et de composition du moi).

Pour décrire les formes fixes suggérant le mouvement (ou la métamorphose) — que ce soit en peinture, en sculpture, en architecture ou en musique, et tout particulièrement dans les périodes qui nous intéressent —, on évoque généralement des phénomènes plastiques d'élongation, d'inflexion, d'ondulation, de torsion dont on fait remonter l'origine aux artistes maniéristes du XVI^e siècle. Mais suffit-il d'allonger ou d'étirer un cercle renaissant pour en faire une ellipse baroque, de vriller un corps pour que s'impose l'impression maniériste de mouvement spiralé ascendant ? L'évolution des styles est-elle le fruit d'une simple manipulation des formes, productrice d'une expressivité *plastique* propre ? La torsion d'un corps figuré dans l'"instant prégnant" suffit-elle à "évoquer" le mouvement de torsion dans son moment dynamique, et l'effet ne serait-il que le résultat d'un

⁴ Sur le *sfumato* de Vinci en rapport avec le mouvement ou le rythme du monde, voir Arasse (*Léonard*, pp. 120-21); sur le passage du fond à la figure chez Vermeer et son rapport avec le *sfumato* comme manière de créer, selon la formule de Chastel, un "état diffus d'émergence", voir Daniel Arasse, *L'Ambition de Vermeer*, Paris, Biro, 1993, pp. 160-62; pour une analyse sur la ligne de contour comme pli et dépli, non sans rapport avec les questions abordées ici, voir Bertrand Rougé, "Le ressort et l'autre versant, ou le (*dé-*)pli de l'œuvre", *Figures de l'art* 1, n° spécial "Plis", janvier 1995, pp. 77-86.

don d'observation associé à une maîtrise technique du médium ? L'on pourrait, à la rigueur, se contenter de cette "explication" si l'on s'en tenait aux arts visuels, mais comment une forme fixe s'allonge-t-elle ? et puis comment, alors, analyser *formellement* ces aspects du mouvement — essentiels, semble-t-il, à la définition du Baroque (et du Maniérisme) — quand on parle de littérature ou de musique ? Comment étirer un mot sur la page ou vriller une phrase ? Bref, dans l'analyse transartistique de ces questions, comment concilier plasticité et composition ?

Si l'on se tourne vers la littérature, on constate qu'une caractéristique formelle souvent relevée pour ces périodes — et avec les mêmes chevauchements de périodisation du Baroque et du Maniérisme — est l'utilisation des figures de la contradiction. Jean Rohou les voit dominer "la poésie française des années 1556-1610"⁵, mais on les trouve en abondance aussi bien chez Pétrarque que chez Shakespeare, et elles se situent au principe même de ces "métaphores baroques" que Jean Rousset définit comme des "accouplements inhabituels d'où naît la surprise"⁶. C'est cette même logique contradictoire que relevait justement Eugenio d'Ors, à propos d'exemples plastiques :

Partout où nous trouvons réunies en un seul geste plusieurs intentions contradictoires, le résultat stylistique appartient à la catégorie du Baroque. L'esprit baroque, — pour nous exprimer à la façon du vulgaire, — *ne sait pas ce qu'il veut*. Il veut, en même temps, le pour et le contre. [...] Il bafoue les exigences du principe de contradiction.⁷

Or, symptomatiquement, afin d'illustrer ce propos, et avant de mentionner l'inévitable *Sainte Thérèse* du Bernin, il lui faut en passer par un *Noli me tangere* du Corrège ("La Madeleine, Seigneur, à tes pieds implore. Tu l'attires et tu la refuses en même temps. Tu lui tends la main, en lui disant : Ne me touche pas") et *L'Evanouissement de Sainte Catherine* du Sodoma ("heureuse et vaincue, heureuse parce que vaincue") — tableaux de la première moitié du XVI^e siècle qu'il décrit comme "ancêtre[s] de tant de baroqueries voluptueuses".

⁵ Jean Rohou, *Le XVII^e siècle, une révolution de la condition humaine*, Paris, Seuil, 2002, p. 109.

⁶ Jean Rousset, *La Littérature à l'âge baroque. Circé et le paon*, Paris, Corti, 1953, p. 188.

⁷ Eugenio d'Ors, *Du Baroque*. 1935, version française A. Rouart-Valéry, Paris, Gallimard, 1968, p. 29.

Dès lors, s'interroger sur cette longue période aux contours flous, où il semble parfois difficile de démêler Maniérisme et Baroque, peut consister à explorer la manière dont s'articulent passage et contradiction, métamorphose et antithèse, continuité plastique et contiguïté de la composition, tant dans les arts visuels qu'en littérature. Et, pour mieux cadrer notre enquête et tenter de cerner le problème sous sa forme la plus élémentaire, je propose de concentrer notre attention sur l'oxymore, exemple simple, voire brutal, de la composition des contraires, reconnu baroque (mais aussi bien maniériste) dans ses rapports avec le mouvement, tant en littérature que dans les arts visuels — du moins si l'on en croit, par exemple, les associations de la courbe et de la contre-courbe, de l'eau et du feu, du clair et de l'obscur⁸.

⁸ Il importe sans doute de préciser ici que le présent article procède d'une réflexion engagée à partir d'un travail sur l'ironie ("Ironie et répétition dans deux scènes de Shakespeare") qui a donné lieu à d'autres développements ("Des citations renversantes"). Le travail sur Shakespeare, relisant l'analyse de René Girard sur "la crise du Degree", suggérait dans une note finale que, si l'ironie du "théâtre dans le théâtre" (*Hamlet*) ou de l'oraison funèbre (*Jules César*) signifiait quelque chose, ce pouvait être la prise de conscience du désordre d'un monde hors de ses gonds, un monde soumis à la "sédition", à la fois encore médiéval et déjà moderne. Or, si le recul critique permet la distanciation ironique, étageant les contraires dans une perspective apparemment remaîtrisée et annonciatrice — voire fondatrice — d'un nouvel ordre et du sujet moderne, l'oxymore, juxtaposant brutalement les contraires, au lieu de les faire se succéder dans l'esprit comme le fait la remise en ordre ironique, est la figure par excellence, monstrueuse et scandaleuse, de cette plongée désarmante dans le désordre insoluble du monde et le désarroi de la langue. Ainsi pourrait se dessiner une histoire qui, de l'imitation renaissante des Anciens à la distanciation réflexive et ironique du sujet moderne, passerait par cette période trouble où l'oxymore exprimerait sous des formes variées (par exemple, la forme plastique du *contrapposto*) l'opposition irrésolue des contraires, c'est-à-dire ce qui, faisant l'objet du désarroi pour un homme plongé dans le monde, devra être dépassé par le sursaut réflexif de la subjectivité ironique et moderne. L'un des objectifs de cet article est de contribuer à étayer cette hypothèse. (Une autre approche de la même question consiste à traiter de l'essor contemporain du portrait et de l'autoportrait, voir "La réserve et l'espacement"). Cf. Bertrand Rougé, "Ironie et répétition dans deux scènes de Shakespeare : Crise du *Degree* ou tournant du *mischief*?" *Poétique*, 87 (septembre 1991), pp. 335-356, republié dans une version augmentée dans "La crise du second degré : ironie et répétition, Renaissance et Modernité dans *Jules César* et *Hamlet*", *Q/W/E/R/T/Y* 4 (octobre 1994), pp. 79-95; voir aussi "Des citations renversantes", *Citer l'autre*, éd. Marie-Dominique Popelard, Anthony Wall, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005, pp. 71-86, et "La Réserve et l'espacement : l'origine du sujet moderne et la perspective ironique (Autour de l'*Autoportrait au miroir convexe* de Parmigianino)", *Annales de l'Université de Savoie*, 24 (1998), pp. 75-86.

Mais l'oxymore n'est pas l'apanage des XVI^e et XVII^e siècles. A travers lui, se posent des questions plus pérennes qui ont trait à l'art, et tout particulièrement à la question de la figure. On trouvera un exemple particulièrement parlant d'oxymore plastique dans *Target with Four Faces* (1955), de Jasper Johns. Dans un commentaire qui ne nous éloigne finalement pas beaucoup des questions baroques, Leo Steinberg avoua avoir été frappé par ses qualités inconciliables de *Hereness* et de *Thereness*⁹. Cette œuvre, construite sur une série d'oppositions binaires — vue et toucher, peinture et moulages, plan et relief, œil et aveuglement, distance et proximité —, repose sur la superposition oxymorique des contraires, que Johns élabore volontairement et que Michael Fried, alors greenbergien doctrinaire, dénonçait d'une expression qui pourrait joliment définir l'oxymore : "a yoking of incompatibles"¹⁰. Or, une fois que l'on prend conscience de ce "montage" ou de ce "composto" à la Bernin, la question qui se pose à nous est de savoir ce qui s'est ainsi constitué de la juxtaposition. S'agit-il d'un monstre fabuleux, sirène ou centaure ? Ou bien s'agit-il d'une réelle figure, d'un lieu producteur d'effet, voire d'un lieu pour l'art : plus précisément, d'un lieu pour l'émoi de l'art ? Ce tableau est emblématique. Tout se joue sur la ligne de partage et de jonction : là où la cible juxte les moulages, et où l'œil touche sans les toucher les visages aveugles. Tout est une question de jointure, dans l'oxymore. Mais que se passe-t-il à cette jointure ? On explorera la possibilité que se définisse là le lieu où l'oxymore figure et suscite le mouvement. On explorera l'hypothèse que l'oxymore définit là le lieu de la figure comme lieu pour (et par) le mouvement, c'est-à-dire aussi comme lieu où nous sommes amenés à nous éprouver nous-mêmes dans et par le mouvement. Appelons cela l'*émoi*.

Resitué dans la période dont traite le colloque, cela pourrait signifier que l'oxymore serait au principe de cette fonction essentielle de l'art baroque selon Yves Bonnefoy : "la construction d'un *lieu* pour la présence à soi-même"¹¹. J'ajouterai que la présence à soi-même dont il s'agit de construire le lieu implique déjà qu'il y ait eu mouvement, à tout le moins l'*espacement* nécessaire au retournement sur soi. Elle suppose un mouvement de *retournement-espacement*

⁹ Leo Steinberg, "Contemporary Art and the Plight of its Public" [1960], *Harper's Magazine* (mars 1962), pp. 31-39, reproduit in *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*, Londres, Oxford University Press, 1972, pp. 3-16.

¹⁰ Michael Fried, "New York Letter", *Art International* (février 1963), pp. 60-63.

¹¹ Yves Bonnefoy, *Rome, 1630* [1970], Paris, Flammarion, 1994, p. 31.

constitutif du lieu-même de la présence à soi. L'indissociabilité du mouvement, de la présence à soi et du lieu serait l'enjeu principal de l'oxymore¹². L'enjeu est historique, si on le considère sous l'angle suggéré par Bonnefoy — qui vise à définir le Baroque, mais qui a aussi un rapport certain avec la question de la subjectivité moderne —, il est esthétique, si on le considère sous l'angle de notre rapport à l'œuvre — ou à la figure. Commençons par aborder la question du lieu.

"Tonner l'un tout contre l'autre", ou la "contraposition"

D'emblée, par sa formation, l'oxymore se présente sur la page comme une figure de l'espace. Contentons-nous d'une définition minimale : juxtaposition de termes contraires ou contradictoires. L'oxymore est une com-position, un *composto* à la Bernin (comme le tableau de Johns). Il faut insister, comme Lausberg, sur la proximité du montage¹³ — montage "cut", comme on dirait au cinéma¹⁴. Cette proximité (celle de *Target with Four Faces*, par exemple) met l'accent sur la question majeure de l'oxymore, qui en fait peut-être le comble de toute figure : la question de la juxtaposition (ou de la composition) — et de ce qui s'opère par cette juxtaposition, et dans le lieu de cette juxtaposition.

Approprié aux arts visuels, l'oxymore est figure de construction (d'un lieu) *dans l'espace*. Il ne mêle pas le noir et le blanc — ce qui ne donnerait que le gris. Posant les contraires côte à côte, il les rehausse par contraste. Au delà de la juxtaposition (qui est composition d'un lieu), il y a effet réciproque — et ceci tire l'oxymore du côté de l'expérience visuelle et spatiale plutôt que du côté de la linéarité successive de la langue. Les deux termes associés font bloc, presque image. Ils sont parfois reliés par un trait d'union dont l'effet

¹² Sur cette question, voir Rougé, "La réserve et l'espacement",

¹³ Dans sa définition de l'oxymore, Lausberg insiste sur la notion de proximité : "the closely tightened syntactic linking of contradictory terms into a unity which, as a result, acquires a strong contradictive tension". Cf. Heinrich Lausberg, *Handbook of Literary Rhetoric. A Foundation for Literary Study* [1960, 1973], éd. David E. Orton, R. Dean Anderson, traduction Matthew T. Bliss, Annemiek Jansen, David E. Orton, Leiden, Brill, 1998, § 807 (je souligne). Comme si l'oxymore était d'autant plus oxymorique qu'il manifesterait la plus grande proximité des contradictoires.

¹⁴ Même si le montage cinématographique, successif, ne ménage pas la co-présence des termes et ne peut guère être oxymorique (le seul cas potentiellement oxymorique au cinéma serait peut-être la juxtaposition d'images contradictoires).

est d'interrompre la successivité linéaire de la lecture, en ouvrant la possibilité du retour en arrière, en obligeant le lecteur à considérer les deux termes, non plus dans la succession, mais dans un va-et-vient entre les contraires juxtaposés par lequel se dégagent un lieu et un temps de pause. Bref, l'oxymore est figure de *contraposition*. Posant un terme "tout contre" son contradictoire, il les dresse et les adosse "l'un *contre* l'autre" pour former une figure qui ne s'écoule pas, mais qui fait face et interroge. Une figure qui incline au doute.

Le paradoxe oxymorique, qui consiste à réunir des contraires dans le cadre circonscrit d'une même, unique figure, pose donc la question de l'ensemble formé de l'un et l'autre contrapositions, du rapport d'altérité dans un même lieu, de la manière dont s'articule la discontinuité des incompatibles dans la continuité d'une même figure. Mais d'emblée d'autres questions se posent. Qu'est-ce qui, ainsi, arrête la lecture ou le regard, et fait face? Que signifie ce "faire face"? Comment et où se joue l'*ensemble* de cet être-ensemble oxymorique? Comment se définit la continuité locale constitutive d'une figure de la contiguïté, dont les éléments accolés jamais ne se mêlent — figure de la contiguïté qui néanmoins doit garder la continuité de la figure?

Ce serait l'enjeu de l'oxymore : la possibilité de l'être-ensemble des contraires, de l'être-ensemble dans la différence insoluble ("tonner ensemble" dans le "détonner contre", comme dans la dissonance baroque) — et la "solution" de cet insoluble peut-elle faire l'économie du mouvement? Plutôt que la question des contraires — qui sont le plus souvent culturellement prédéterminés, fixés, voire figés —, l'oxymore poserait donc diversement celle de l'être-ensemble, ou de l'être-en-mouvement oxymorique : quand, comment, et où le "côte à côte" de la juxtaposition devient-il la contraposition dynamique du "l'un contre l'autre", du "tonner l'un tout contre l'autre" ?

Or, si ces enjeux sont en partie rhétoriques, la dimension plastique de la contraposition oxymorique l'indique clairement, ils sont aussi esthétiques. Et s'il est une figure plastique qui associe contraposition et mouvement et peut faire figure de solution de l'un par l'autre, c'est le *contrapposto* — dont découlent ces oxymores

plastiques que sont la flamme serpentine du Maniérisme et ses multiples amplifications ou traductions baroques¹⁵.

Le *contrapposto*, ou l'oxymore plastique

Ce déhanchement puis cette torsion du corps à l'antique réapparaissent dans l'art du XVI^e siècle, sous l'influence du torse du Belvédère, connu dès le début du XV^e siècle mais alors négligé, et d'un torse de *Discobole*, découvert en 1513¹⁶. À considérer la sculpture comme un discours, le *contrapposto*, par la variété des poses données aux divers membres du corps, manifeste plastiquement la *varietas* rhétorique. En même temps, il com-pose des contraires en une figure unique. La tête inclinée dans un sens, les hanches dans l'autre, une jambe tenue droite, l'autre fléchie composent un équilibre global constitué d'asymétries et d'oppositions locales. Or, le terme *contrapposto* ne sert pas uniquement dans le domaine des arts plastiques pour décrire une certaine pose des figures, il est également utilisé pour décrire les figures rhétoriques préférées de Pétrarque¹⁷, généralement regroupées sous le nom d'antithèse et comprenant l'oxymore.

Dérivé du latin *contrapositus* qui traduit le grec *antithèse*, le *contrapposto* comprend donc toutes ces figures antithétiques qui, soit en littérature, soit en sculpture, soit en peinture, "com-posent" des contraires, mais le plus souvent dans la perspective d'une résolution de la contradiction en faveur de l'une des thèses et au détriment de l'autre. Le *contrapposto*, au sens d'antithèse, s'opposerait donc, bien qu'il semble avoir vocation à l'inclure, à la simple juxtaposition irrésolue des contraires que constitue l'oxymore. Et l'oxymore serait contraire aux objectifs esthétiques du sculpteur, qui sont l'unité, l'harmonie et l'équilibre. Pourtant, comme nous allons le voir, le *contrapposto* est bien oxymorique.

Dans son *De Pictura* de 1435, sous l'influence de la rhétorique classique, Alberti décrit la *varietas* de peinture dans des

¹⁵ Par exemple, les courbes et contre-courbes qui animent horizontalement les façades baroques peuvent se lire comme un traduction architecturale de la forme serpentine des peintres maniéristes.

¹⁶ Cf. David Summers, "*Contrapposto* : Style and Meaning in Renaissance Art", *The Art Bulletin*, LIX/3 (September 1977), pp. 336-361, p. 336.

¹⁷ John Shearman, *Mannerism*, Harmondsworth : Penguin, 1984 [1967], p. 83.

termes qui laissent imaginer des compositions au moins discrètement contrastées, sur le modèle de l'*inaequabilis varietas* qui, selon Cicéron, doit "entremêler le primordial et le secondaire, le simple et le complexe, le clair et l'obscur, le gai et le triste, l'incroyable et le vraisemblable"¹⁸. Sur ce modèle, Alberti recommande de varier les couleurs (201-203), mais aussi de contraster le placement et les mouvements des personnages (181). En même temps, il condamne les excès auxquels de telles recommandations poussent certains peintres, excès qui, moins d'un siècle plus tard, deviendront précisément la marque du style maniériste, une des manifestations majeures de cette licence artistique qui, mêlée de *furor* divine, constituera l'inspiration de l'artiste et suscitera l'"invention" furieuse des peintres¹⁹. Ces excès condamnés par Alberti consistent en des "mouvements trop violents" (*motus nimium acres*) et prennent la forme de ces figures qui semblent pour lui l'acmé irréaliste de la distorsion car "la poitrine et les fesses s[y] présentent au regard en même temps, ce qui est impossible à faire et très indécent à voir". Ces figures, qui lui paraissent les symptômes d'un "talent trop fougueux de l'artiste" dont l'effet est l'absence "de grâce et de douceur" (185), sont précisément ce qui doit nous arrêter, car Alberti décrit ici ce qui deviendra le *contrapposto*. S'il juge ce type de figure irréaliste, c'est qu'elle propose la vision simultanée de ce qui n'est pas normalement visible et physiquement réalisable en un même temps, dans un même lieu, par un même corps *continuu*. Présenter ainsi au regard "la poitrine et les fesses" revient à juxtaposer ces contraires ou ces incompatibles que sont l'avant et l'arrière, le dos et la face, sous la forme de ce qui, du coup, devient effectivement un oxymore : la juxtaposition violente et inconvenante des contraires qui s'ajointent brutalement et "*sans lien*" ("*dissolutus*"). Or, la *dissolutio*, en rhétorique, est exactement le contraire de la *compositio*²⁰. Juxtaposer ne serait pas composer.

Ce qu'Alberti condamnerait dans le *contrapposto* outrepassé serait donc sa dimension brutalement oxymorique —

¹⁸ *De Partitione Oratoria* cité par Summers, "Contrapposto", p. 349.

¹⁹ Voir Summers, *ibid.*, p. 358, et Ernst Kris et Otto Kurz, *L'Image de l'artiste : légende, mythe et magie. Un essai historique*, t.rad. M. Hechter, Paris, Rivages, 1987, pp. 78-93.

²⁰ Cf. Michael Baxandall, Michael, *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350-1450* [1971], Oxford, Oxford UP, 1988, pp. 136-37. Si bien que le *contrapposto* violent, comme l'oxymore, serait cette figure paradoxale qui, tout en posant ensemble ne *composerait* pas.

nuisible à l'équilibre, à l'harmonie et à la composition. C'est sans doute pourquoi il utilise l'adjectif *acer* (pointu, âpre, autant que violent) pour décrire la violence excessive de ce mouvement. Il semble ainsi vouloir antithétiquement évoquer la modération que requièrent les rhétoriciens classiques, et notamment Quintilien, dont *l'Institution oratoire* fut pour lui une influence majeure.

Mais si l'autorité de Quintilien a pu justifier la condamnation albertienne du *contrapposto* "outrépassé" (ou oxymorique), c'est étrangement un autre passage du même Quintilien qui, un siècle plus tard, aurait inversement permis, entre autres à Vasari et à Lomazzo, d'"autoriser" l'emploi de cette figure²¹. Dans ce texte historiquement important, où Quintilien mentionne le *Discobole* que les artistes italiens venaient de découvrir, le *contrapposto* et l'oxymore sont étroitement associés à la définition même de la figure²².

Flexus, motus, locus : le contrapposto et la figure comme oxymore

Immédiatement après avoir donné en exemple le célèbre Agamemnon de Timanthe, Quintilien explique qu'il ne croit pas à des règles rhétoriques immuables mais qu'il faut toujours avoir pour objectif double et parfois contradictoire et "la bienséance et l'intérêt de la cause". Prenant l'exemple de la sculpture et de la peinture, il montre qu'il convient souvent, par souci d'efficacité expressive, de se soustraire aux contraintes rigides de la tradition et de la bienséance, et donc, dans une certaine mesure, comme Timanthe, de faire preuve d'"invention" dans la formation des figures, voire que cette invention, qui peut aller jusqu'à la déviation de la norme et donc jusqu'à la déformation, est fondamentalement constitutive de la figure.

²¹ Shearman, pp. 81-91, notamment pp. 84-85. Sur l'emploi maniériste de l'oxymore en littérature, sculpture et peinture, et notamment sur le phénomène du "double oxymoron croisé" et de la figure serpentine, voir aussi Antonio Pinelli (cite notamment Bembo, Vasari, l'Arétin, Michel-Ange et Jean Bologne), in *La Belle Manière. Anticlassicisme et maniérisme dans l'art du XVIe siècle* [1993], trad. B. Arnal, Paris, Livre de Poche, 1996, pp. 189-206.

²² Le rapport entre le texte d'Alberti et le passage de Quintilien fait l'objet d'une analyse dans l'article de Summers, "*Contrapposto*".

Il est souvent utile, écrit-il, et parfois convenable [*deceat*]²³, de modifier [*mutare*] l'ordre établi par la tradition, comme on le voit dans les statues et les tableaux où les vêtements, les expressions et le maintien varient. Un corps rigide [*rectus*], en effet, n'a que fort peu de grâce : le visage de face, les bras le long du corps et les pieds joints feront une œuvre raide de la tête aux pieds. Mais la torsion [*flexus* : la courbe, la courbure, la flexion] et, pour ainsi dire, le mouvement [*motus*] donnent l'impression d'une sorte d'action et d'animation; de même, les mains ne sont pas toujours représentées dans la même position et il y a mille sortes d'expressions pour les visages. Certains personnages sont en pleine course, d'autres sont assis ou allongés; ceux-ci sont vêtus, ceux-là sont nus et d'autres sont à moitié vêtus et à moitié nus. Quoi de plus tourmenté [tordu : *distortum*] et de plus élaboré [*elaboratum* : travaillé] que le célèbre *Discobole* de Myron? Pourtant, qui désapprouverait cette œuvre parce qu'elle n'est pas assez rigide [*rectus* : académique, qu'elle ne suit pas la droite règle] démontrerait sa méconnaissance de l'art, car ce sont la nouveauté et la difficulté qui méritent les plus grands éloges.

C'est justement le même effet de grâce et de plaisir [*delectatio* : de séduction] que produisent les figures, qu'elles soient de pensée ou de mots. Car elles dévient en quelque manière de la droite ligne [de la règle académique : *Mutant enim aliquid a recto*] et manifestent cette vertu qui consiste à s'écarter de l'usage vulgaire (*consuetudo*).²⁴

Quintilien oppose ici ce qui est de l'ordre immobile et figé du *rectus* (règle, académisme, convention, tradition, usage, ligne droite, raideur) à ce qui, relevant du *flexus* (*distortum, mutare, motus, delectatio*), "produit" le mouvement, la grâce et le plaisir, comme si la torsion de la figure ajoutait aux fonctions d'information et de démonstration de la rhétorique (*docere* et *probare*), ces vertus esthétiques et expressives qui achèvent de persuader par le mouvement, le plaisir et l'émotion (*movere, delectare, flectere*). Le *flexus* du *Discobole*, plus que la simple courbure ou flexion d'un torse, est donc en même temps ce mouvement (*motus*) qui constitue la figure comme figure et emporte l'adhésion, c'est-à-dire ce qui, émouvant et séduisant par sa

²³ Cf. l'indécence condamnée par Alberti qui est le contraire même de ce qui est convenable : "indecentissimum visu est". Cf. Alberti, *De la peinture (1435)*, trad. J.-L. Schefer, Paris, Macula, 1992 (texte latin et trad. française), p. 184.

²⁴ *Inst. Orat.* II, xiii, 8-11. Pour la traduction de ce passage, je me suis appuyé sur le texte latin et la traduction (lacunaire en II, xiii, 10) établis par Jean Cousin (Quintilien, *Institution oratoire*, trad. J. Cousin, 7 vols, Paris, Belles Lettres, 1975-1980), mais surtout sur les traductions anglaises de Butler (citée en partie par Summers, p. 337), de Baxandall (*Giotto and the Orators*, pp. 18-19) et de Shearman (art. cit., pp. 84-85), toutes trois plus satisfaisantes que la première.

flexion, fléchit ou infléchit le spectateur²⁵. Le mouvement de torsion ou de déviation constitutif de la figure est donc ce qui justifie le *flexus* ou le *contrapposto*, c'est-à-dire, très précisément la figure oxymorique condamnée par Alberti — comme s'il arrêta son éloge de l'antithèse au seuil de l'oxymore.

Or, cette notion de mouvement réapparaît de manière insistante dans cet autre passage de *l'Institution oratoire* (IX, i, 1-2) où Quintilien, soulignant la difficulté qu'il y a à distinguer les figures des tropes, rappelle que ces derniers sont nommés "mouvements" (*motus*), soit parce qu'"ils impriment au style un certain renversement" (*quod vertant orationem*) soit parce qu'ils sont eux-mêmes "le résultat d'une certaine (dé)formation" (*formati quodam modo*). Autrement dit, les tropes "renversent ou bouleversent le discours" (*vertant*) le subvertissent par le simple effet de leur mouvement. Ce qui caractérise la figure ou le trope est donc le *flexus* en tant qu'il est manifestation du *motus*, sous la forme de cette rotation bouleversante par laquelle la rectitude académique de l'usage se trouve subvertie, cette même rotation qui donne au *Discobole* — et donc au *contrapposto* — son énergie.

Le tour, la tournure ou le tournoiement de la figure, dont le *flexus* du *Discobole* est la manifestation plastique et que Quintilien tente de rendre par l'emploi récurrent des verbes *vertere*, *mutare* et *flectere*, n'est donc que le *tropos* lui-même, formé à partir du verbe *trepein* signifiant à la fois "tourner" et "former" et dont il essaie de rendre les divers sens. Mais que signifie "tourner", renverser, tournoyer, voire tourner sur soi-même dans un mouvement de torsion ou d'inflexion? En fait, cela signifie "se mouvoir".

²⁵ Les fonctions de l'éloquence sont habituellement définies par ces cinq verbes : *docere*, *probare*, *movere*, *delectare*, *flectere*. Summers, qui fait aussi l'analyse du *contrapposto* en rapport avec Alberti et Quintilien, décrit ainsi les divers exemples maniéristes qu'il mentionne : "They are in such violent movement as simultaneously to display front and rear. When thus described, the figures embody an antithesis, which, as we shall see, was a major form of rhetorical, of poetic, and, in the Renaissance, of pictorial ornament" (p. 339). Il est à noter que, tout au long de son long et passionnant article, Summers parle fréquemment d'antithèse, mais à aucun moment ne mentionne l'oxymore. Ceci peut sans doute s'expliquer par le fait que l'oxymore n'était pas répertorié en tant que tel à la Renaissance, mais il n'en demeure pas moins que l'oxymore n'est pas l'antithèse, et c'est sur cette base que l'on peut essayer de pousser plus loin les analyses de Summers. Par exemple, c'est peut-être cette différence qui expliquerait la réticence d'Alberti à l'égard des "mouvements trop violents" : il accepterait l'antithèse, mais la refuserait quand elle "tourne" à l'oxymore.

Si, là où il y a figure ou trope, il y a bien flexion, renversement et torsion — quelque chose qui semble répondre à la même description que la flexion ou la torsion du *contrapposto* —, c'est en fait parce qu'il y a, ou parce qu'il y a eu mouvement, voire mouvement "violent" dans le cas de l'oxymore et du *contrapposto* "outrépassé", ceux-ci devenant dès lors le comble de la figure ou du trope. Et Quintilien lui-même y insiste :

Le trope [...] est le transfert [*tralatus*] d'une expression de sa signification naturelle et principale à une autre, afin d'orner le style, ou, selon la définition de la majorité des grammairiens, le transfert d'un lieu où l'expression a son sens propre dans un autre où elle ne l'a pas [*dictio ab eo loco in quo propria est tralata in eum in quo propria non est*] (IX, i, 4).

Décrivant la figure et tentant de l'opposer au trope en soulignant sa dimension transformative (aussi présente dans le mot grec *tropos*), il ne peut éviter d'évoquer à nouveau la distance : "en revanche, la 'figure', comme on peut l'entendre d'après le nom lui-même, consiste à donner au langage une forme éloignée [*conformatio remota*] de l'expression commune et spontanée". Curieusement, la forme est donc "éloignée" (*remota*) de l'usage. Comme l'indique la résurgence du *motus* dans *remota*, tout comme le trope, qui est "le transfert d'un endroit à un autre", la figure est le résultat d'un déplacement²⁶.

Dès lors, ce qui se manifestait à travers l'opposition du *rectus* et du *flexus*, n'était pas tant l'opposition du droit et du courbe ou du rigide et du souple que l'opposition du statique et du mobile, valorisant le mouvement même et, plus précisément encore, ce qui, dans le mouvement de courbure ou de flexion, est le principe constitutif de la figure : à savoir le transfert ou le transport d'un lieu à un autre — voire la confrontation d'un avant et d'un après. La torsion, la tournure ou la forme ne sont donc pas ce qui engendre la figure; elles sont plutôt le résultat, l'effet ou la manifestation d'un mouvement, d'une translation, d'un transfert ou d'un transport d'un lieu à un autre : ce qui nous indique qu'il y a, ou qu'il y a eu mouvement.

²⁶ La définition que Quintilien donne de l'hyperbate est à cet égard exemplaire : "elle transporte un mot ou une partie de mot de sa place normale à une autre, qui lui est étrangère [*a suo loco in alienum*]" (IX, i, 6).

Si le trope et la figure sont une certaine manière de "tourner" les mots et le discours, de les faire pivoter ou de les tordre jusqu'à ce qu'ils présentent simultanément en un même lieu leur face habituelle et une face inhabituelle et donc autre, sous la forme paradoxale d'une juxtaposition de contraires, c'est qu'ils sont l'effet d'un mouvement — et qu'à ce titre, ils sont aptes à "rendre" le mouvement. Ainsi, le *flexus* du *Discobole*, comme le *contrapposto*, n'est que la manifestation arrêtée en un lieu unique, mais visible, du *motus*. C'est le *flexus* ou le *contrapposto* qui "mettent sous les yeux" le mouvement.

Or, "mettre sous les yeux", peindre, "faire image" ou "faire le tableau de", traduisent l'effet de la *métaphore* tel qu'Aristote le décrit dans la *Rhétorique*; et "mettre sous les yeux" ou "devant les yeux", c'est aussi faire que l'inanimé s'anime et c'est bien là, selon l'expression de Ricœur, non pas "une fonction accessoire de la métaphore, mais bien le propre de la figure" (49). La métaphore étant la figure globale de tous les transferts figuratifs du même à l'autre, ces transferts peuvent bien sûr aller jusqu'au contraire — a fortiori s'il est question de mouvement.

Le lieu et le mouvement : Aristote

Il nous faut donc en revenir à la question du *mouvement* de la métaphore et, dans le contexte qui est le nôtre — celui des "mouvements violents" du *contrapposto* —, il s'agira de prendre cette notion de mouvement au sens propre. Afin d'élucider la nature du *motus* de Quintilien, il nous faut maintenant nous tourner vers Aristote, mais non pas tant vers sa *Rhétorique* ou sa *Poétique*, où l'on trouve effectivement des développements sur la métaphore et l'antithèse, que vers sa *Physique*, et en particulier son Livre IV, en partie consacré à la question du lieu.

En effet, Aristote justifie d'emblée l'étude du lieu par l'existence du mouvement : "aucune recherche ne serait instituée sur le lieu s'il n'y avait pas une espèce de mouvement selon le lieu"²⁷. Non seulement, pour lui, "le plus général et principal mouvement [*kinésis*]"

²⁷ Aristote, *Physique*, IV, 211a12 (*Physique*, I-IV, trad. H. Carteron [1926], Paris, Belles Lettres, 1996). "Le problème du lieu ne se poserait pas pour lui s'il n'y avait pas mouvement local, c'est-à-dire changement de lieu" (cf. Bréhier, *Histoire de la philosophie. Tome I : Antiquité et Moyen-Age* [1931], 1938, Paris, PUF, 1981, p. 186).

"Oxymore et contraposto, Maniérisme et Baroque"

est le mouvement selon le lieu (dans notre terminologie, le transport [*phora*])" (*Physique* IV, 208a); mais encore, c'est bien le mouvement qui permet en quelque sorte de débusquer le lieu et qui par là même en rend l'étude nécessaire, puisque

Que donc le lieu existe, on le connaît clairement, semble-t-il, au *remplacement* : là où maintenant il y a de l'eau, là même, quand elle en part comme d'un vase, voici de l'air qui s'y trouve et, à tel moment, une autre espèce de corps occupe le même lieu . . . là où il y a maintenant de l'air, là il y avait tout à l'heure de l'eau. (*Physique* IV, 208b)

Or, s'il est clair que le lieu ne peut être occupé simultanément par une chose et une autre — son contraire —, en revanche, il apparaît que le mouvement (*kinésis*) — ou le changement (*métabolè*), car Aristote emploie indifféremment les deux termes —, qu'il soit qualitatif (c'est l'altération, d'une couleur à une autre par exemple), quantitatif (c'est l'augmentation ou la diminution) ou bien local (de haut en bas ou d'ici à là; c'est la *phora*), que "tout mouvement", donc, "*a lieu entre des contraires*"²⁸, car, partant d'un état initial (par exemple, blanc, petit ou haut) il aboutit à un état terminal (noir, grand ou bas) qui est son contraire.

Si bien que, si la figure "met sous les yeux" le mouvement et si le mouvement est déplacement (*phora*) entre des contraires, dès lors, toute figure doit peindre ou évoquer les contraires qui constituent l'état initial et terminal de ce mouvement. *Autrement dit, toute figure est fondamentalement oxymorique*. Ou du moins, elle possède un fond ou une orientation (*archè/telos*) essentiellement oxymorique qui en constitue l'essentielle énergie (*énergeia*), au sens où Aristote précise que "les mots peignent [mettent les choses sous les yeux], quand ils signifient les choses en acte"²⁹. "Or l'acte est le mouvement"³⁰.

²⁸ Bréhier, p. 182. "Il a pour point de départ la *privation* d'une certaine qualité et pour point d'arrivée la possession de cette *qualité* [. . .] D'autre part, privation et possession doivent appartenir à un sujet qui ne change pas pendant le devenir" (Bréhier, p. 183).

²⁹ *Rhétorique* III, 11, 1411b 24-5; cité par Ricœur, p. 50. Traduit aussi ainsi : "J'entends par "mettre une chose devant les yeux" indiquer cette chose comme agissant" (Trad. Ruelle/Vanhemelryck 337).

³⁰ 1412 a 12; cité par Ricœur, in *La Métaphore vive* (Paris : Seuil, 1975), p. 50. Si l'on récapitule, le lieu n'a d'existence que par le mouvement, celui-ci n'étant à son tour que "l'entéléchie de ce qui est en puissance . . . par exemple de l'altéré, en tant qu'altérable, l'entéléchie est altération; de ce qui est susceptible d'accroissement et de son contraire ce qui est susceptible de décroissement [. . .], accroissement et diminution; [. . .] ; de ce qui est mobile quant au lieu, mouvement local" (201a 9ss).

Ainsi, le *Discobole* "met sous le regard" un *flexus*, un pli. Il rend visible un mouvement, non pas en l'arrêtant ou en le figeant dans son instant le plus prégnant — comme le ferait un instantané photographique judicieusement choisi —, mais en le *composant* de manière oxymorique, à mi-chemin des contraires qui le bornent. On pourrait dire, par exemple, que le *Discobole* est ainsi figuré dans un mouvement dont le début est la possession et la fin la privation du disque. Cependant, il nous donne à voir, non pas le mouvement lui-même — la sculpture reste immobile —, mais son résultat figuré, le *flexus*, de la même manière qu'une figure n'est figure que par la torsion qu'elle a imposée à l'usage, par le *flexus* auquel elle a soumis le *rectus*.

Si donc la flexion du corps est bien une manière pour le sculpteur d'occuper dynamiquement l'espace, donnant ainsi l'impression fautive que c'est la souplesse plastique qui "exprime" la dynamique du mouvement, paradoxalement, cette flexion n'est que l'effet de surface d'un *flexus* — d'un pli — qui, lui, est plutôt la *mise à plat* du mouvement par laquelle le sculpteur a juxtaposé ou ajointé l'avant et l'après, le début et la fin. Plutôt qu'une courbe dynamique dont l'élan évoquerait le mouvement, le *flexus* est le point d'inflexion d'un corps tendu entre deux états ou instants contraires contradictoirement juxtaposés en lui — de telle manière qu'il n'est plus un corps, à proprement parler, mais bien une figure. Toute l'énergie de la figure se joue donc dans ce lieu où les contraires s'articulent.

Il faut donc bien prendre conscience que la tridimensionnalité de la sculpture cache le *flexus* oxymorique, voire que le *flexus* figuratif s'y trouve comme volontairement occulté. C'est bien le *flexus* de la figure qui produit l'effet. En effet, je ne suis pas appelé à tourner autour du *Discobole* ou des statues de Jean Bologne parce que ce sont des objets tridimensionnels — après tout un *kouros*, dans sa frontalité, est aussi en trois dimensions —, mais parce que leur *flexus* m'y invite. Et il m'y invite parce qu'il est l'oxymore composé du "mouvement arrêté". Ceci ne signifie pas qu'il est mobile et immobile à la fois (la statue ne bouge pas et cet oxymore-là n'est que l'effet de ma description), mais bien que son *flexus* ou son pli figure l'articulation

"Oxymore et contrapposto, Maniérisme et Baroque"

de l'avant sur l'après, la jointure des contraires qui font le mouvement³¹.

Le pli, l'espace, le chiasme : le lieu du corps

Après le détour par Quintilien et Aristote, on comprend mieux les termes dans lesquels, bien que la "bienséance" lui fasse condamner les excès oxymoriques du *contrapposto*, Alberti recommande que la peinture inclue le mouvement. On comprend aussi l'importance des mots qu'il choisit et qui, à travers ou par-delà la référence directe au *motus* et au *locus* de la rhétorique de Quintilien, renvoient aussi sans doute, via la *Rhétorique*, à la *phora*, à la *kinésis*, à la *métabolè* et au *topos* de la *Physique* d'Aristote, comme dans ce passage où il énumère tous les changements aristotéliens, selon la quantité, la qualité et le lieu : "l'on dit, en effet, que les corps se meuvent en plusieurs façons : ils grandissent ou rapetissent, passent de la santé à la maladie ou, inversement, de la maladie à la santé, ils changent de lieu, et l'on dit encore que les corps sont mus par d'autres causes du même genre". Après quoi, nous ramenant immédiatement à la peinture, il enchaîne ainsi :

Pour nous autres peintres qui voulons exprimer les affects de l'âme par les mouvements des membres, laissons de côté toute autre discussion, et traitons seulement de ce mouvement qu'on dit accompli lorsqu'il y a eu changement de lieu [*cum locus mutatus sit*]. . . . Je désire que tous ces *mouvements* soient dans la peinture [ce qui est bien une manière de reprendre au compte de l'art de peindre le "mettre sous les yeux" d'Aristote concernant la métaphore]; que certains corps se dirigent vers nous, que d'autres s'éloignent d'ici, certains à droite, d'autres à gauche, et que certaines parties de ces mêmes corps soient aussi dirigées vers les spectateurs, que d'autres reculent, que certaines s'élèvent et que d'autres tendent vers le bas.³²

³¹ A ce propos, on pourrait rapprocher de l'exemple du *Discobole* proposé par Quintilien, celui de l'*Héraklès* perdu d'Apelle, dont Plinie, admiratif, nous dit qu'il était "vu de dos mais représenté de telle façon que la peinture — chose très difficile — montre également le visage" (*Histoire naturelle* XXXV, 94 ; voir Pinelli 221-2n15). Il va de soi que nous sommes ici aussi au cœur de la question du Paragone, qui, tout en traitant de questions voisines et parfois semblables — par exemple, comment la peinture peut-elle concurrencer la capacité de la sculpture à figurer simultanément l'avant et l'arrière ? —, n'est pas exactement la problématique développée ici.

³² Alberti, p. 181.

Ce qu'Alberti décrit ici en termes antithétiques, ce sont les composants d'oxymores plastiques qui ont pour fonction d'animer l'inanimé, de donner du mouvement par la *composition* — et même la juxtaposition — des contraires. Mais là où il réproouve la surcharge et conseille de distendre l'oxymore, les maniéristes annuleront l'intervalle [*vacuum*] qu'il conseille de maintenir entre les figures (171), notamment "en juxtaposant immédiatement, sur la surface, le plus proche et le plus lointain"³³ — resserrement de la composition dans le plan qui a pour effet de produire une juxtaposition oxymorique des contraires, comme dans la *Visitation* de Pontormo à Carmignano et dans la *Madone au long cou* du Parmesan, où le lointain jouxte le proche et le petit jouxte le grand³⁴.

Ainsi, de même que la tridimensionnalité de la sculpture cachait le *flexus* du Discobole, l'emploi aéré de la perspective recommandé par Alberti tendait à dissoudre et à cacher l'oxymore essentiel de la figure ou de la composition³⁵; inversement, les maniéristes, longtemps méprisés pour leurs excès de virtuosité, ont paradoxalement tenté ce resserrement de la figure et de la composition autour de son cœur oxymorique, autour de cette jointure problématique des contraires où se scelle la figure. Et le fait que le style maniériste tende à projeter la profondeur sur la surface et à abandonner l'étagement des plans au profit de leur juxtaposition contradictoire sur la surface du tableau est à mettre sur le compte de cette parfaite logique oxymorique, qui est aussi une logique de la figure — et du lieu.

Or, il est dans la logique de la figure de susciter une lecture : son *flexus*, loin de n'être que le simple vestige ou reliquat visible du mouvement est également le pli dans lequel le spectateur est invité à lui-même se mouvoir et s'impliquer. Ainsi, la gravure de l'*Hercule Farnèse* de Hendrick Goltzius, datée de 1592-1593, reproduit la

³³ Arasse, "Peinture", in Daniel Arasse et Andreas TÖNNESMANN, *La Renaissance maniériste*, Paris, Gallimard, 1997, pp. 281-416, p. 407.

³⁴ Il s'agit là des exemples donnés par Arasse. Sur la composition de la surface, la forme serpentine, la forme amphore et d'autres caractéristiques stylistiques de la peinture maniériste, voir son excellente synthèse, "L'unité du style" ("Peinture", pp. 397-416).

³⁵ On peut en effet considérer que ce qui se joue oxymoriquement au niveau du mouvement de la figure, se joue, à un niveau différent, dans la composition narrative de la *storia* — l'effet des mouvements contraires fût-il, dans ce dernier cas, proprement narratif ou de pure *varietas*.

"Oxymore et contrapposto, Maniérisme et Baroque"

"disposition paradoxale"³⁶ et oxymorique du Pontormo et du Parmesan. Goltzius y juxtapose le proche et le lointain, le grand et le petit, le haut et le bas, le dos et la face, le centre et l'excentré, l'art et la vie, la pierre et la chair, le nu et l'habillé, le divin et l'humain, l'antique et le moderne. Il oppose avec humour la force tranquille à la faiblesse inquiète et curieuse, la désinvolture assurée de l'athlète et l'expression admirative et béate des badauds un peu gringalets. Ce qui se compose là sur un mode ironique, et presque comique — que regardent exactement les deux hommes ébahis? —, c'est l'intimité d'un face à face. Par la juxtaposition des contraires et le jeu sur l'avant et l'envers, se crée un visible dialogue, ou du moins — car le contenu de ce dialogue nous échappe — du vide *se dégage* entre les figures, à la manière dont se déploie la spatialité picturale chinoise, sans le moindre recours à la perspective, *l'espace ainsi rendu visible* n'étant autre que l'espace *de la relation esthétique*³⁷, le pli oxymorique et secret dans lequel nous sommes amenés à percevoir l'existence d'une profondeur et d'un mouvement qui, bien qu'eux-mêmes invisibles en tant que tels, sont là rendus présents figurativement, c'est-à-dire, par le *flexus* qui articule l'un sur l'autre les multiples contraires de ce feuilleté d'oxymores³⁸.

³⁶ Arasse, "Peinture", p. 407.

³⁷ Cette lecture est renforcée par le fait que l'on s'accorde à voir dans les deux personnages de spectateurs aux pieds de la statue d'Hercule des portraits de Goltzius lui-même et de son beau-fils, Jacob Matham. Cf. Stephen H. Goddard, "Goltzius Working Around Tetrode". In Stephen H. Goddard et James A. Ganz, *Goltzius and the Third Dimension*, Williamstown, MA, Sterling and Francine Clark Art Museum, 2002, pp. 3-45, p. 36. De plus, cette gravure fait partie d'un série de trois, réalisée en 1592 et publiée en 1597, ayant pour objet la sculpture antique : les deux autres sont *l'Apollon du Belvédère* et *Hercule et Téléphos*. Or, *l'Apollon du Belvédère* est également représenté avec, à ses pieds, un artiste le crayon à la main, dans une composition tout à fait semblable à celle de *l'Hercule*, ce qui signifie clairement que l'objet explicite — et réflexif — de cette série de gravures est bien le regard expert de l'artiste sur l'art des anciens, autrement dit la question de la relation esthétique sous sa forme la plus aboutie : le dialogue entre l'artiste moderne et ses modèles anciens. Le contenu référentiel vient ici confirmer ce que la structure oxymorique de la composition met manifestement en œuvre sous nos yeux.

³⁸ Une étude des œuvres de Goltzius sous l'angle de l'oxymore et du *contrapposto* serait extrêmement éclairante, tant du point de vue esthétique que du point de vue historique, Goltzius (1558-1617) se situant à l'articulation, non seulement des deux siècles, mais encore des deux "styles", et plus encore peut-être, comme Shakespeare, de deux épistémè (même si, dans ce dernier cas, les périodes concernées ne sont plus tout à fait les mêmes). Il faut ajouter que les gravures très oxymoriques de Goltzius, figurent des hommes dans des *contrapposti* extrêmement outrés, dont on a souvent voulu trouver les modèles dans les bronzes d'un sculpteur flamand, Willem Danielsz van Tetrode (v.1525-1580), lui-même élève de Cellini à Florence, puis assistant de Guglielmo Della Porta, et donc bien formé aux *contrapposti* maniéristes (Goddard, p.

Ainsi, le *contrapposto* — plus oxymorique que serpent —, ne relèverait pas tant de la ligne — ondoyante, dynamique ou souple — que d'un certain mode de cet *espacement* par lequel une profondeur se réserve dans la surface, mouvement par lequel, notamment, si l'on suit les analyses de Daniel Arasse, l'espace d'un for intérieur se laisse deviner au-delà de l'impassibilité glacée des portraits maniéristes du Pontormo, du Parmesan ou de Lotto³⁹. De la même manière, dès 1533, le dispositif oxymorique des *Ambassadeurs*, par lequel le spectateur était incité à résoudre des points de vue et des significations contradictoires (point de vue frontal/point de vue latéral, vie/mort, ici-bas/au-delà, etc.) amenait celui-ci à découvrir qu'un espace se trouve effectivement logé, comme en réserve, dans l'épaisseur nulle du plan pictural : non pas tant cet espace fictif, illusionniste, anamorphique, qui se déploie, caché, dans ou derrière le tableau, que l'espace insoupçonné d'une relation esthétique plus dense et plus complexe avec l'œuvre — celle-ci étant composée comme une figure alliant des contraires.

Mais cet espacement est double, car le point d'inflexion de l'oxymore est aussi le point d'entrée dans le tableau. Lorsque, sur la ligne de jointure où les contraires se joutent, le *contrapposto* "met sous nos yeux" le *flexus* de la composition figurée, il dégage bien un espace, mais il ne le fait qu'en impliquant le spectateur et en creusant le pli de sa complicité — par exemple, lorsque je suis appelé à projeter mon propre regard dans l'intervalle des regards entrecroisés d'Hercule et des badauds⁴⁰. Ou bien encore lorsque je me mets en mouvement pour aller chercher le point de vue d'où l'anamorphose des *Ambassadeurs* se redressera. Ici intervient le véritable mouvement que l'oxymore suscite dans une œuvre elle-même toujours immobile. C'est la vertu de réversibilité du *flexus* oxymorique qu'il est à la fois le "mouvement arrêté" de la figure (la figure ne bouge pas) et l'origine du mouvement réel du spectateur — mouvement imprimé au spectateur dans son propre espace, mental pour la figure littéraire et pour la peinture en général, mais aussi souvent physique et corporel

5). On notera, par ailleurs, que Goltzius a aussi produit plusieurs gravures de points de vue différents sur le *Torse* du Belvédère (voir Goddard, p. 38-9).

³⁹ voir Arasse, "Peinture", p. 459ss, Rougé, "La réserve et l'espacement".

⁴⁰ Où il apparaît que la perspective n'est pas la seule méthode dont la peinture dispose pour fonder son espace d'énonciation.

pour bien des exemples de peinture ou, *a fortiori*, pour la sculpture⁴¹. D'où l'intérêt d'en passer par une théorie *physique* du mouvement et du lieu. L'oxymore est la figure par excellence, parce que, juxtaposant les contraires, elle pose nécessairement les conditions du mouvement, puisqu'il n'y aurait de mouvement, selon Aristote, que d'un contraire à l'autre. Elle suscite l'exploration de l'espace ainsi ouvert par la figure et provoque l'authentique *motus* — ou espacement — par lequel notre corps ainsi localisé de spectateur met en évidence le lieu invisible de l'œuvre, qui ne serait autre que le lieu de notre propre corps "mis sous nos yeux" — ou plutôt, "mis sous nos pas".

Si, comme l'écrit Bergson, la conception aristotélicienne "ensevelit l'espace dans les corps"⁴², c'est bien à travers ces mêmes corps que l'espace s'exhume à nouveau. Pour reprendre la formule de Pierre-Antoine Fabre, le lieu, *réellement* invisible par définition, a pour caractéristique de "n'apparaître que sous les espèces de son autre : le corps qu'il localise" (115). Mais la présence du corps en son lieu n'y suffit pas.

Certes, pour Aristote, il n'y a de lieu que d'un corps — mais d'un corps *en mouvement*, puisque "tout n'est pas dans le lieu, mais seulement le corps *mobile*"⁴³. Il n'y a donc de lieu face à l'œuvre immobile que de notre corps de spectateur lui-même (mis) en

⁴¹ Sur ce sujet, il faut relire le chapitre IV des entretiens de Paul Gsell avec Rodin, in Auguste Rodin, *L'Art. Entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris : Bernard Grasset, 1911. Intitulé "Le mouvement dans l'art", il est consacré à des questions évoquées ici. On y trouve notamment cette affirmation de Rodin que "le mouvement est la transition d'une attitude à une autre" (p. 47) et que "le statuaire contraint, pour ainsi dire, le spectateur à suivre le développement d'un acte à travers un personnage" (p. 48). On y lira également la comparaison entre la photographie, d'une part, et la sculpture et la peinture, d'autre part (notamment à travers l'exemple de *La course d'Epsom*, de Géricault), et cette idée que, au regard de la représentation du mouvement, "c'est l'artiste qui est véridique et c'est la photographie qui est menteuse; car dans la réalité le temps ne s'arrête pas" (p. 52). En effet, Rodin précise : "je crois bien que c'est Géricault qui a raison contre la photographie : car ses chevaux paraissent courir : et cela vient de ce que le spectateur, en les regardant d'arrière en avant, voit d'abord les jambes postérieures accomplir l'effort d'où résulte l'élan général, puis le corps s'allonger, puis les jambes antérieures chercher au loin la terre. Cet ensemble est faux dans sa simultanéité; il est vrai quand les parties en sont observées successivement et c'est cette vérité seule qui nous importe, puisque c'est elle que nous voyons et qui nous frappe" (pp. 52-53).

⁴² Cité par Pierre-Antoine Fabre, *Ignace de Loyola : le lieu de l'image*, Paris, Vrin/EHESS, 1992, p. 115.

⁴³ *Physique* 212 b 28; je souligne.

mouvement, et c'est ce lieu que le *contrapposto* et l'oxymore "mettent sous nos pas".

Dès les *Ambassadeurs*, la découverte de l'espace en réserve dans la surface est le résultat de mon mouvement d'un point de départ à un point d'arrivée contraire que l'on peut lire en termes de possession et privation d'images, de révélation et d'occultation chiasmées de la mort et de la vie (phénomène que l'on retrouvera à divers niveaux dans toute vanité baroque). Le mouvement est donc double et le dispositif chiasmé — à la manière des doubles oxymorons croisés analysés par Pinelli⁴⁴. Quand je regarde le tableau de face, le crâne est distordu et illisible, quand je le regarde de côté, ce sont les ambassadeurs qui disparaissent. Et le lieu de mon *espacement*, physique autant que mental, s'éprouve dans le mouvement de l'un à l'autre.

C'est un dispositif semblable qui troubla Leo Steinberg dans *Target with Four Faces*. Les deux termes de l'oxymore sont simultanément visibles, mais ils me sollicitent "à contre" : lorsque je suis à la distance de visée requise par la cible ("Thereness"), je suis hors de portée tactile des moulages ("Hereness") — et inversement, lorsque je suis à proximité tactile, la distance visuelle me manque. "Mis sous nos yeux" sur le même plan, comme liés par un trait d'union, ils forment un flexus oxymorique qui renverse et renforce leur (et notre) rapport à l'Ici et au Là, qui lance notre propre mouvement de l'un à l'autre — et inversement —, et met ainsi cet espacement "sous nos pas", tant et si bien que nous pouvons physiquement éprouver l'effet de la figure.

Comme Aristote remplissant et vidant ses amphores, Johns et Holbein mettent à nu la question du lieu et exploitent cet aspect majeur de l'oxymore qu'est l'espacement — non sans rapport avec le chiasme merleau-pontien⁴⁵. Leur dispositif ne pose pas tant la question du lieu de l'œuvre (ou du mouvement *dans* l'œuvre) qu'il incite le spectateur à se *mouvoir* face à elle — et ainsi à s'émouvoir. La jointure des oxymores — de la cible et des visages, du crâne et des ambassadeurs —, comme le *flexus* du *contrapposto*, met le spectateur en émoi. Elle ne représente pas le mouvement, elle le suscite.

⁴⁴ Pinelli, p. 194-200.

⁴⁵ Voir Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible* suivi de *Notes de travail*, éd. Cl. Lefort, Paris : Gallimard, 1964, pp. 172-204.

Ainsi s'opère l'*espacement* : l'oxymore me jette dans la perplexité de mon lieu propre, car celui-ci ne saurait être révélé que par un mouvement, celui de ma perplexité réflexive à la croisée des contraires. Bref, il apparaît bien que la figure, dont l'oxymore exhibe le modèle, comme l'art, n'a pour but que "la construction d'un *lieu* pour la présence à soi-même"⁴⁶, mais cette présence ne peut s'éprouver que par le mouvement — ou l'émoi. Peut-être au sens où l'entend Michel Serres quand il écrit : "y a-t-il un centre, n'y en a-t-il pas ? et ceci quel qu'il soit ? Posez cette question en tous lieux, géométrie, mécanique, cosmologie, morale, gnoséologie, etc., vous vous trouverez en plein cœur de la méditation classique et de son émoi"⁴⁷. Il en irait de même avec l'oxymore : y a-t-il une synthèse des contraires, n'y en a-t-il pas, un point de vue permet-il de les concilier ou d'en percevoir l'équilibre possible ? Tel est l'émoi qu'il suscite : il anime le spectateur, le met en mouvement et, le mettant à l'épreuve, l'amène à s'éprouver lui-même⁴⁸.

Le rapport que ces questions entretiennent avec l'ironie apparaît dans cette contraposition proposée par Shakespeare, lorsque, dans *Jules César*, il met cet impeccable oxymore dans la bouche d'un citoyen qui soudain découvre l'ironie de l'oraison funèbre prononcée par Antoine. Introduisant une nuance temporelle, et donc de mouvement, nécessaire à l'espacement contrappostique, rendant compte du chemin par lui désormais parcouru — de la compréhension littérale au doute, puis du doute à la complicité ironique — tout en exposant la structure parfaitement oxymorique et simultanée de l'énoncé initial, ce dernier s'exclame : "They were traitors : honorable men!"⁴⁹

Au-delà de la juxtaposition irréductible des contraires, l'oxymore ouvrirait donc chez le destinataire l'espace nécessaire au retour sur soi : moment critique et réflexif qui, à travers la question du sujet, occupe centralement toute la période considérée. Et puis, comment, en effet, peindre autrement le passage qu'en en juxtaposant

⁴⁶ Bonnefoy, p. 31.

⁴⁷ Michel Serres, *Le Système de Leibniz et ses modèles mathématiques*, Paris : PUF, 1982 [1968], p. 654.

⁴⁸ Sans doute, faudrait-il examiner sous cet angle tous les phénomènes d'hybridité explorés par les artistes maniéristes et baroques. On songe notamment aux grotesques et à la rocaille. Sur ce sujet, voir ici-même quelques remarques en conclusion.

⁴⁹ Je me permets de renvoyer ici aux analyses de "Ironie et répétition".

les bornes contraires...? C'est pourquoi, après avoir insisté sur le *motus* et le *locus*, il conviendrait de conclure sur le *flexus*⁵⁰.

***Flexus* : humour baroque et réflexivité ironique**

Alberti, Quintilien, Aristote, Jasper Johns... Le parcours peut paraître nous avoir éloignés du Baroque — et du Maniérisme. Pourtant, la question du mouvement évoque les débats de la physique du XVIIe siècle. La centralité et la nature du *flexus* dans l'oxymore nous renvoie aussi, sans doute, aux thèses de Deleuze sur les "deux étages" du Baroque, sur le pli et sur le point d'inflexion — faut-il les relier à la contraposition? Si ces réflexions sur l'oxymore et le *contraposto* sont fondées, elles peuvent avoir une incidence sur la lecture que l'on fera de styles qui les emploient "à outrance".

Aristote ensevelissait le lieu dans les corps, disait Bergson. Le Bernin ensevelit les corps dans les plis. Qu'il s'agisse de la *Bienheureuse Louise Albertoni* ou de *Sainte Thérèse*, le corps absenté de ses saintes extatiques disparaît dans une efflorescence de plis. Mais que nous dit et nous masque à la fois toute cette agitation immobile d'étoffes de marbre, sinon le *flexus*? Sans doute l'état de passage où se jouxtent sans mélange le là-haut et l'ici-bas, la brûlure et la glace, le plaisir et la douleur, la lumière brûlante et aveuglante d'en-haut venant dématérialiser et rendre visible le marbre froid d'en-bas. Une contraposition oxymorique dont tout le dispositif de présentation, le *bel composto* de la chapelle Cornaro, dans l'église de Santa Maria Della Vittoria, inspiré du théâtre, avec les loges latérales où figurent les donateurs spectateurs, ne fait que souligner ou orner d'un pli supplémentaire et superflu — *usurper* en somme — ce qui est la fonction propre de la contraposition oxymorique dont le théâtre pourrait n'être qu'une des manifestations possibles : donner lieu à la figuration. C'est-à-dire, en toute théâtralité, faire en sorte que la figure advienne comme figure et "mette sous les yeux", mais cela signifie aussi donner lieu au corps du spectateur, donner lieu au sujet, et donc, dans une large mesure peut-être, en élaborer la figure, la rendre possible, voire nécessaire dans le dispositif : une figure dont le spectateur, ainsi élevé à la subjectivité, ne peut, dès lors, que se tenir réflexivement à distance.

⁵⁰ Nom donné par les romains à ce virage décisif et critique que négociaient les conducteurs de chars lorsque, dans le Circus Maximus, ils doublaient la borne nommée *meta*...

On l'a vu, le *flexus*, à la jonction des contraires juxtaposés, est l'articulation majeure de la figure — qu'elle soit oxymore, métaphore ou *contrapposto*. Il est au principe même de la contraposition, car il est la jointure, le point d'inflexion du pli. Autrement dit, ce n'est pas dans la plasticité de la flamme serpentine, dans l'ondulation plus ou moins féminine des formes — fût-ce la ligne de beauté chérie par Hogarth, fût-ce une quelconque réaliste torsion de la figure mimant l'élan ou en donnant l'illusion —, ce n'est pas dans la prolifération des plis ou des volutes, dans leur surcharge désordonnée de contenu thématique (fantastique, merveilleux, extatique, monstrueux ou grottesque), dans le factice oxymore de leur mobilité immobile, qu'il faut trouver le principe du *contrapposto* oxymorique amplifié par le Baroque; c'est dans l'articulation *espaçante* du *flexus* à la jointure brutale de la contraposition. C'est cette articulation que le Bernin ne cesse de mettre en scène dans son "bel composto" : la contraposition programmée, le collage ou le montage, "cut" mais non sans turbulences, de l'architecture et de la sculpture (parfois aussi de la peinture), bref, ce qu'on appelle la composition, jouant du processus oxymorique de la figuration, ou d'accès à la figure, également mis en œuvre au niveau inférieur de la figure sculpturale par l'accollement, par exemple, du haut et du bas, dans le cas des extases, ou de l'avant et de l'après, dans la métamorphose de Daphné.

Si le Baroque, après le Maniérisme, s'inscrit dans cette lecture, alors il n'est pas uniquement le mouvement vertigineux que l'on décrit souvent en restant trop près du contenu thématique qu'il manipule, il n'est pas cette aspiration universelle qui emporte le monde et ses habitants impuissants dans son tourbillon de métamorphoses, de mirages ou de songes. Au-delà de ce que suggérerait la simple lecture téatologique d'un oxymore fabuleux, versant dans la grotesque et l'imaginaire débridé, il serait, bien au contraire, l'occasion et le lieu donnés au spectateur, donc à l'homme — et à sa raison —, de faire retour sur sa propre perception, la possibilité ironique d'asseoir le sujet face au monde en ouvrant, au delà du doute, l'espace de sa *réflexivité*.

L'efflorescence des plis et l'hybridité étrange des oxymores ne cachent pas un monde inquiétant et fabuleux, qui serait celui du songe, et notamment du songe de la raison, où le moi se dissoudrait. Le Baroque est sans doute moins qu'on ne se l'imagina longtemps cet art du brouillage des limites et "d'un souverain tumulte", ainsi que le

note Panofsky⁵¹. Bien au contraire, ces problématiques zones de contact, constitutives de la figuration-même, ces charnières ou ces "fêlures" mystérieuses et efficaces où les contraires tendent à s'ajointer sont très explicitement, et même hyperboliquement, signalées, balisées, soulignées, volontairement hypertrophiées et exposées au regard, proprement mises en scène et exploitées par les formes plastiques et littéraires de l'époque : elles ne sont autres que le lieu-même de la figuration, c'est-à-dire, le lieu de la connaissance rendue possible pour un sujet distancié et critique.⁵²

⁵¹ Erwin Panofsky, "Qu'est ce que le baroque?", in *Trois essais sur le style*, trad. B. Turle, Paris, Le Promeneur, 1996, pp. 33-107, p. 37. Panofsky ajoute, pour distinguer le Baroque du Maniérisme que "le phénomène baroque, à ses débuts, se résume à une réaction contre l'excès et la complication, réaction suscitée par un désir de clarté, de simplicité naturelle, voire d'équilibre" (p. 38). Je ne souscris pas ici à cette volonté de dissocier le Baroque du Maniérisme : Panofsky est très critique à l'égard du Maniérisme, même si les analyses qu'il en fait, chargées négativement, pourraient souvent s'appliquer au Baroque, et dans des termes qui rejoindraient presque Deleuze. Ainsi, lorsque le *Christ descendant aux limbes*, de Bronzino, devient, à ses yeux "un champ de bataille où s'affrontent des forces contradictoires, emmêlées dans un tension infinie" (p. 44). Plutôt que d'entériner ce rejet un peu raide du Maniérisme, il me semble, au contraire, utile d'étendre au Maniérisme l'idée que se fait là un travail de clarification et d'élaboration, de mise en ordre et de localisation (de la figure et de tout ce qui vient avec elle), plutôt que d'un simple relâchement, trahissant ou engendrant un quelconque désordre. Ceci irait d'ailleurs encore plus loin dans le sens de Panofsky lui-même, tel, du moins, que le décrit Irving Lavin, lorsqu'il analyse l'essai sur le baroque comme préfigurant "tout un pan de la pensée historique ultérieure en incluant le baroque dans une évolution permanente du monde occidental qui ne cesse qu'avec la période industrielle et l'apparition de la culture de masse" ("introduction", p. 17). Si, comme l'écrit encore Lavin, Panofsky considère que "le baroque, de ce fait, ne serait pas le déclin de la Renaissance (à l'époque où il écrivit ce texte, devait se rappeler plus tard Panofsky, le mot "baroque" était encore employé comme un terme d'opprobre) mais son aboutissement" ("Introduction", in Panofsky, pp. 11-31, p. 16; je souligne), il devient alors plausible de considérer que le Maniérisme est une phase essentielle de cette continuité, *a fortiori* si l'on considère que, ici encore selon les termes de Lavin, "Panofsky décrit le baroque comme le paradis retrouvé de la haute Renaissance, mais hanté et animé par la conscience intense d'une dualité sous-jacente" (*ibid.*, p. 16). Où, en effet, trouve-t-on l'émergence manifeste de cette "dualité sous-jacente" sinon dans le Maniérisme?

⁵² À ce propos, il est intéressant de noter que le thème du "souverain tumulte" de Panofsky va dans le même sens, puisqu'il est bien à considérer comme un contenu thématique distinct de ce qui est véritablement mis en œuvre sur le plan figuratif. Ce que j'analyse en termes de figuration (au sens de "mise en figure" et de dispositif de "mise sous les yeux") et que j'explore à travers la figure emblématique de l'oxymore/*contrapposto* rejoint assez bien ce que Lavin décrit, dans ce qui suit, de la thèse de Panofsky : "Panofsky nous offre bien plus qu'une fulgurante suite d'associations d'idées lumineuses : le thème sous-jacent du 'souverain tumulte', comme il l'appelle, n'annonce rien moins qu'une nouvelle phase de l'histoire de l'humanité. Définir une époque historique en termes d'état psychologique, définir cet

C'est sur ce point essentiel qu'il convient d'insister pour conclure. Dans les dernières pages de "Qu'est-ce que le baroque?", Panofsky développe une analyse plutôt inattendue sur l'humour baroque. Cet humour découlerait d'une réflexivité fondamentale, nécessairement en rapport avec l'essor du sujet moderne, et qu'il décrit ainsi :

L'émotion de l'être baroque est parfaitement authentique (ou, du moins, elle peut l'être chez les grands maîtres) mais elle ne pénètre pas son âme tout entière. Non seulement il ressent mais il est encore conscient de ressentir. Son cœur palpète d'émotion, mais sa conscience, forte de son 'savoir', s'élève au-dessus des contingences. [...] cette fêlure est la conséquence logique de la situation historique et constitue, du reste, les fondements mêmes de ce que sont, pour nous, l'imagination et la pensée 'modernes.' (95)

Cette "conscience nouvelle", que Panofsky voit émerger dans l'essor baroque et qu'il analyse comme une perte de l'innocence doublée d'une capacité à "transcender ses réactions et ses émotions" (95), aurait donné naissance, selon lui, à deux types d'attitudes. Les attitudes qu'il qualifie de négatives sont : la sentimentalité, lorsque l'individu prend conscience de ses sentiments et s'y complaît; et la frivolité, lorsqu'il prend conscience de ses sentiments mais les tient à distance dans une attitude de dénigrement sceptique⁵³. En revanche deux autres attitudes, positives celles-là, découleraient de cette "conscience nouvelle" : la première est une attitude critique débouchant sur une méthode de pensée, et, bien entendu, Panofsky mentionne ici le Cogito, en soulignant d'ailleurs la capacité de Descartes à manifester "une grande ironie face à lui-même" (96); la seconde, à mes yeux la plus importante, car elle inclut la première, est l'humour, dont Panofsky nous dit précisément ceci :

état comme une affectivité consciente d'elle-même, et définir cette conscience de soi affective comme particulièrement moderne : c'est là, à mes yeux, un acte inégalé d'imagination et d'intuition historiques" ("introduction", p. 19; je souligne). A ceci près, peut-être, que j'atténuerais la référence à l'"état psychologique" pour mettre l'accent sur la nécessité de décrire le dispositif figuratif et son émergence comme à la fois — indissociablement, peut-être — condition *et* manifestation de cet état réflexif moderne désormais devenu possible.

⁵³ Panofsky note, à ce propos, qu'"il y a une touche de frivolité, déjà notée par les contemporains, dans l'ange de la *Sainte Thérèse en extase* du Bernin" (p. 95).

Le sens de l'humour, tel qu'il apparaît chez Cervantès ou chez Shakespeare, et qui ne se limite ni à l'esprit ni au comique, repose sur le fait qu'un homme qui prend conscience que le monde n'est pas exactement ce qu'il devrait être ne cède pas à la colère et ne se croit pas lui-même indemne de toutes les laideurs, de tous les vices ou de tous les travers, petits ou grands, qu'il observe autour de lui. [...] L'humoriste, grâce à cette conscience qui le maintient à distance à la fois du monde et de lui-même, est capable, en même temps, de considérer les défauts objectifs de l'existence et de la nature humaine, c'est-à-dire l'hiatus entre la réalité et les postulats éthiques et esthétiques, et de dépasser subjectivement cet hiatus (le sens de l'humour étant donc une qualité réellement baroque) dans la mesure où il comprend qu'il est le résultat d'une imperfection universelle, voire métaphysique, inscrite dans l'organisation de l'univers. (96)

Or, ce que Panofsky appelle ici humour n'est autre, en fait, que le dispositif ironique⁵⁴. Celui-ci est susceptible de mises en œuvre diverses, qui vont de l'humour au sarcasme, mais toujours il se fonde sur cette mise à distance réflexive qui, par exemple, constitue la séquence du Cogito cartésien. Le doute réflexivement dépassé n'est autre que le processus ironique par lequel un énoncé ou une image — contradictoires, monstrueux ou hybrides — se trouvent "résolus" par une translation du point de vue, fût-elle physique, mentale ou conceptuelle, par laquelle, effectivement, l'épreuve de notre subjectivité est, métaphoriquement ou non, "mise sous nos pas".

Mais, on le conçoit immédiatement, ces hybrides et ces monstres peuvent prendre de multiples formes. La caricature en est une, que Bernin semble introduire en France lors de son voyage de 1665 mais dont les figures grotesques de Léonard constituent des préfigurations plausibles; les êtres hybrides des grotesques en sont une autre, ainsi que la rocaïlle; une autre encore serait cette tache méconnaissable au premier plan des *Ambassadeurs*, à laquelle on doit associer toutes les images anamorphiques; mais on pourrait aussi y ajouter les images à double lecture, dont celles d'Arcimboldo, par exemple, ou bien encore toutes les formes de jeux de mots et d'esprit, de satire et de calembour⁵⁵. Toutes ces formes s'élaborent, comme

⁵⁴ Il me paraît important de noter, à ce propos, que Panofsky, mentionnant la méthode cartésienne comme exemple de l'attitude critique positive de l'époque, ne peut justement s'empêcher de souligner la capacité auto-ironique de Descartes. Il me semblerait, à ce titre, utile de proposer une relecture de Descartes, de sa méthode et du Cogito au crible de l'ironie.

⁵⁵ Il est intéressant de noter, à ce propos, que lorsque Chantelou rapporte comment le Bernin introduisit en France la caricature — à la fois le mot, d'origine italienne, et,

l'ironie, autour du principe de la contradiction — notamment la contradiction de l'usage — et visent à susciter, de prime abord, le doute.

Le monstrueux fait rire. C'est le cas de la caricaturale *Vieille femme* de Quentin Metsys (1513), elle aussi sans doute dérivée de figures grotesques léonardiennes. Mais ce rire n'est pas une explosion irréfléchie⁵⁶. Bien au contraire, le monstrueux, d'abord, lui aussi, fait douter. Comme l'anamorphose ou le miroir déformé, il introduit la différence — et donc la distance — d'un stade réflexif. A la fois, je suis et je ne suis pas le monstre. Je ne le suis pas en réalité, mais je pourrais l'être *figurativement*. Mais il faut bien qu'il y ait un Je qui se tienne ainsi à distance. On le voit, la caricature, l'humour, l'ironie et le grotesque se trouvent réunis dans un dispositif où les contraires s'accouplent et s'entremêlent "sous nos yeux" pour donner naissance au doute et susciter la réflexivité "sous nos pas"⁵⁷. Le "souverain

semble-t-il, la notion même de "portrait chargé" —, l'anecdote est immédiatement associée à un calembour. Lors d'une brève séance de pose qui lui est accordée pour travailler au buste du Roi, le Roi est accaparé par son entourage et le Bernin, se plaignant de ne pouvoir travailler convenablement "a dit en riant : 'Ces messieurs-ci ont le Roi à leur gré toute la journée et ne veulent pas me laisser seulement une demi-heure; je suis tenté d'en faire de quelqu'un le portrait chargé.' Personne n'entendait cela; j'ai dit au Roi que c'étaient des portraits que l'on faisait ressembler dans le laid et le ridicule. L'abbé Butti a pris la parole et a dit que le Cavalier était admirable dans ces sortes de portraits, qu'il faudrait en faire voir quelqu'un à Sa Majesté, et comme l'on a parlé de quelqu'un de femme, le Cavalier a dit que *Non bisognava caricar le donne che la notte*" (Paul Fréart de Chantelou, *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*, éd. Milovan Stanic, Paris, Macula, L'insulaire, 2001, p. 127). On ne peut s'empêcher d'associer les formes ici introduites par le Cavalier Bernin à un certain comportement de liberté individuelle, nul doute lié au statut de l'ironiste.

⁵⁶ Il ne peut l'être, car l'humour spontané et intégrateur n'existe pas. Il n'est qu'un fantôme bien-pensant qui, s'imaginant l'ironie nécessairement négative et destructrice, rêve d'un humour débarrassé de toute dimension critique. Or, la structure critique de l'ironie est commune à tout ce continuum qui va de l'humour au sarcasme. C'est la raison pour laquelle il convient de relire attentivement le passage de Panofsky sur les attitudes positives et négatives découlant de la "conscience nouvelle" du Baroque. La distinction qu'il y fait entre critique, ironie et humour, n'est pas opérante, du moins comme distinction. Ce que nous devons relever dans ses propos c'est au contraire, comment, malgré lui, il souligne là une grande continuité qui est celle de la réflexivité ironique et critique, bref, celle de la subjectivité en acte.

⁵⁷ - On rejoindrait ainsi en substance ce qu'écrit Bonnefoy dans l'importante note 22 de *Rome, 1630*, intitulée "Le baroque et l'illusion", où il commente ses propres pages 26 à 29 sur la *quadratura*, l'illusion et le trompe-l'œil : "Disons que la conscience 'baroque' accepte l'illusion comme telle et en fait la donnée fondamentale avec quoi il s'agit, non de se résigner au néant, mais de produire de l'être. [...]. *Le bien baroque n'est pas le contraire du mal, mais celui du doute*" (p. 151; je souligne).

tumulte", vertigineux et repoussant à la fois, règne et s'ordonne, produit l'émoi et le recul, pour donner naissance au sujet réflexif, à la fois plongé dans le monde et distant⁵⁸.

L'oxymore et le *contrapposto*, sont de tels monstres contradictoires et hybrides destinés à nous mettre en mouvement. Et ce mouvement "mis sous nos yeux" en figure n'est pas une simple illusion de mouvement pour tromper nos sens, ni le fruit dérisoire d'artifices techniques visant simplement à éblouir nos yeux en rendant en apparence mobile ce qui demeure immobile ou en feignant d'animer l'inanimé. Ce mouvement "mis sous nos yeux" en figure est au contraire ce qui, en fin de compte, "met réellement sous nos pas" l'espace et le mouvement mêmes de notre propre subjectivité, dite "moderne"⁵⁹.

⁵⁸ On retrouve cette même distinction dans l'une des pièces emblématiques du théâtre baroque. Dans *l'Illusion comique*, où se mêlent merveilleux et trompe-l'œil, tout le dispositif théâtral mis en œuvre par Corneille pour tromper efficacement le spectateur — à vrai dire, un redoublement sur scène du trompe-l'œil théâtral —, se révèle *in fine* devoir fonctionner non sur le mode du trompe-l'œil mais comme une opération de détrompe-l'œil, mettant sous les yeux du spectateur les mécanismes mêmes de la représentation et de l'illusion. La réflexivité du dispositif apparaît encore mieux si l'on décrit son effet comme une manière de mettre sous les yeux du spectateur, ses yeux mêmes. Pour une analyse du dispositif ironique de *l'Illusion comique* voir mon article "L'ironie, ou la double représentation", *Lendemain. Vergleichende Frankreichforschung*, 50 (Berlin, 1988), pp. 34-40.

⁵⁹ Pour faire suite aux questions de mon introduction, l'oxymore et le *contrapposto* posent donc bien une question historique et une question esthétique. Simplement, il se trouve que les deux sont intimement liées, la question historique de la naissance de la subjectivité moderne étant fondamentalement une question esthétique : comment et à partir de quand commence-t-on de *s'éprouver* comme sujet réflexif? C'est, me semble-t-il, autour de cette question que ces quelques pages essaient de proposer des pistes de réflexion. Si Panofsky semble vouloir dater du "baroque" l'essor de cette nouvelle conscience moderne dont ce qu'il appelle l'humour serait un élément clé — et l'on imagine que la date de publication du *Discours de la méthode* n'est pas sans effet sur ce choix —, il me semble, en revanche, que la piste des oxymores et du *contrapposto* pourrait permettre de faire remonter à des périodes bien antérieures les premières manifestations de la subjectivité réflexive. Nul doute que tout le maniérisme est traversé par ces interrogations. Mais il est fort probable qu'il faille remonter plus tôt encore, à la Renaissance et à ses causes, comme le laisseraient peut-être entendre les remarques de conclusion de Panofsky. En effet, quoique plaidant pour une rupture historique que semblent imposer les formulations explicites du Cogito, il ne peut s'empêcher de défendre la thèse de la continuité de ce qu'on pourrait appeler une "Renaissance longue" : "En résumé : le baroque ne marque pas le déclin, et encore moins le terme de ce que nous appelons Renaissance. C'est, en fait, le second temps fort de cette période et, en même temps, le commencement d'une quatrième époque que l'on peut qualifier de "Moderne" (avec un 'M' majuscule). [...] La Renaissance, si on la considère comme l'une des trois grandes époques de notre civilisation (avec

l'Antiquité et le Moyen Age), [...], s'étend bien au-delà de la fin du XVI^e siècle. Elle dure, *grosso modo*, jusqu'à la mort de Goethe, jusqu'à la période où furent construites les premières voies de chemin de fer et les premières usines" (pp. 103-104). Arrivé en ce point, Panofsky ne peut pas ne pas tenir compte du temps qui le voit écrire son essai. Evoquant "les forces antihumaines et antinaturelles qui semblent déterminer notre époque — la force des masses et des machines — et dont nous n'avons pas encore décidé si elles sont la marque d'un dieu ou d'un diable inconnus jusqu'ici", il conclut que "c'est l'avènement de ces nouvelles forces, et non pas le mouvement baroque, qui marque le terme véritable de la Renaissance ainsi que le début de notre propre époque moderne, notre époque qui se cherche, sur le plan vital comme sur le plan artistique, et que nous devons laisser aux générations futures le soin de nommer et de juger, pour peu qu'elle ne mette pas un terme à toutes les générations" (p. 104). A en juger par l'histoire du texte de cette conférence (rappelée par Lavin, pp. 27-29), ces dernières phrases peuvent aussi bien faire référence au contexte politique européen des années 30 et à la montée des totalitarismes, qu'au contexte de Guerre Froide et de menace atomique de la fin des années 50 et du début des années 60, période à laquelle Panofsky aurait retrouvé et retravaillé ce texte oublié pour en faire une nouvelle conférence qui finalement ne sera jamais donnée. Quoi qu'il en soit, on pourrait lire dans ces dernières lignes une préfiguration de ce que sera un certain postmodernisme, mettant fin à tout modernisme. Pour ma part, je m'en explique ailleurs, je soutiendrais plutôt que nous sommes toujours aujourd'hui dans la continuité de cette longue phase moderne et réflexive qui trouve sa source en même temps que la Renaissance, et je suggérerais, non seulement que nous y sommes toujours mais qu'il est souhaitable que nous y restions, faute de quoi nous risquerions de perdre le sujet avec la réflexivité, la distance avec l'ironie, la liberté avec l'individu.