

Katalin SZUHAJ

La représentation du centre dans la littérature baroque

A partir du milieu du XVII^e siècle, la remise en cause du géocentrisme engendre un sentiment d'incertitude et d'incompréhension : le monde en tant que tel ne peut plus être le garant de l'existence humaine. L'héliocentrisme s'inscrit peu à peu dans l'esprit de l'époque et produit un choc et une remise en question radicale des valeurs établies au fil des siècles. Cette période relate la futilité du monde réel et recherche un point stable ailleurs, dans la métaphysique.

L'art baroque poursuit une sorte de rêve impossible : celui de réinstaller l'équilibre intérieur, de le retrouver dans le différent, le multiple et le contradictoire, ce qui jette les bases d'une quête intime. Dans cet article, nous aborderons quelques aspects de cette quête, notamment la recherche d'un point stable : *le centre*.

Nous examinerons comment cette recherche s'opère dans la littérature baroque et chercherons les empreintes que les découvertes scientifiques ont laissées sur les œuvres artistiques de la deuxième moitié du XVI^e siècle. Pour ce faire, nous centrerons notre analyse sur le texte de Pierre Le Moyne, *La Galerie des Femmes Fortes*, mais nous traiterons également d'autres extraits de la poésie lyrique et satyrique.

La Galerie des Femmes Fortes de Pierre Le Moyne

L'œuvre de Pierre Le Moyne se situe dans la première partie XVII^e siècle, qui précède l'époque Louis XIV. Pendant toute cette période, le thème de « Femmes Fortes » offre une magnifique occasion d'exalter l'action d'Anne d'Autriche et de Marie de Médicis, les deux mères régentes grâce auxquelles la continuité du pouvoir monarchique pouvait être assurée, en les identifiant aux grandes héroïnes de la mythologie et de l'histoire¹.

La Galerie des Femmes Fortes est parue en 1647 chez Antoine de Sommaville, à Paris. Dédié à Anne d'Autriche, le livre se compose de vingt chapitres, écrits à la fois en vers et en prose, et célèbre des femmes exemplaires, juives, barbares, romaines et chrétiennes.²

¹ Marie de Médicis avait prévu de décorer la voûte du portail d'entrée du Palais du Luxembourg d'une suite de *Femmes fortes*. Aussi le peintre Simon Vouet peignit-il des *Femmes fortes* dans l'appartement d'Anne d'Autriche au Palais Cardinal vers 1645-46. De son côté, l'imprimerie contribua largement à la vogue du thème : pensons aux gravures de Crispin de Passe, *Les portraits de quelques-unes des plus grandes dames*, ou bien aux *Femmes illustres* de Georges de Scudéry (1642).

² Le livre s'ouvre par une épître panégyrique et une ode en l'honneur d'Anne d'Autriche. Gravé par Karl Audran d'après un dessin de Pietro da Cortone, le frontispice montre la statue de la reine couronnée par un ange, entourée par des figures allégoriques. Les vingt illustrations de « Femmes fortes » (Gilles Rousselet et Abraham Bossé) sont des gravures faites d'après les modèles fournis par Claude Vignon. La

Tout au long de l'ouvrage, l'on trouve des allusions indirectes à la personne de la Reine (Anne d'Autriche) qui, bien qu'elle n'apparaisse pas réellement dans les portraits, affirme sa présence d'une manière abstraite. Après la préface, qui justifie la place privilégiée de la Reine dans l'ouvrage, l'*Ode à la Reine* est entièrement consacrée à l'apothéose de la Régente, à qui est conférée une substance surnaturelle. Les portraits des « Femmes Fortes » peuvent être considérés comme une sorte de multiplication du Portrait de la Reine : chacun d'entre eux est censé représenter une ou plusieurs vertus de la Régente. Par là, on assiste à une entreprise digne de la tradition de l'ordre jésuite, à savoir la construction d'une structure sur la base du principe du *bel composito* baroque où tous les éléments, soumis à l'ensemble, sont destinés à frapper l'œil.

Trois portraits : Clélie, Judith, Lucrèce

A l'intérieur de la *Gallerie des Femmes Fortes*, les gravures et les textes forment un ensemble harmonieux. Les gravures représentent les héroïnes au milieu de la scène historique, ce qui donne l'impression que l'auteur suit l'image. Ainsi, dans le portrait de *Clélie*, le texte considère par exemple comme naturel l'existence d'une peinture. La description littéraire est vive et colorée, jusqu'à animer les figures et les scènes figurant sur la gravure. On assiste à une sorte d'interpénétration du texte et de l'image.

La poésie décrit bien entendu des scènes, assemble des images : elle donne à voir. L'on pourrait même dire d'après le rhéteur Quintilien que, d'une certaine façon, la poésie représente les choses absentes si bien que nous avons l'impression de les voir de nos propres yeux. Selon lui, le poète qui s'adresse à son lecteur doit décrire les choses de manière à leur donner la vivacité d'une représentation visuelle. La meilleure description est celle qui trace, en quelque sorte, par les mots, le tableau complet d'une scène.

En observant sous cet angle le sonnet *Clélie* de Pierre Le Moyne, l'on constate qu'il est constitué d'une suite d'images qui représentent le spectacle de l'héroïne traversant le Tybre. L'ensemble du sonnet est dominé par la fluidité, qui s'apparente bien à la scène de la fuite et à l'image de la rivière ondulante. Le texte semble se dérouler devant le regard du 'spectateur' jusqu'à la dernière strophe où le poème lui-même se transforme en peinture, comme si le poète animait le portrait à la tête du chapitre.

*Sans tout ce charme encor ne pourriez-vous perir:
Du pinceau de Vignon vous estes animées.,
Et tout ce qu'il anime est exempt de mourir*³.

construction des chapitres respecte le modèle suivant : gravure, récit introductif, sonnet, éloge pathétique, réflexion, question morale, exemple.

³ Pierre LE MOYNE, *La Gallerie des Femmes Fortes*, Paris, Antoine de Sommaville, 1647, p. 212. Nos citations suivent l'orthographe du XVII^e siècle.

Ce phénomène évoque le souvenir des galeries de peintures fictives, pures créations de l'imagination de leur auteur. Honoré d'Urfé, Georges de Scudéry, ont par exemple tous eu leur galerie de peinture. Ce dernier publia en 1648 une « collection de tableaux » assorti d'un commentaire, en vers, par le collectionneur lui-même. Parmi les tableaux représentés, on trouve un portrait d'Anne d'Autriche, ainsi que des portraits des grandes dames de l'époque⁴. La particularité de cette collection est que, selon certains historiens, elle n'a jamais existé, ce qui donne à la description de Georges de Scudéry une valeur énigmatique.

Dans le chapitre consacré à l'histoire de *Judith*, la description « picturale » de la gravure renferme un caractère théâtral. L'apparition de l'héroïne est préparée par une mise en scène circonscrite et bien organisée : l'auteur pose les traits les uns sur les autres. Il présente l'arrière-plan des événements, décrit le paysage où se situe l'action. Judith apparaît comme l'accomplissement et l'incarnation de tout ce qui a été décrit auparavant. « Le salut de Bethulie » et de son peuple tient à sa seule personne, ce qui renforce encore le ton mélodramatique de la scène de son apparition : « elle a tout cela à sauver : et tout cela ne se peut sauver que d'un coup, et par la mort de Holoferne »⁵. L'importance de sa lutte est accentuée par le procédé de focalisation : « le coup fatal » avec lequel elle tue Holoferne à la fin de l'histoire s'annonce dès le début, et se répète à intervalle régulier, en devenant de plus en plus dramatique. Notons que la scène principale, c'est-à-dire le moment où Judith donne le coup à son ennemi, n'apparaît pas réellement dans le texte. L'auteur la transpose en une description poétique dans laquelle est décrite la force surnaturelle de 'nos actes terrestres', force incarnée par les anges qui gardent la tente d'Holoferne où se déroule l'action.

L'histoire se divise en quelque sorte en une histoire réelle et en une histoire fantastique. L'union des deux 'sphères' s'opère dans le corps de Judith, comme le montre le passage relatant sa transformation spirituelle lors de l'exécution du coup fatal, description qui est d'ailleurs un chef d'œuvre de l'analyse psychologique :

*Ne croyez pas qu'en cet état là, ses resueries soient de la prise de Bethulie, ny du sac de Hierusalem : qu'il se fasse de Siege ny qu'il se donne bataille en sa teste. Il n'y a là maintenant ny Armées à conduire, ny Royaumes à conquerir : Judith y est toute seule, ce que la Guerre, ce que la Gloire, ce que Nabuchodonosor y estoient auparavant. Mais ce n'est pas cette Judith, que la Vertu, le Zele et ces Anges ont amenée. C'est une Judith de la façon d'un Songe imposteur, qui a fait d'une Heroïne une Coquette : Et cette Judith Coquette et imaginaire sera bien tost abatuë par la vraye et la pudique. L'épée que vous luy voyez à la main, luy fera justice de ce Songe imposteur : Et toutes ces vaines images seront noyées dans le sang du Songeur, et tomberont avec sa teste*⁶.

⁴ P. van Mol, *Marquise de Rambouillet regardant le Marquis de Pisani, mort*, Jean Ducayer, *Marquise de Rambouillet*, Jacques Stella, *Marquise de Montausier, en Pallas sur marbre*, Daniel Dumonstier, *La Duchesse de Longueville*.

⁵ LE MOYNE, *Op. cit.*, p. 45.

⁶ *Ibid.*, p. 46.

Parallèlement à la spiritualisation, on rencontre dans l'histoire de Judith une autre caractéristique importante du style de Pierre Le Moyne : le goût des contrastes excessifs qui abondent souvent dans le sens du grotesque. À côté de « la forte et vertueuse Judith » par exemple, Holoferne est un monstre brutal. Le grotesque apparaît également sur la gravure d'Abraham Bosse. Alors que les œuvres artistiques de cette période représentent la tête coupée d' Holoferne avec des yeux fermés, le graveur les laisse grand ouverts. De plus, la tête de Judith est trop petite par rapport au reste du corps et par rapport à la tête de Holoferne, ce qui dirige inévitablement le regard du spectateur vers la tête, coupée, du guerrier.

Si la gravure de *Judith* est plutôt grotesque, la figure de *Lucrèce* a un charme tragique : Lucrèce est représentée juste avant qu'elle ne se tue en se plongeant un poignard dans le cœur. La position statuaire de son corps lui donne un aspect figé, comme si elle était paralysée au milieu de son action. Son regard est dirigé vers le ciel et pénètre ainsi le cadre du dessin. La direction du regard est soutenue par la diagonale que forment les deux bras : l'un levé vers le haut, l'autre tient le poignard. La draperie flottante enveloppe le corps à la manière d'une spirale. Les yeux tournés vers le ciel, la bouche ouverte, la tête légèrement renversée : la douleur de Lucrèce renferme une valeur surnaturelle et devient extatique. Ce phénomène marque beaucoup d'œuvres artistiques du Baroque, ainsi la *Sainte Thérèse en extase* du Bernin, *L'érection de la Croix* de Rubens.

Le texte décrivant le corps de Lucrèce après son suicide est une belle expression poétique de la douleur :

Vous diriez qu'avec son sang, il sort ie ne sçay quoy de lumineux, qui éclaire le nuage, que la honte de la nuit passée luy avoit laissé dans les yeux et sur le front. Vous diriez que son innocence et la pureté de son cœur se voyent par sa playe: et sa playe luy est comme une nouvelle bouche, qui crie aux yeux, et persuade en silence⁷.

Dans cette description, on a affaire à une image spiritualisée : les détails se fondent, la physique et la métaphysique sont subtilement liées. La réalité surnaturelle est introduite à travers les métamorphoses : le sang est une substance lumineuse éclairant « le nuage » de la honte dans les yeux et sur le front de Lucrèce. La plaie laisse voir son cœur plein d'innocence et de pureté : la plaie devient « une nouvelle bouche » muette « qui crie aux yeux et persuade en silence ». Le poète donne la parole à « la bouche de la plaie ». Cette abstraction est une prosopopée, puisqu'une chose personnifiée, incapable de parler, se fait entendre. L'image abstraite est complétée par une antithèse : la bouche « persuade en silence ». À noter que la projection dans l'image (de la bouche) de l'idée (l'innocence et la pudeur de Lucrèce) est en fait une invention de la symbolique post-médiévale, qui s'est maintenue et qui réapparaît sous une forme latente dans la symbolique chrétienne. Selon les codes de cette symbolique cachée, la simple vision du corps par les yeux est suspectée de médiocrité par rapport à une vision de type béatifique.

⁷ *Ibid.*, p. 186.

La spirale dans l'art figuratif

Au niveau géométrique, la courbe est déterminée par l'unité que lui confère son point central, grâce auquel elle s'écrit. L'art baroque transcrit ce postulat dans le langage philosophique et se meut ainsi en fonction d'un point central qu'il n'atteint jamais, mais sans lequel il n'existerait pas.

Dans le domaine de la peinture, ce point focal semble exister d'une manière abstraite, en tant que point de convergence secret vers lequel tout, dans le tableau, se dirige. Le *hic* est que ce point est, dans la plupart des cas, caché et n'apparaît pas réellement à la surface de la peinture. Prenons l'exemple de *Les Ménines* de Diego Vélasquez. Le tableau semble être centré sur le couple royal qui se trouve hors du tableau et dont la présence est suggérée par le miroir se situant en face du spectateur du tableau. Autrement dit, tout le tableau est dominé par des personnages qui n'apparaissent même pas, même s'ils sont reflétés par un miroir. L'infante, une de ses *menines*, la naine et le maréchal du palais, dans l'embrasement de la porte, ont tous les yeux tournés vers cet espace extérieur et, de toute évidence, ils regardent les souverains.

En effet, si l'on regarde de près un tableau baroque, on a l'impression qu'il essaie d'échapper à son cadre. Les figures et les objets de la surface picturale semblent converger vers un but lointain qui se situe en dehors de la peinture. D'une certaine manière, l'art baroque montre l'œuvre *en devenir*. Dans le domaine de l'architecture, en particulier dans celui de l'architecture intérieure, on a affaire au même phénomène. L'effet de trompe-l'œil du plafond baroque est bien connu, dont les figures semblent s'arracher de la sphère terrestre pour se mouvoir dans les hauteurs célestes. Les fresques de Pozzo à l'église Saint Ignace de Rome illustrent à merveille ce phénomène.

Les courbes, contre-courbes, arcs et sinuosités sont autant de formes contournées qui abondent dans l'art figuratif baroque. Le Baroque semble refuser les verticales et les perpendiculaires. Cette exubérance formelle trouve sa parfaite expression dans la spirale, forme baroque par excellence. Sous forme plus ou moins directe, la spirale imprègne les œuvres artistiques. Elle exprime le contour infini autour du centre qui est vide. « La rupture » proprement dite avec la « ligne droite » s'est par ailleurs produite au sein du maniérisme, qui rompt brutalement avec les règles « classiques » de la Renaissance. Les artistes de la « manière » inventent de nouvelles formes et abandonnent la ligne droite en faveur de la courbe « sous le soleil » de la liberté d'expression artistique. Par la suite, nous essaierons d'illustrer le processus par lequel la ligne « se recourbe ». Par là, on assiste non seulement à un changement formel, mais c'est également une vision du monde qui évolue.

Jetons un coup d'œil sur la statuette d'Apollon que Jean de Bologne a exécuté pour *le studiolo* de François de Médicis. Ce qui rend cette œuvre intéressante, c'est que le personnage semble tourner lentement sur lui-même. Initialement, en fait, un mécanisme faisait pivoter la statue dans la niche qu'elle occupait. Par rapport à la forme contournée de la statue, il faut mentionner le *contrapposto*, qui avait un rôle

important dans l'art de cette période. Comme Hugh Honour et John Fleming l'expliquent dans leur ouvrage intitulé *Histoire mondiale de l'Art*⁸, le *contrapposto* qui, au début du XVI^e siècle, n'avait été qu'une façon particulière d'articuler l'espace, a progressivement abouti à la production de mouvements spirales continus qui n'avaient d'autre fin qu'eux-mêmes. On avait en mémoire l'éloge que le rhéteur romain Quintilien avait fait de l'attitude « gauchie » et de la nouveauté du *Dicobole* de Myron et, bien qu'à l'époque, aucun exemplaire de cette statue ne fût retrouvé, les artistes du XVI^e siècle prirent à cœur de suivre Quintilien.

La spirale dans la poésie et la prose

La spirale caractérise non seulement les motifs de l'art figuratif, mais aussi la poésie. Les poèmes baroques offrent une panoplie de périphrases, de paraphrases, de métaphores et d'enjambements, c'est-à-dire de toutes les figures de dérivation et d'enveloppement qui semblent imiter la ligne serpentine. La forme fait corps avec le contenu. L'extrait suivant, de l'œuvre d'un poète anonyme (*Description de la Foire Saint Germain des Prés*), met tout en œuvre pour créer une atmosphère vibrante. A l'exemple des compositions en spirale, le texte semble être repris sur lui-même :

*Ici va la sgaldrine en faisant la rebourse,
La maquerelle aussi, et le coupeur de bourse
S'y rendent sans faillir pour faire leur profit.
Ici le crocheteur, qui est chargé d'un lit
Ou bien d'un cabinet, se fait large ainsi comme
S'il était un huissier ou bien quelque honnête
Homme.
Ici l'honnête dame avec son chevalier
Marche d'un grave pas, ayant le geste fier.

D'autre côté s'écrie une forte servante,
Que sa cuisse l'on pince et qu'elle n'est pas
Contente
D'une insolence telle : et d'ailleurs tonne fort
Un sus, un les voici, un las, un je suis mort.
Mille autres passetemps, de suite journalière,
En tel lieu se font voir en diverse manière.
Au-dehors maint carrosse à l'environ circuit,
Maint fouet claque et reclaque et tout l'air
S'épaissit
Des vapeurs du borbier que les chevaux émeuvent.
Les charlatans divers, les enchanteurs se treuvent
Au grand cours d'alentour, les blanques, les sauteurs
Les monstres différents, les farceurs et menteurs,
Le peuple s'y promène et parmi la froidure
Craque le pain d'épice et la gaufre moins dure.
F.C.*

⁸ Hugh HONOUR, John FLEMING, *Histoire mondiale de l'Art*, Paris, Bordas, 1984.

L'ensemble du tableau est placé sous le signe de la fluidité et de l'ondulation. Les enjambements accentuent encore cette fluidité rythmique. De plus, ils donnent l'impression d'une courbe : chaque vers se replie sur le vers suivant, qui ne s'achève non plus en sa fin, mais, dans la plupart des cas, se recourbe en volute pour poursuivre la phrase au début du vers suivant. Le poème est marqué par le procédé de répétition, dont une forme singulière est l'anadiplose, à savoir la reprise, au début de la phrase ou du vers suivant, d'un mot ou groupe de mots présent à la fin du précédent :

*S'il était un huissier ou bien quelque honnête
Homme.
Ici l'honnête dame avec son chevalier ...*

Ces deux vers forment une courbe par la reprise du mot « honnête ». La répétition de la même unité sémantique et phonétique à l'intérieur d'un seul et même vers est censé provoquer un effet similaire : « Maint fouet claque et reclaque et tout l'air / s'épaissit... ». La sonorité du mot « claque » est reproduite au début du vers suivant : « Craque le pain d'épice et la gaufre moins dure. » Le caractère fugitif de la réalité représentée trouve son expression authentique dans le mouvement spiralé des vers. L'inconstance est encore accentuée par la multiplicité des perspectives : ces vers expriment tout à la fois la fugacité du visible et la fausseté d'un réel fuyant.

Si l'on projette la construction spiralée sur la structure intérieure d'un texte baroque, c'est le procédé de la répétition qui représente le mouvement contourné de la spirale. Par la suite, nous examinerons quelques fragments de la *Gallerie* de Pierre Le Moyne, afin d'analyser comment la répétition met en valeur le dynamisme d'un texte baroque et dessine, de manière latente, une construction serpentine à l'intérieur de l'œuvre.

Nous analyserons d'abord ce phénomène dans un corpus textuel réduit, celui de la partie introductive de l'histoire de *La Captive Victorieuse*, dans laquelle l'auteur relate comment l'héroïne met le feu à toute une flotte transportant des captifs et sauve ainsi la dignité de son peuple. Pierre Le Moyne focalise le récit sur les dernières lignes des paragraphes en provoquant un effet semblable au *crescendo* musical. Il termine ainsi le paragraphe dans lequel il décrit le spectacle tragique de l'incendie :

Mais ny les rames bruslées, ny les masts consumez, ny les corps de cinq galeres en feu, ne font pas un si tragique spectacle, que les mal-heureux qui souffrent deux morts tout à la fois, et qui se noyent en mesme temps qu'ils sont bruslez⁹.

Dans le paragraphe suivant, il répète presque littéralement cette description en accentuant son caractère tragique :

Cela certainement est pitoyable, de voir si étrange et si nouveau ieu de la Fortune : de voir des vagues ardentes et des flames qui écument : de voir des mal-

⁹ LE MOYNE, *Op. cit.*, p. 379.

*heureux qui se noyent dans le feu, et brûlent dans l'eau, qui vont à la mort par deux Elemens contraires, qui tombent tout à la fois en deux extremités opposées*¹⁰.

La répétition de certains motifs s'étend sur l'ensemble de la *Gallerie des Femmes Fortes*. Les métaphores du combat occupent une place privilégiée. Le texte abonde en expressions appartenant au champ sémantique de la bataille. Ces femmes fortes luttent souvent contre des armées, contre des soldats. Cet esprit militant s'accorde bien avec l'idée directrice de la doctrine des jésuites, c'est-à-dire l'union de la discipline militaire stricte avec le feu mystique. Pour Saint Ignace, la vie chrétienne est un combat sous l'étendard du Christ. La vie personnelle doit être vouée au service de l'Église, à l'honneur de Dieu, pour qui il faut gagner le prochain, le monde entier. Pour ce faire, il convient d'utiliser tous les moyens humains, y compris l'ascèse. Cette pédagogie chrétienne concorde bien avec une époque où l'Occident allait prendre, grâce à sa domination sur les mers et à la découverte de continents lointains, la direction du monde. A un moment où l'Église confondait sa cause avec celle de l'univers, l'adage *Ad maiorem Dei gloriam* devint un appel enthousiaste au combat qui enflammait et éclairait des milliers de cœurs.

Les tourments de l'amour dans la poésie baroque

*Nostre façon ordinaire, c'est d'aller apres les inclinations de nostre appetit, à gauche, à dextre, contre-mont, contre-bas, selon que le vent des occasions nous emporte. Nous ne pensons ce que nous voulons, qu'à l'instant que nous le voulons, et changeons comme cet animal qui prend la couleur du lieu où on le couche. Ce que nous avons à cett' heure proposée, nous le changeons tantost, et tantost encore retournons sur nos pas. Ce n'est que branle et inconstance, Ducimur ut nervis alienis mobile lignum*¹¹.

La poésie amoureuse baroque exprime une sensibilité passionnée, à l'aise dans les extrêmes et dans les contradictions. Les thèmes traités par les poètes - songes vains, métamorphoses, visions infernales et sarcastiques - traduisent les vagabondages d'un esprit vif et tourmenté. Les images renvoient en général à un monde instable, où l'illusion et l'inconstance sont la loi.

L'image de la femme est tantôt abstraite, tantôt négative, mais presque toujours inaccessible aux désirs du poète. Dans les poèmes amoureux, la femme aimée est souvent incarnée par une métaphore ou par une allégorie cosmique ce qui souligne encore une fois le caractère désespéré d'un amour dont l'objet s'éloigne. A une époque où les découvertes scientifiques ont dessiné un univers jusque là inconnu, chaotique, ce motif n'est pas dû au hasard.

La femme apporte davantage de souffrances que de plaisir : en une sorte de curieux syncrétisme lyrique, le poète accorde souvent le « chaos tourmenté » de ses amours aux grandes forces de l'univers. Les poèmes brillent d'un éclat qui se teinte

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Michel de MONTAIGNE, *Essais*, livre II, chapitre I, Paris, P.U.F., 1978, p. 333.

d'une tonalité forte, qui donne à cette écriture des accents d'une profondeur troublante.

Même dans les poèmes satiriques, où règne l'image du monstrueux, on ressent le sentiment de la perte, de l'absence d'un point fixe et stable. En lisant les poèmes des esprits les plus mordants comme Mathurin Régnier, Charles-Timoléon de Beauxoncle de Sigogne ou Jean Auvray, on a l'impression que la haine et le mépris qu'éprouve le poète envers la femme « mise à l'envers » dénote les cris amers d'un amour impossible ou non consommé. Les attributs obscènes et trop détournés des femmes en question et les motifs violents semblent être un cri d'amour dérivé, comme si les mots se prenaient au vertige de leur propre audace, dans une fantaisie verbale où l'imagination la plus échevelée et la plus saugrenue trouve son libre cours. Si bien que, portées par une même outrance, les images débridées et grossières, à l'opposé même des afféteries galantes, n'en sont en fin de compte, dans le miroir de la satire, que leur effet renversé. Cette ambiguïté transparaît dans la citation suivante de la *Satire, contre une dame* de Charles-Timoléon de Sigogne :

*Sèche pièce de bois, triste ordonnance d'os,
Ventre maigre et fleuri, vieux râtelier du dos,
Portrait vif de la mort, portrait mort de la vie,
Fantôme qui paraît sous un masque trompeur,
Qui fait craindre la crainte, et fait peur à la peur,
Et détourne l'envie, à la même une envie...¹²*

Certes, ce poème n'est pas tout à fait un poème amoureux. Il est tout de même remarquable que la femme décrite est défigurée à un point tel qu'elle semble être l'incarnation de toute haine et de toute amertume que le poète éprouve pour toute femme. Le plus important est que cet « anti-portrait » est dessiné avec passion ; par là, il rejoint la sensibilité inquiète et tourmentée qui caractérise la poésie amoureuse baroque.

La poésie baroque se caractérise par des contrastes d'attitudes simultanées et contradictoires, qui trouvent leur expression authentique dans les antithèses, oxymores et toutes les autres figures hyperboliques. Chez le même poète, on retrouve la verve héroïque et le goût de la débauche des satires présentant tout un cabinet d'horreurs. Cet éclectisme mène à une prolifération d'expressions colorées et d'oppositions violentes. Les poètes se plaisent à jouer avec les images et les mots, à l'instar de Jean Godard dans son poème intitulé *Les Amours de Lucrèce* :

*Vous qui voulez savoir que c'est que de l'amour,
Je le vous vais ici tout maintenant décrire.
C'est un vrai doux amer, c'est un triste sourire,
C'est l'aigle du Caucase et le bourreau vautour.*

¹² SERROY, *Op. cit.*, 167.

*C'est sans cesse espérer et craindre tour à tour.,
C'est plaindre son malheur et se plaindre au martyre.,
C'est sans cesse louer, c'est sans cesse médire.,
C'est être bien dispos étant pesant et lourd.*

*C'est un comble de bien talonné de tristesse.,
C'est faire de son cœur la peine et joie hôtesse.,
C'est faire deux soleils ainsi comme un Penthé.*

*C'est un heur malheureux, c'est languir sans envie.,
C'est être de son ombre à tort épouventé.,
C'est une mort vivante, et une morte vie¹³.*

Ce poème est marqué par le procédé de répétition : les affirmations introduites par le déictique « c'est » intensifient l'émotion tragique du poète. Les vers se replient au début des vers suivants en accentuant le tour constant et la circonférence éternelle et malheureuse autour de l'être aimé. Dans ce premier XVII^e siècle, écrire un *lamento* va de soi.

Les procédés stylistiques utilisés par Jean Godard évoquent d'une certaine façon le style de Giambattista Marino, dont les poèmes sont les variantes italiennes du cultisme, marqué par le nom de Gongora. L'alternance de mots nouveaux et de formules compliquées et inhabituelles, les métaphores obscures, sont autant de caractéristiques de ce courant. La poésie de Marino abonde en antithèses et en oppositions violentes. Les antithèses sont souvent amoncelées symétriquement, selon la mode des vieux troubadours provençaux, imités à leur tour par les Français et les Italiens. Voyons comment Marino use de la conjonction *e*, et constatons la position de *un* :

*... un baccio fugge, un riede
Un ne more, un succede,
De la morte di quel questo si pasce,
E pria que maora l'un, l'altro rinasce¹⁴.*

Et lisons le poème de Pierre Le Moyne intitulé *Salomone* :

*Aux yeux de tout le Ciel, aux yeux de la Nature,
Salomone combat l'Amour et la Douleur,
Qui de sept coups mortels ont fait en son grand Cœur,
Par les Corps de Sept Fils une large ouverture.*

*Il ne tombe ny sang ni pleurs de sa blessure :
En elle tout est fort, tout tient de la valeur :
Sa foy defend la bresche, et son Ame en chaleur
Au milieu des tourmens croit plus qu'elle n'endure.*

¹³ *Ibid.*, pp. 178-179.

¹⁴ Lucien-Paul THOMAS, *Etude sur Gongora et le Gongorisme considérés dans leurs rapports avec le Marinisme*. Mémoires. t. VII, Bruxelles, Imprimeur des Académies Royales, 1911, fasc. IV, p. 120.

*Que ne fait point l'Amour ? que ne fait point la foy ?
L'Amour de sept Enfants qu'elle ayme plus que Soy,
Luy fait souffrir sept morts et luy laisse la vie.*

*La Foy fait davantage, et par un rare effort,
Qui ne laisse à l'Amour qu'un beau suiet d'ennuie,
La fait iusqu'a sept fois Martyre auant la Mort¹⁵.*

Les subtiles antithèses du poème présentent une analogie formelle avec le poème de Marino. La répétition de termes focalisés est au cœur de ce poème. Au début de la première strophe, la reprise du syntagme « aux yeux » confère mouvement et dynamisme à l'expression de l'état d'âme de Salomone. Le sonnet est placé sous le signe d'une tension vibrante des passions contradictoires. Les mots de négation « ny...ny », puis le dédoublement du pronom interrogatif « que » accentuent encore cet effet, ce qui traduit un sentiment d'angoisse et d'incertitude. Enfin, dans les tercets, l'« Amour » et la « Foy » sont constamment intervertis, ce qui suggère une construction spiralée. Ces comparaisons parallèles reflètent une structure interne cachée qui s'étend à l'intérieur du poème. Les sentiments de Salomone vibrent à l'unisson avec les mouvements serpents du sonnet.

Le centre est, en effet, le point de convergence de tout mouvement et dynamisme de l'art baroque. Il agit dans le plafond de la coupole des églises baroques, où la clef de voûte renferme les figures qui tentent de dépasser le monde physique. Il intervient dans les histoires de la *Gallerie des Femmes Fortes* : tout un système de métaphores est centré sur le personnage d'Anne d'Autriche qui est présente d'une manière abstraite, par l'intermédiaire d'allusions constantes à sa personne. Ainsi les portraits représentent-ils une sorte de copie miniaturisée et fragmentée de son portrait absent. De plus, dans la poésie amoureuse, le centre peut être associé à l'objet toujours lointain et insaisissable de la quête amoureuse. La spirale, équivaut, quant à elle, à la représentation matérielle de l'aspiration de l'artiste à trouver le centre. Ainsi, les constructions spiralées se retrouvent sous différentes formes dans les œuvres baroques où elles prennent vie. On ne va jamais là où se trouve ce point, vers *le centre*. Nous pouvons établir des théories, mais c'est là que s'arrête notre analyse. Le centre n'existe pas si on ne le voit pas. C'est bien le credo de l'art baroque !

¹⁵ LE MOYNE, *Op. cit.*, p. 77.