

# Rhétorique et passion: L'Imaginaire baroque de la scène

GISÈLE MATHIEU-CASTELLANI  
Université Paris 7 - Denis Diderot

Défini par ses thèmes et motifs ou par ses structures et ses figures, le baroque se distinguerait malaisément du maniérisme, si l'on n'envisageait les modalités de l'énonciation, qui permettent de les différencier, voire de les opposer<sup>1</sup>. Comme «ce genre d'écrire a pour but d'émouvoir»<sup>2</sup>, et que l'émotion des affections est constamment donnée pour la fin du poème:

...vu que la vraie et seule intention d'une tragédie est d'émouvoir et de poindre merveilleusement les affections d'un chacun<sup>3</sup>,

la visée dominante du discours baroque, *é-mouvoir*, à la fois susciter un trouble, une *perturbatio animi*, et inciter à agir, dans le droit fil des analyses rhétoriques d'un Cicéron ou d'un Quintilien, déterminé ses critères. L'orateur veut d'abord convaincre ou persuader, emporter l'adhésion intellectuelle et affective, en agissant sur les passions pour emporter l'assentiment. Son discours se présente comme discours de la Vérité, parole véridique émanant du logos divin.

Tu es né légitimement,  
Dieu même a donné l'argument,

...

1. C'est ce que j'ai tenté de faire dans «Discours maniériste, discours baroque», in *Questionnement du baroque*, éd. Nauwelaerts, Bruxelles, 1986, et dans l'introduction de l'*Anthologie de la poésie amoureuse de l'âge baroque. Vingt poètes maniéristes et baroques*, Hachette, Poche classique, 1990. Voir Marcel Raymond, *La poésie française française et le maniérisme*, Droz, 1971, Introduction p. 23.

2. A. d'Aubigné, Avertissement *Aux Lecteurs* en tête des *Tragiques*, in *Oeuvres*, éd. Weber-Soulié, Bailbé, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1969, p. 7. Toutes les références sont données selon cette édition.

3. J. de la Taille, *De l'Art de la Tragédie*, éd. Forsyth, Didier, 1968, p. 4.

Tu as pour support l'équité,  
La vérité pour entreprise...<sup>4</sup>,

déclare l'auteur des *Tragiques* à son livre, et le poète tragique lui aussi prétend mettre en scène des histoires véritables dont Dieu a donné l'argument:

Pour conclusion, je n'ai des histoires fabuleuses mendé ici les fureurs d'un Athamant, d'un Hercule, ni d'un Roland, mais celles que la Vérité même a dictées et qui portent assez sur leur front leur saufconduit partout<sup>5</sup>.

«L'esprit audacieux» du poète «Veut peindre le secret des cieux»<sup>6</sup>, «montrer à l'oeil de tous un des plus merveilleux secrets de la Bible»<sup>7</sup>. Tout se passe comme si l'artiste avait reçu mission - d'en haut- de discriminer le vrai du faux:

Nous sommes ennuyés de livres qui enseignent, donnez-nous en pour émouvoir, en un siècle où tout zèle chrétien est péri, où la différence du vrai et du mensonge est comme abolie... (A. d'Aubigné, *Aux Lecteurs*, éd. cit. p. 3)

Et comme Montalchine, il rêve de trouver ces mots «qui feront partout le vrai département /Des contraires raisons»... (*Les Feux*, v. 655-6).

Ce discours qui entend détromper:

Hommes, vous vous trompez... (Sponde<sup>8</sup>)  
O sombre aveuglement du jugement humain! (Chassignet<sup>9</sup>)

et donner à croire:

Crois-moi, la mort nous suit à toute heure, à tout pas. (Chassignet, s. XLVII p. 68)

est fortement assertif, et sa parole d'autorité entend enseigner:

... hé commence d'apprendre  
Que ta vie est de plume, et le monde de vent (Sponde, s. VIII p. 260)

Vous quiconque alléchés des voluptés charnelles  
...

4. A. d'Aubigné, *Les Tragiques, L'Auteur à son Livre*, éd. cit. p. 20, v. 409-13.

5. J. de la Taille, *op. cit.*, p. 12.

6. Aubigné, *L'auteur à son livre*, p. 19, v. 362.

7. J. de la Taille, *De l'Art de la Tragédie*, *op. cit.*, p. 3.

8. *Oeuvres littéraires*, éd. A. Boase, Droz, 1978, s. VI p. 258.

9. *Le Mespris de la vie et consolation contre la mort*, éd. H. J. Lope, Droz, 1967, s. XXII p. 47.

Venez à gorge ouverte en l'eau de mes discours  
Puiser contre la mort un assuré secours... ( Chassignet, s. I p. 31).

A côté des tragédies, qui font entendre, et notamment dans les choeurs, ce discours sentencieux, les poèmes de Sponde, comme ceux de Beroalde ou de Bernier de la Brousse, s'achèvent souvent sur une maxime fortement frappée, résumant un savoir et une leçon, condensés dans une image au fort pouvoir émotif, dans *Les Amours*:

A gagner un beau bien on gagne une louange,  
Mais on en gagne mille à ne le perdre point. (VIII p. 56)

Que mon feu ne saurait mourir si je ne meurs. (XI p. 59)

Le dernier désespoir sera son espérance. (XX p. 68)

Et que notre raison y plante son empire. (XVII p. 65)

comme dans les *Sonnets* dits de la mort:

...hé! commence d'apprendre  
Que la vie est de plume et le monde de vent. (VIII p. 260)

.... je sais que cette même vie  
N'est rien que le fanal qui me guide au mourir. (IX p. 261)

Ce discours cherchant l'expressivité à tout prix<sup>10</sup>, discours de l'énergie, de la saillie, tout chargé d'émotivité, vise d'abord à communiquer la passion qui l'anime.

Le poète baroque est ainsi l'héritier de la poétique de la Renaissance, de Ronsard<sup>11</sup> demandant à l'apprenti poète « des vers qui t'émouvent tout le premier, soit à rire ou à pleurer, afin que les lecteurs en fassent autant après toi »<sup>12</sup>, plus que de sa poésie; l'écriture baroque se caractérise par une violence jaillissante (alors que la violence d'un Ronsard reste contenue et comme sublimée), un lyrisme de la rage chez Jodelle, Sponde, Beroalde, portant le *furor* à un extrême degré de tension:

10. Voir sur ce point les analyses de M. Raymond, *Baroque et Renaissance poétique*, Corti, 1955.

11. A. d'Aubigné rend hommage à Ronsard, tant dans le sonnet V de *L'Hécatombe*, où s'affirme la rivalité mimétique avec le poète des *Amours*, que dans ses textes en prose, l'avertissement des *Tragiques*, alléguant «le bonhomme Ronsard, lequel il / l'auteur des Tragiques / estimait par dessus son siècle en sa profession», la Lettre XI in *Lettres sur diverses sciences* (p. 860), la préface des *Méditations sur les Psaumes* ( p. 494).

12. *Oeuvres Complètes*, éd. Cohen, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1950, tome II p. 1028.

Vous qui avez donné ce sujet à ma plume,  
Vous- mêmes qui avez porté sur mon enclume  
Ce foudre rougissant acéré de fureur,  
Lisez-le, vous aurez horreur de votre horreur! (*Princes*, v. 9-12)

Fuyez, Esprits, fuyez votre mort, votre horreur  
Ployez sous les efforts de l'aveugle fureur  
Qu'excite dans le sang une rage amoureuse. (Beroalde, in *La Poésie amoureuse de l'âge baroque*, éd. cit. p. 103)

La dominante de la visée *movere*, qui seule rendra efficace la visée *docere*, inscrit ainsi le discours baroque dans la grande tradition de la rhétorique classique, qui analyse fort précisément et avec une extrême finesse le rôle des passions dans la réception d'un message. Les trois moyens dont nous disposons, dit Cicéron, pour amener les hommes à notre sentiment, sont de les instruire, de les séduire, de les émouvoir. Les trois ressorts de la persuasion:

*ut probemus vera esse quae defendimus, ut conciliemus eos nobis qui audiunt, ut animos eorum ad quemquomque causa postulabit motum vocemus.* (*De Or.* II XXVII 115)

définissent les trois offices de l'orateur:

Tria sunt (...) quae sint efficienda dicendo, *ut doceatur* is apud quem dicitur, *ut delectetur*, *ut moveatur* vehementis. (*Brutus* 50.185)

Mais, ajoute-t-il par la voix d'Antoine, seul le premier dessein est avouable! Cependant le plus important reste de *permovere*, d'ébranler les écoutants en touchant leurs affections... Sous l'apparente équivalence des trois «devoirs», sans cesse rappelés, une hiérarchie détermine leur importance respective:

*Docere / animos audientium / debitum est, delectare honorarium, permovere necessarium.* (Cicéron, *De optimo genere oratorum* I.3.)

Instruire est un devoir, charmer un office gracieux, émouvoir une nécessité.

*Delectare* est cette prime de plaisir (un *honorarium*, un supplément gratuit) indispensable pour s'attirer la *captatio benevolentiae* sans laquelle les deux autres offices sont vains, *docere* est cette noble ambition que l'avocat ne saurait négliger, mais *movere* reste la fonction principale, celle qui exige et manifeste le talent, voire le génie oratoire.

Le modèle théâtral s'impose alors à la rhétorique baroque comme à l'ancienne rhétorique: il faut *jouer* la passion; mais l'orateur comme l'acteur (tragique), ressentant les passions qu'il doit communiquer, change en «vrai» la «fiction». Montaigne le rappelle:

Est-ce raison que les arts mêmes se servent et fassent leur profit de notre imbécillité et bêtise naturelle? L'Orateur, dit la rhétorique, en cette farce de son plaidoyer s'émouvera par le son de sa voix et par ses agitations feintes, et se laissera piper à la passion qu'il représente. Il s'imprimera un vrai deuil et essentiel, par le moyen de ce battelage qu'il joue, pour le transmettre aux juges, à qui il touche encore moins: comme font ces personnes qu'on loue aux mortuaires pour aider à la cérémonie du deuil, qui vendent leurs larmes à poids et à mesure et leur tristesse: car, encore qu'ils s'ébranlent en forme empruntée, toutefois, en habituant et rangeant la contenance, il est certain qu'ils s'emportent souvent tout entiers et reçoivent en eux une vraie mélancolie<sup>13</sup>.

*Se laisser piper à la passion qu'on représente:* tel est en effet le jeu qu'impliquent le théâtre et le tribunal ou l'agora, et que la rhétorique baroque met en pleine lumière.

L'ostentation qui la caractérise manifeste la volonté de montrer, de mettre sous les yeux, de composer des «scènes» et des tableaux, où le pictural se met au service du théâtral, de fixer la représentation par des «images agissantes» qui restent en mémoire. Il convient alors de mettre en évidence l'importance de l'éloquence judiciaire dans le discours baroque, et le lien entre théâtral et judiciaire: dans son activité de représentation qui donne à voir des séquences fortement dramatisées, l'imaginaire théâtral impose souvent une mise en scène judiciaire, la plus propre à frapper les sens; le judiciaire est en effet le modèle d'une parole-action, d'une parole qui est action, et conduit à l'action; et la volonté de faire «le vrai département des contraires raisons» conduit à mettre en scène un tribunal où la Vérité éclatera.

Le trait commun au théâtre et au tribunal est l'activité de représentation, soumise à un rituel, judiciaire ou théâtral, confiée à des «acteurs», jouant des «rôles» de composition, mais s'emportant tout entiers dans la cause qui est la leur sans être la leur; et cela plus aisément encore pour l'orateur que pour l'acteur dans la mesure où, comme le rappelle Cicéron, il joue son propre rôle, s'identifiant à celui pour qui il parle; l'orateur, à la différence de l'acteur jouant un rôle de composition, a d'autant moins de mal à représenter les vives passions que sa cause porte sur des *realia*, et des problèmes contemporains, et non sur les fabuleuses histoires des héros antiques:

Neque actor sum alienae personae, sed auctor meae (*Orator* xlvii. 194)

Pour émouvoir, il faut être ému, et pour être ému, il faut que le discours fasse «naître d'une scintille un grand brasier» (Ronsard, *éd. cit.* p. 1024). Comment être ému soi-même par une cause qui n'est point la sienne? Rien de plus simple pour l'orateur, pour le poète: le pathos de son discours l'émeut d'abord... Représenter la passion, c'est l'éprouver, et la passion embrase l'âme de celui qui parle, de sorte que son discours arrive tout brûlant à l'auditoire:

13. *Essais*, éd. Villey-Saulnier, PUF, 1965, III. IV. 838.

Nec unquam is qui audiret incenderetur, nisi ardens ad eum perveniret oratio. (*Orator* XXXVIII. 132)

Et jamais celui qui écoute ne serait enflammé si le discours ne lui arrivait tout brûlant.

Comme le déclare Antoine à Crassus:

...tantum est flumen (...) ut mihi non solum tu incendere judicem, sed ipse ardere videaris. (*De Oratore* II.xlv.188)

... si puissant est le fleuve /de tes paroles/ que tu me sembles non seulement incendier le juge, mais être toi-même en feu.

Le portrait cicéronien de l'orateur en incendiaire, qu'embrase la flamme de la passion qu'il entend susciter, dessine alors aussi celui de l'artiste baroque, «de feu transporté»<sup>14</sup>:

Mon courage de feu, mon humeur aigre et forte,  
Au travers des sept monts fait brèche au lieu de porte... (A. d'Aubigné, *Misères*, v. 5-6)

L'Esprit, qui n'est que feu, de ses désirs m'enflamme,  
Et la Chair, qui n'est qu'eau, pleut des eaux sur ma flamme,  
Mais ces eaux-là pourtant n'éteignent point ce feu. (Sponde, *Stances de la Mort*, p. 229)

De fureur, de souci, mon âme tourmentée  
Sous votre cruauté, désire contre un fer,  
Caché dedans mon coeur, trébucher en l'enfer,  
Pour s'aller rafraîchir dans l'onde Achéronnée. (Beroalde, *éd. cit.*, p. 101)

L'imaginaire baroque monte ainsi une scène qui, née de l'émotion, vise à communiquer une émotion. Quel que soit son espace (restreint comme celui du sonnet ou des stances, plus large comme celui de la tragédie, ou dilaté comme celui du long poème héroïque), elle contamine alors trois modèles de représentation:

— le modèle pictural, le tableau:

Je veux peindre la France une mère affligée ... (*Misères*, v. 97)

Sept heures me parut le céleste pourpris  
Pour voir les beaux secrets et tableaux que j'écris... (*Les Fers* v. 1199-1200)

*Ut pictor poeta...* Des tableaux écrits, en effet, qui donnent à voir dans leurs peintures «Plus qu'un pinceau ne peut» (*ibid.* v. 320).

14. «Mon esprit par lui fit épreuve/ Qu'il était de feu transporté», A. d'Aubigné, *L'Auteur à son Livre*, *éd. cit.*, v. 63-4.

— *le modèle théâtral, le spectacle*, et en particulier le spectacle tragique:

J'appelle Melpomène en sa vive fureur (*Misères* v. 79)

comme le plus propre à émouvoir les fortes affections, la pitié, la crainte, l'indignation, la colère, l'amour, la haine...

— *le modèle judiciaire, le tribunal*:

... hé! où peut-il avoir  
Pire damnation, ni plus aigre sentence?  
Un méprisé peut-il craindre son dernier jour?  
Qui craint Minos pour juge après l'injuste amour? (*Hécatombe*, s. LXI)

Veux-tu plaider, amour? ou s'il faut que j'endure  
Les maux que tu me fais? Non j'aime mieux plaider,  
Je t'ajourne, j'informe, et veux te demander  
La somme et l'intérêt de tout ce que j'endure.  
Tu me repareras l'injustice et l'injure...  
Ma maîtresse sera pour moi à ce besoin,  
Je la veux pour arbitre, ou juge, ou pour témoin... (*ibid.* s. XLV)

C'est fait, Dieu vient juger... (*Jugement* v. 663)

Car l'artiste baroque appelle instamment une sanction, un jugement.

#### 1. LE MODÈLE PICTURAL: DES TABLEAUX ANIMÉS

On sait l'importance du visuel et du visualisable dans l'art baroque: l'artiste baroque est un voyant qui veut donner à voir, mieux, forcer à voir, *imposer une image*. A. d'Aubigné veut «peindre le secret des cieux» (*L'Auteur à son Livre*), et se présente en peintre dès la préface des *Tragiques*:

Quant à son nom, on n'exprime point les noms dans les tableaux.

Sponde rivalise avec le peintre des grotesques:

J'ai cent peintres dans ce cerveau,  
Tous songes de vos frénaisies,  
Qui grotesquent mes fantaisies  
De feu, de terre, d'air et d'eau. (*Sur sa fièvre*, éd. cit., p. 91)

Le tableau propose du visible, d'abord vu par le peintre, qui ne cesse d'alléguer sa propre vision.

Les sonnets de l'amour ou de la mort chez Sponde s'organisent autour d'une scène vue, censée être décrite au moment où elle s'impose à l'oeil, et les nombreuses occurrences du paradigme *voir* insistent régulièrement:

Vous qui voyant de morts leur mort entresuivie... (*Sonnets de la Mort* I p. 253)

J'ai vu ces clairs éclairs...  
J'ai vu fondre la neige...  
Ces lions rugissants, je les ai vus sans rage... (II p. 254)

Ha! que j'en vois bien peu...  
Je vois ces vermisseaux... (III p. 255)

Voulez-vous voir... (VIII p. 260)

Ces plaies que je vois percer ainsi ses armes  
Me percent jusqu'au vif... (*Sur la mort du B.D.F.*, p. 273)

Miracle non pareil! si mon amour extrême,  
Voyant ces maux coulants... (*Amours* I p. 49)

Quand je vois les efforts...  
Quand je vois que leur gloire... (II p. 50)

Chacun qui voit... (X p. 182)

Je contemplais un jour le dormant de ce fleuve... (XIX p. 67)

Les Toscans bataillaient...  
Quand on vit un Horace... (XX p. 68)

Mais si je n'eusse vu...  
Ore je vois combien... (XXIII p. 71)

Mon Soleil...  
Je ne vois rien que vous... (XXIV p. 72)

Contemplez hardiment...  
Vous verrez... (Am. XXV p. 73)

Quand je vis... (Am. XXVI p. 74).

L'organe de la vue est privilégié, au même titre que la voix, porteuse d'émotion:

Mon Dieu, que je voudrais que ma main fût oisive,  
Que ma bouche et mes yeux reprissent leur devoir!

Ecrire est peu: c'est plus de parler et de voir...  
Quelque beau trait d'amour que notre main écrive,  
Ce sont témoins muets, qui n'ont pas le pouvoir  
Ni le semblable poids, que l'oeil pourrait avoir... (*Am.* VI p. 54)

Il s'agit de voir, et de faire voir, d'avoir pour témoin le monde:

Non, je ne cache point une flamme si belle,  
Je veux, je veux avoir tout le monde à témoin... (*ibid.* XXI p. 69)

Avoir tout le monde à témoin, telle est bien l'ambition d'A. d'Aubigné, présentant ses tableaux comme autant de scènes vues, dans les *Misères*:

Car mes yeux sont témoins du sujet de mes vers (v. 370),

et évidemment dans *Les Fers*, la vision d'où est sorti ce livre, «l'invention des tableaux célestes».

Le verbe *voir* y est également récurrent:

Quand éperdu je vois...  
Quand je vois s'apprêter la tragédie horrible,  
Je pense encore voir... (*Misères* v. 131-135)

J'ai vu le rétre noir... (v. 372)  
Cette rage s'est vue, et les mères non mères  
Nous ont de leurs forfaits pour témoins oculaires. (v. 497-8)

Dans *Les Fers* ou *les Feux* s'affiche la volonté de composer des «peintures» qui fassent voir *plus* et mieux que des tableaux:

Les yeux des bienheureux aux peintures avisent  
Plus qu'un pinceau ne peut (*Fers* v. 319-20)

Que de séquences ouvertes par *Voici* dans *Les Tragiques*!

Voici marcher de rang... (*Feux* v. 1)

Que de déictiques chez Sponde, mettant sous les yeux une série d'images!

Ha! que j'en vois bien peu songer à cette mort...  
Je vois ces vermissaux...  
Géants où poussez-vous ces beaux amas de poudre? (Sonnets «de la mort», s. III p. 255)

Ces désirs orgueilleux...  
Ce coeur outreucidé...  
Cette indomptable main... (*ibid.*, s. V p. 257)

Le poème, composé comme une énigme accompagnée de sa solution, est l'équivalent d'un Blason de la Mort<sup>15</sup>.

Qui sont, qui sont ceux-là...  
Et qui sont ces valets, et qui sont ces seigneurs?  
Et ces âmes d'ébène, et ces faces d'albâtre? (*ibid.* s. IX p. 261)

Le poème-tableau chez Sponde est composé sur le mode de l'emblème, du visible devenu lisible, du lisible intelligible: le sonnet XXVI des *Amours* dessine un paysage naturel qui peint le paysage de l'âme, un paysage de l'âme qui recompose un paysage naturel, marqué par le double mouvement d'enflure et de rupture de la violence. Le sonnet II de la mort est pareillement composé en tableau-emblème:

J'ai vu ces clairs éclairs passer devant mes yeux,  
Et le tonnerre encore qui gronde dans les cieus,  
Où d'une ou d'autre part éclatera l'orage.  
J'ai vu fondre la neige, et ces torrents tarir... (p. 254),

celui d'un paysage naturel, censé être vu ou avoir été vu, qui dévoile enfin son sens, image de la mort.

Les images du tableau sont ces *imagines agentes*, ces images agissantes des arts de mémoire, propres en effet à rester en mémoire, et à rappeler le sens qu'elles dissimulent et dévoilent. C'est ainsi qu'Aubigné définit la visée des *Feux*:

Conduis mon oeuvre, ô Dieu, à ton nom; donne-moi  
Qu'entre tant de martyrs...  
Je puisse consacrer un tableau pour exemple (*Les Feux* v. 22)

*Un tableau pour exemple*: chacun d'eux en effet a fonction exemplaire, et la rhétorique baroque anime ces peintures, sur lesquelles l'oeil du lecteur est constamment attiré par les déictiques, *voici...*, *ces...*, et que le peintre compose volontiers comme des diptyques contrastés; le tableau triomphal de l'entrée des rois-pères, marqué par l'orgie lactée:

Jadis nos rois anciens, vrais pères et vrais rois,  
Nourrissons de la France, en faisant quelquefois  
Le tour de leur pays en diverses contrées,  
Faisaient par les cités de superbes entrées...  
Les villes employaient mille et mille artifices  
Pour faire comme font les meilleurs nourrices,

15. Comme ceux que composent Holbein et J. de Vauzelles; voir mes *Emblèmes de la Mort*, Nizet, 1988.

De qui le sein fécond se prodigue à l'ouvrir...  
Il semble que le pis, quand il est ému, voie:  
Il se jette en la main... (*Misères* v. 563-574)

s'oppose violemment à celui de l'entrée du tyran, marqué par l'épanchement sanglant:

Nos tyrans aujourd'hui entrent d'une autre sorte,  
La ville qui les voit a visage de morte...  
Et ce n'est plus du lait qu'elle prodigue en l'air,  
C'est du sang. (*ibid.* v. 581-588)

Tableau remarquable par ses couleurs, violemment contrastées, qu'emblématisent ici (chez Sponde) l'ébène et l'albâtre, là (chez Aubigné) le lait et le sang; par le mouvement qui l'anime, porté par l'antithèse; par la violence, par le choc de deux forces également violentes, l'une d'enflure, l'autre de détumescence:

Je vois ces vermissieux bâtir dedans leurs plaines  
Les monts de leurs desseins, dont les cimes humaines  
Semblent presque égaux leurs coeurs ambitieux.  
Géants, où poussez-vous ces beaux amas de oudre?  
Vous les amoncellez? Vous les verrez dissoudre:  
Ils montent de la terre? Ils tomberont des cieus. (*Sonnets de la Mort*, III, p. 255)

«Il faut que nous voyons» (*Vengeances* v. 697), «C'est faire son profit de ces leçons nouvelles/ De voir...» (v. 789-90), «Nos yeux mêmes ont vu...» (v. 953): le visuel et le visualisable sont partout présents dans ces «tableaux écrits» qui rivalisent avec la peinture pour s'emparer du coeur du lecteur en séduisant ses yeux.

## 2. LE MODÈLE THÉÂTRAL: LE SPECTACULAIRE

Le tableau baroque, animé, s'animant, lieu où se déploie la figure de *l'énergie*, se fait spectacle, lieu où agit la figure de *l'énergie*<sup>16</sup>, et il interpelle le lecteur devenu spectateur, ainsi chez Sponde:

Voulez-vous voir... (VIII p. 260)

16. *Enargeia* et *hypotypose* ne sont pas synonymes, la première étant au service de la seconde: l'hypotypose consiste à mettre sous les yeux une scène, un spectacle, un tableau, donnés à voir comme si... on les voyait; *l'enargeia*: la mise en évidence (*argos*: blanc, brillant; *enargès*: qui se rend visible, luisant), la brillance, la clarté, est la qualité d'une figure qui permet justement de donner à la description de l'hypotypose tout son *éclat*.

Le tableau, peint au moment du changement, est l'équivalent d'un drame, où se ferait voir un changement rapide de décor:

Ce beau flambeau qui lance une flamme fumeuse  
Sur le vert de la cire éteindra ses ardeurs;  
L'huile de tableau ternira ses couleurs,  
Et ces flots se rompront à la rive écumeuse. (II p. 254)

Celui que dessine le sonnet XXVI des *Amours* représente de même le spectacle du changement soudain, la fin d'une violence:

Quand je vis qu'un oiseau délaissant nos rivages  
S'envole au beau milieu de ces flots courroucés,  
Y pose de son nid les fétus ramassés  
Et rapaise soudain ces écumeuses rages. (p. 274)

Chaque tableau est le lieu d'une action brève et violente:

Le pauvre Amour, couvert du funèbre nuage  
Des rayons pâlisants d'une fausse beauté,  
Tout aussitôt qu'il vit brûler cette clarté,  
Eclata tout en feu et changea de visage. (*Stances* p. )

Il s'agit toujours de forcer l'oeil à voir ce qu'il ne veut pas voir, ce spectacle dont l'oeil se détourne:

Comme par force l'oeil se détourne à ces choses/ Retournons les esprits... (*Misères*, v. 681-2)

Le modèle théâtral le plus fascinant est celui de la tragédie, comme le montrent les *Histoires tragiques* de Boaistuau, ou le titre qu'Aubigné donne à sa flamboyante épopée du peuple huguenot, retraçant une «tragique histoire», une «tragédie horrible», «la dure tragédie», «la tragique horreur», «les tragiques discours».

Si le spectacle est un tableau, le tableau est un spectacle, comme on le voit si bien dans la longue énumération des tableaux célestes des *Fers*, peints par les serviteurs de Dieu, «peintres ingénieux», comme autant de scènes se déroulant sous les yeux:

Le paradis plus beau de *spectacles* si beaux  
Aima le parent de tels sacrés *tableaux*. (*Fers* v. 273-4)

D'une autre part au ciel en *spectacles* nouveaux  
Luisaient les cruautés vives en leurs *tableaux* (v. 539-40)

Si le tableau donne à voir couleurs et gestes, le spectacle fait entendre les paroles muettes:

Chaque goutte de sang que le vent fit voler  
Porta le nom de Dieu et aux cœurs vint parler... ( *Feux* v. 511-2)

L'éloquence muette du tableau s'allie à la peinture bavarde de la poésie pour réactiver le topos de Simonide, et *produire du sens*. Mettre sous les yeux du visible-intelligible, tel est le projet.

### 3. LE MODÈLE JUDICIAIRE: LE TRIBUNAL

La scène la plus fascinante pour l'imaginaire baroque semble bien être celle de la *comparution*, où s'allient l'ostentation, le tableau-spectacle qui se présente aux yeux avec force, se montre dans son *evidentia*:

Mais je vois...  
Aussi vois-je...  
Ici prend son tableau la pieuse Renée...  
On voit...  
Là même on voit...  
Après se voit encor...  
Agen se montre là... (*Les Fers*, v. 499, 512, 545, 559, 573, 593)

et le rituel judiciaire de la présentation solennelle devant un jury appelé à se prononcer:

Les habitants comparurent à l'oeil  
Du grand Soleil du monde... (*ibid.*, v. 27-8)

Le vocabulaire juridique du procès informe la représentation, comme on le voit chez Sponde:

...On ne vous juge point de vrais enfants d'Amour?  
...et servez.../ de fidèles témoins  
...j'en prendrai la défense  
Lorsqu'on vous poursuivra je serai votre Asile. (*Élégie*, à ses vers, p. 211)

Vous n'êtes point contente...  
Pour tant d'entiers témoins...  
Mais que vous restait-il, si vous pour tant de gênes  
Que vous m'avez donné, ne m'avez point perdu?  
Si même pour le mal de vos injustes haines  
Mon innocent Amour du bien vous a rendu?  
....

Que si vos cruautés encore vous poursuivent  
...car m'ôtant la créance  
Que toute Amante doit par droit à son Amant... (*Stances* p. 223-224)

Je les condamne tous et ne les puis défendre. (*Les Amours* II p. 174)  
Belle, pour qui je meurs, belle, pensez-vous bien  
Que je ne sente point cette injure cruelle?  
Plus sanglante beaucoup que la peine éternelle... (IX p. 181)

Ne crains point, mon esprit, d'entrer en cette lice,  
Car la chair ne combat la puissante justice  
Que d'un bouclier de verre... (*Stances de la Mort* p. 230)

Tu fus jusqu'aux enfers. Merveilleuses justices!  
... qu'il trouvât l'innocence (*St. du Sacré Banquet* p. 249)

Mortels, chacun accuse, et j'excuse le tort ...*Sonnets dits «de la mort»*, I p. 253.

La Mort les met en gêne, et leur fait le procès. (*ibid.* V p. 257)

Pour A. d'Aubigné, l'imaginaire du procès informe toute représentation:

Au Tribunal d'Amour, après mon dernier jour,  
Mon coeur sera porté, diffamé de brûlures,  
Il sera exposé, on verra ses blessures,  
Pour connaître qui fit un si étrange tour.  
A la face et aux yeux de la céleste cour  
Où se preuvent les mains innocentes ou pures,  
Il saignera sur toi, et complaignant d'injures,  
Il demand'ra justice au juge aveugle Amour ... (*Hécatombe*, s. C)

Scène emblématique où se conjuguent le théâtral et le judiciaire, comme, dans un autre registre, l'ouverture du chant III des *Tragiques*, présentant l'arrivée dramatique de la Justice fuitive toute échevelée, venue au trône de Dieu pour y porter sa plainte.

A ce trône de gloire arriva gémissante  
La Justice fuitive, en sueurs, pantelante,  
Meurtrie et déchirée aux yeux sereins de Dieu  
... puis, soupirant trois fois,  
Elle pousse avec peine et à genoux ces voix:  
Du plus bas de la terre et du profond du vice,  
Vers toi j'ai mon recours... (*Chambre dorée* v. 33-42)

Même dans les *Méditations sur les Psaumes*, la métaphore juridique et la mise en scène judiciaire sont partout présentes (p. 498, 514, 527, 537, 539 et *pass.*).

Le tribunal est un théâtre, le théâtre est un tribunal, depuis les origines de la tragédie. Intitulant son épopée flamboyante *Les Tragiques*, Aubigné inscrit la référence théâtrale dans son poème tragique, une «tragique histoire», sans cesser d'imaginer que la scène de la représentation est un échafaud, que le théâtre des horreurs qu'il nous donne à voir, ou plutôt qu'il nous contraint à voir, ne tirant que trop tard le rideau de Timante, tient lieu d'un tribunal.

De cette confusion entre les représentations théâtrale et judiciaire témoigne l'emploi du terme *échafaud*, à la fois scène de théâtre:

Veux-tu savoir (Duthier) quelle chose c'est Rome?  
Rome est de tout le monde un publique échafaud,  
Une scène, un théâtre... (Du Bellay *Les Regrets* LXXXII)

et bois de justice dressés pour l'exécution du criminel en place publique. Chez Brantôme, au moment de monter sur l'échafaud, la Reine d'Ecosse, après avoir dit ses oraisons, console ses femmes, leur disant

que ce n'était rien que des félicités de ce monde /.../ et qu'encore qu'elle savait qu'elles auraient beaucoup de crève-coeur de *la voir sur l'échafaud pour jouer une telle tragédie*, si voulait-elle qu'elles fussent les témoins de sa mort...<sup>17</sup>

L'échafaud devient tribunal:

La main...  
Qui fit un tribunal d'un funeste échafaud (*La Chambre Dorée*, v. 912)

sans cesser d'être une scène<sup>18</sup>, un théâtre:

Ici le sang n'est feint, le meurtre n'y défaut,  
La mort joue elle-même en ce triste échafaud,  
Le Juge criminel tourne et emplît son urne... (*Misères*, v. 75-77)

La référence judiciaire s'inscrit évidemment dans les titres des livres III, VI et VII, *Chambre Dorée*, *Vengeances*, *Jugement*; et dans mainte séquence où l'on nous montre un Dieu justicier:

Le bras de l'Eternel, aussi doux que robuste,  
Fait du mal au méchant et fait du bien au juste,  
Et en terre ici bas exerce jugement,  
En attendant le jour de peur et tremblement (*La Chambre Dorée*, v. 1051-54),

17. *Oeuvres Complètes de Pierre de Bourdeilles, abbé et seigneur de Branthôme*, éd. P. Mérimée et L. Lacour, Plon, MDCCCXC, vol. X, *Discours III de la Royne d'Ecosse* p. 139.

18. Voir aussi la préface de *L'Histoire Universelle* d'Aubigné.

mais aussi dans l'organisation même du poème, construit comme un plaidoyer/réquisitoire; voici l'acte d'accusation, *Misères, Princes, Chambre dorée*, puis la «narratio» —exposé des faits dans la perspective de la «preuve» (*pistis*: de quoi croire)— *Feux et Fers*, suivie de la péroraison, l'appel à la réparation, *Vengeances*, voici enfin l'énoncé de la sentence, *Jugement*.

Cet imaginaire judiciaire si insistant chez Aubigné agit aussi chez d'autres poètes baroques, Sponde, Chassignet, Ch. de Beaujeu, répondant au désir non seulement d'exposer une thèse, un argument, un motif devant un tribunal appelé à apprécier les dommages et les torts, mais aussi d'écrire un poème-accusation ou un poème-défense qui exige, en présence de témoins, une sanction publique, un jugement.

\* \* \*

Les modèles pictural, théâtral, judiciaire se conjuguent ainsi dans la poétique baroque de l'ostentation; la représentation de la France que peint le livre des *Misères* est composée comme une scène picturale:

Je veux peindre la France ...(v. 97)

comme une scène de tragédie:

Quand éperdu je vois...  
Quand je vois s'apprêter la tragédie horrible... (v. 131-133)

comme une scène judiciaire:

Quand pressant à son sein d'une amour maternelle  
Celui qui a le droit et la juste querelle,  
Elle veut le sauver, l'autre, qui n'est pas las,  
Viole en poursuivant l'asile de ses bras... (v. 121-124)

De même, la plainte portée devant Dieu, assis en son lit de justice, à la fin du chant (v. 1273 et suiv.) s'organise en un tableau:

Tel est en cet état le tableau de l'Eglise... (v. 1341)

qui est un spectacle:

Ils ont pour un spectacle et pour jeu le martyre... (v. 1369)

et le prononcé d'un jugement, illustrant la loi archaïque du donnant donnant:

Que ceux qui ont fermé les yeux à nos misères  
...

Trouvent tes yeux fermés à juger leurs misères.

...

Lève ton bras de fer, hâte tes pieds de laine;  
Venge ta patience... (v. 1357-1378)

Chaque modèle apporte une particularité significative; le *pictural* donne les couleurs, le rouge et le blanc:

Ce cardinal sanglant  
Il fut rouge de sang... (*Misères* v. 197-199)<sup>19</sup>  
Ils sont vêtus de blanc et lavés de pardon... (*Jugement* v. 738)

le caractère emblématique de la représentation, comme l'entrée des anciens rois dans la ville, ce qu'on pourrait appeler le discours-blason; le *théâtral* le geste symbolique, l'attitude, le discours-spectacle comme celui de Julien l'apostat, ou de France mère affligée; le *judiciaire* enfin, l'image d'un procès où se rend le jugement, le discours-sentence:

Elle dit: «Vous avez, félons, ensanglanté  
Le sein qui vous nourrit et qui vous a portés;  
Or vivez de venin, sanglante géniture,  
Je n'ai plus que du sang pour votre nourriture!» (*Misères* v. 127-130)

Le trait commun aux trois modèles consiste dans la composition d'une scène où tous les figurants s'organisent en une vision, propre à frapper les sens et à susciter les passions.

Car l'ostentation propre aux trois modèles est portée par l'exigence d'émouvoir, d'é-mouvoir, par l'impérieuse nécessité de *faire voir ce qu'on voit*, de mettre sous les yeux une scène où se résume une vision du monde. Celui qui a vu veut contraindre à voir, celui qui est animé de passion veut faire partager sa passion, une passion qui risque sans lui de s'éteindre:

Et où sont aujourd'hui ceux à qui les actions, factions et les choses monstrueuses de ce temps-là sont connues...? Donques, avant le reste de la mémoire, du zèle et des saintes passions éteintes, mon bon, mon violent désir se changea en courage ... Lui / le livre des *Vengeances* / et le dernier, qui est le *Jugement*, d'un style élevé tragique, pourront être blâmés pour la passion partisane; mais ce genre d'écrire a pour but d'émouvoir, et l'Auteur le tient quitte s'il peut cela sur les esprits déjà passionnés, ou pour le moins aequanimes. (éd. cit. p. 7)

Un échafaud: tel pourrait bien être, en effet, l'emblème de la rhétorique baroque, construisant cet édifice que l'oeil *ne peut pas voir*, et qui *doit* avoir l'univers pour spectateur et «tout le monde à témoin».

19. Cf. chez Hugo les derniers mots de *Marion de Lorme*: «Voici l'homme rouge qui passe!».

