

Le regard chez Agrippa d'Aubigné

CONCEPCIÓN HERMOSILLA ÁLVAREZ
Universidad de Extremadura

UN SIÈCLE DE LA VUE

Que Lucien Febvre, historien attentif aux «supports sensibles de la pensée», ait pu dire que le XVIème siècle se caractérisait par un «retard de la vue»¹ a de quoi surprendre qui lit de nos jours *Les Tragiques*² et ne peut être que frappé par les mots *voir, œil, yeux, peindre, portrait, tableau*, qui reviennent avec insistance sous la plume d'Agrippa d'Aubigné. L'œil, «la plus excellente de toutes les créations de Dieu» (Léonard de Vinci), est au centre du poème épique. La cécité de Lucien Febvre dit bien qu'il avait en vue autre chose. A la lumière de la science de la vision qui se développe au XVIIème siècle, le XVIème est certes dans les ténèbres. Mais un siècle et un sens peuvent-ils être en retard? L'opinion de Lucien Febvre ne concerne la vue qu'au sens qu'elle prendra après Galilée, Képler et Descartes. Ne serait-il pas plus adéquat de dire que si le XVIIème siècle est celui de l'optique, le XVIème est justement celui de la vue, dans la concrétude de l'œil et du regard?

Dans le sillage d'autres auteurs attentifs au voir, le récent livre de Carl Havelange, *De l'œil et du monde. Une histoire du regard au seuil de la modernité*³, entend corriger la vue de Lucien Febvre. Il se fonde sur des textes de médecine, de magie, de physiognomonie, de démonologie, des textes de mystiques, de mathématiciens et d'astronomes. Très peu sur des textes littéraires, au sens étroit du terme. Aussi d'Aubigné n'est-il pas dans les documents de l'historien. Sur le plan d'une poétique de l'intertextualité, l'œil chez d'Aubigné est bien entendu à situer dans la filiation du regard chez le Ronsard des sonnets pour Hélène. Mais plus en profondeur, le point de vue historique, culturel et épistémologique vient éclairer l'œil des poètes, renaissants,

1. Carl Havelange, *De l'œil et du monde. Une histoire du regard au seuil de la modernité*, Fayard, Paris, 1998, p. 10.

2. Toutes nos citations sont issues de : Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques*, Edition critique de A. Garnier et J. Plattard, S.T.F.M., Paris, 1990.

3. Carl Havelange, *op. cit.*, p. 10 et sv.

maniéristes ou baroques. Le regard du basilic, celui de la chèvre et du chat, de la tortue ou de l'autruche, de Satan et de la sorcière, de Dieu et du mystique, le regard du pestiféré et des femmes de Scythie, sont autant de traits, parmi bien d'autres, qui disent une dominante de l'épistémè du savoir oculaire au XVIème siècle et qui appuient de leur efficace une visée de la rhétorique, autant de croyances, autant de faits, devrait-on oser dire, qui justifient qu'on puisse accorder à l'œil et au regard une fonction de haute persuasion dont d'Aubigné use à l'envi.

L'ouvrage de Carl Havelange m'a incité à relire *Les Tragiques* en ayant à l'esprit les pouvoirs de l'œil dont font état des textes de natures très diverses tout au long du XVIème siècle. Bien que je partage la thèse générale de ce chercheur, certaines formulations, principalement dans son épilogue, me paraissant ambiguës, je préfère en revenir à l'opposition de Aloïs Riegl *regard optique/regard haptique* dont parlait Claude Gandelman en 86, mais interprétée en termes épistémologiques et non d'esthétique⁴. Ainsi, dans ses dominantes bien sûr (aucune époque n'étant culturellement homogène, chaque période étant faite de stratifications plus ou moins contradictoires ou déphasées) l'évolution consisterait en ceci. En passant de l'ère prémoderne à l'aube de la modernité, le «troisième élément»⁵ de la structure «trinitaire» de la perception aurait changé. C'est ce troisième élément qui ne me semble pas convenir à l'essentiel, ni du livre de l'auteur, ni de l'évolution dont il traite, et risque d'induire en erreur. Je pense qu'il est trompeur de poser une forme ternaire de la perception avant, comme après. Il me semble plus juste de dire qu'avant la modernité la structure de la perception n'est justement pas ternaire. Elle ne comporte pas de troisième élément. Objet perçu et sujet percevant sont en contact direct. Le troisième élément sera la lumière dans l'analyse optique de la vision. Et Descartes prend soin de le souligner, s'opposant ainsi à l'une des thèses courantes au XVIème siècle, et encore en vigueur à son époque: quand nous voyons un objet, il ne sort rien de cet objet

tout de même qu'il ne sort rien des corps, que sent un aveugle, qui doit passer le long de son bâton iusques à sa main⁶

Par cette célèbre comparaison, il donne à voir que le bâton n'est ni l'homme ni la chose repérée et sentie. Cependant notons que ce bâton d'aveugle, qui est une image figurant le *medium* lumineux, est aussi un lieu charnière à l'égal du doute cartésien, un objet conceptuel qui enjambe le siècle. Dans l'un et l'autre cas, sur de l'ancien il construit du nouveau, avec un risque là aussi de méprise. L'homme du

4. Claude Gandelman, *Le regard dans le texte. Image et écriture du Quattrocento au XXe siècle*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1986. De optique vs haptique de Riegl, —du grec *haptikos*, 'capable de saisir' — Wölfflin tirera l'opposition linéaire/pictural.

5. C. Havelange, *op. cit.*, p. 374.

6. *Dioptrique*, in *Discours de la méthode...*, Leyde, J. Maire, 1637, p. 4, cité par C. Havelange, *op. cit.*, p. 337.

XVI^{ème} siècle sait très bien que le regard touche. Il touche si bien qu'il peut tuer, qu'il peut figer et faire perdre la voix, qu'il peut rendre mortellement amoureux; si le regard ne touchait pas comment pourrait-il contaminer celui qui le croise? C'est par cette image du bâton, qui appartient au toucher, que Descartes veut souligner qu'il n'y a pas contact. Il entend aussi, et de façon plus explicite encore, rompre la chaîne des ressemblances. Mais dans cette fonction comme dans l'autre, le bâton qui touche est contradictoirement un signe de rupture.

C'est-à-dire que la thèse de la vision rétinienne lui permet en fait —pour le dire en des termes rieglis— d'user d'une image du regard *haptique* pour promouvoir le règne de l'*optique*, autrement dit de rompre ainsi la *dyade* que formaient sujet percevant et objet perçu pour instaurer la *dichotomie* qui va permettre d'un côté une philosophie du sujet, et de l'autre une science des objets *stricto sensu*. Où nous voyons, quoi qu'ait pu en penser ce siècle qui commence à rejeter le savoir analogique du XVI^{ème}, que la théorie qu'on se donne de la perception demeure à l'image de la théorie épistémique globale du sujet et de l'objet.

A défaut d'être « Tout-Voyant » d'Aubigné est tout œil, et *Les Tragiques* se meuvent dans ce monde du *regard agissant*, type de regard sans lequel il ne saurait y avoir d'images agissantes. La profusion des types d'*imagines agentes*, au sens large du terme, répond à ce savoir populaire et savant sur les pouvoirs de l'œil. Ce siècle du-regard-qui-fascine se fascine pour les images. Devises, pseudo-hiéroglyphes des *Hieroglyphica*, vignette des emblèmes, art de la mémoire, illustration de livres de science, images de dévotion sont à la fois un fonds pour l'imaginaire et la concrétisation artistique et éditoriale d'un siècle du regard⁷. Il convenait que, dans cette époque qui cultive autant le *ut poesis pictura* que le *ut pictura poesis*, ces productions fussent, diversement, des lieux où se rencontraient textes et images, plus précisément des lieux où, alors que la littérature continue de rivaliser avec la peinture en pratiquant l'*ekphrasis* et la «vive représentation»⁸ l'image soit en même temps que lieu d'émerveillement et de mystères, lieu de naissance du signe et du sens⁹, pour le ravissement d'une «aristocratie mondaine et lettrée, passionnée de signes symboliques»¹⁰.

7. Le mot *emblème* chez Alciat signifie encore sorte d'épigramme dans le style grec ekphrastique (de *emlein* 'incruster comme dans un travail de marqueterie') puis en vient à signifier représentation symbolique. Cette évolution dit le succès de l'œuvre et la force de l'image qui firent que sur le plan lexical l'iconique l'emporta sur le verbal. La partie iconique de l'œuvre, ajout de l'éditeur semble-t-il, était appelée *vignette*.

8. Claude-Gilbert Dubois, «Itinéraire et impasses de la "Vive Représentation" au XVI^e siècle», *La littérature de la Renaissance, Mélanges offerts à Henri Weber*, Slatkine, Genève, 1984, pp. 405-425.

9. Comme l'est la nature elle-même telle qu'elle se donne à voir et à déchiffrer dans l'œuvre de Porta, alors de très grande renommée ; cf. Gérard Simon, *Sciences et savoirs aux XVI^e et XVII^e siècles*, Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 1996, pp. 31-61.

10. André Alciat, *Les Emblèmes*, fac-similé de l'édition Macé-Bonhomme de 1551, préface de Pierre Laurens, Klincksieck, Paris, 1997, p. 19. Cette publication, ainsi que la création d'une revue spécialisée, d'une société internationale et la prochaine édition commentée en trois volumes

Dans un siècle qui sur le plan épistémologique n'est prioritairement pas celui de la séparation du sujet et de l'objet, les objets, plus fortement subjectivés, surtout quand il s'agit du mot et de l'image — l'une pouvant être la source et le résultat de l'autre — les objets disais-je, tendent à se ressembler en mêlant leur nature, d'où vraisemblablement ce penchant des époques baroques, au sens de Eugenio d'Ors, à entrecroiser plus volontiers les arts du temps et ceux de l'espace¹¹.

LE REGARD D'AGRIPPA D'AUBIGNÉ

Les diverses formes de l'iconoclasme protestant disent *a contrario* que le XVI^{ème} siècle est celui du regard haptique, regard qui facilite la fusion de ce qui vient de l'image et ce qui est imputable à l'esprit de celui qui la regarde. Calvin lui-même semble ne rejeter l'image religieuse que parce qu'il la conçoit selon le mode qu'il réprovoque. Telle est du moins l'opinion du pasteur Jérôme Cottin¹². (Dans l'idole ce n'est pas l'image qui induit en erreur mais l'esprit du regardant). Le rejet semble, en principe, ne toucher que les lieux de culte et l'idole *stricto sensu* — que d'Aubigné condamne bien entendu — et ne pas concerner l'image écrite. Aussi, l'auteur des *Tragiques*, lui qui ne craint pas la force des images que Dieu lui inspire, pourra-t-il écrire:

Au roolle des martyrs, je diray en ce lieu (III, 957)
Ce que sur mon papier dicte l'Esprit de Dieu.

Puis au Livre IV :

Ainsi les visions qui seront ici peintes (IV, 89)
Seront exemples vrais de nos histoires saintes:

par Claudie Balavoine (P. Laurens, p. 8) disent clairement le regain d'intérêt pour le genre emblématique qui a connu une « immense vogue » trois siècles durant.

11. Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon*, 1776, *Laoconte*, tr. esp. Editora Nacional, Madrid, 1977.

Sur cette question des « sœurs jumelles, et rivales en mimésis, que sont la poésie et la peinture, ennemies intimes, alliées familières » voir aussi, sous la dir. de Gisèle Mathieu-Castellani, *La Pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, Presses Universitaires de Vincennes, 1994, citation ci-dessus : 4^{ème} de couverture. Voir également, pour ce qui est des discours que le XVI^{ème} siècle porte sur l'image, Olivia Rosenthal, *Donner à voir : écritures de l'image dans l'art de poésie au XVI^{ème} siècle*, Honoré Champion, Paris, 1998. La littérature comparée et l'histoire sont une démarche nécessaire et éclairante, ainsi de Didier Souiller, *La littérature baroque en Europe*, PUF, Paris, 1988. Mais je ne pense pas qu'elles éclipsent les lumières que peuvent jeter sur la littérature baroque le visible et ses discours, étant donné que la fusion des arts est une tendance baroque.

12. «Ce qui est idolâtre dans l'image, c'est son support conceptuel qui fait d'elle un objet magique, ce n'est pas son support matériel d'objet plastique»: Jérôme Cottin, pasteur de l'Eglise réformée de France, *Le regard et la Parole. Une théologie protestante de l'image*, Labor et Fides, Genève, 1994, p. 102. Selon l'auteur, Calvin rejeta l'image car il ne la pense qu'en tant qu'image-trace (indice), p. 290.

Le mot, dans son signifiant, a-t-on répété, est transitoire. Prompt à disparaître, il ne laisse subsister que la saveur d'une chose ou la forme d'une pensée. Entre l'image qui l'a provoqué et celle qu'il évoque, il s'évanouit. Quoi de plus évanescent que le mot?: le regard, qui s'estompe au profit de la chose vue. A moins qu'on ne lui donne la rectitude et la densité qu'il a dans ce vers de d'Aubigné:

Je tends comme je puis le cordeau de mes yeux (I, 28)

Cordeau, dans *Les Tragiques*, peut renvoyer à ces cordes dont on attache les martyrs (II, v. 1233, IV, v. 220) ou avec laquelle on pend:

Sans conter les perdus à qui la mort propice (I, 274)
Donne poison, cordeau, le fer, le precipice.

Mais le mot peut avoir également le sens qu'il a en français moderne dans l'expression *tracé au cordeau*. Il réfère alors par exemple à la géométrie rectiligne des laboureurs peintres jardiniers et de leurs champs, ces «carreaux mesurez»:

Les parterres tonduz & les droites allees (I, 285)
Des droicturieres mains au cordeau sont reglees;
Ils sont peintres, brodeurs, & puis leurs grands tappis
Noircissent de raisins & jaunissent d'épi.

Que penser de la métaphore du cordeau dans ce beau vers 28 du Livre premier? Elle n'est peut-être pas aussi hardie qu'on le pense au vu de notre savoir moderne.

En effet, de nombreux textes du XVI^e siècle, non retenus comme faisant partie de la littérature, enseignent et discutent les thèses opposées de l'«extramission» (il sort quelque chose de l'œil) et celle de l'«intromission» (il entre quelque chose dans l'œil). Même si certains optent pour la conception d'Aristote qui est de type intromissive, tout est déjà dans le *Timée* de Platon: les dieux ont mis dans nos yeux, «porte-lumière», un *feu* qui ne brûle pas, mais produit une «douce lumière»:

Lors donc qu'il y a la lumière du jour tout autour du *rayon visuel*, alors celui-ci s'épanche semblable vers son semblable et se combine avec lui; un corps unique, approprié au nôtre, se constitue tout le long de *la droite issue de nos yeux*, en quelque direction que le feu jailli de l'intérieur aille buter contre celui qui arrive des objets extérieurs. Susceptible des mêmes impressions d'un bout à l'autre en raison de son homogénéité, *quel que soit l'objet dont il prenne lui-même contact ou qui vienne en contact avec lui*, il lui transmet les mouvements dans tout le corps jusqu'à l'âme, et lui procure cette sensation grâce à laquelle nous déclarons voir. (éd. L. Robin, vol. 2, p. 463, souligné par nous)¹³.

13. Extrait d'une note de C. Havelange, *op. cit.*, p. 151.

Que ce qui sort de l'œil soit une sorte de feu ou lumière ou encore des esprits visuels; que ce qui sort de l'objet soit esprits, qualité matérielle ou immatérielle, espèce intentionnelle ou qualités singulières¹⁴, par quelque bout qu'on le prenne le regard prémoderne est un regard haptique au sens large du terme, c'est-à-dire un phénomène de contact, sans «troisième élément», qu'une partie du sujet vienne heurter l'objet, ou qu'une partie de l'objet entre dans l'œil.

Ce *cordeau* est alors la matérialisation de cette *droite issue* des yeux du poète. Et la métaphore, de faible amplitude, n'est que la mise en pratique jardinière d'une loi d'Euclide: «les rayons émis par l'œil se transmettent en ligne droite»¹⁵.

Le regard haptique, en cela même qu'il saisit comme une main ou perce comme une épée, fonctionne nécessairement dans un monde de sympathie ou d'antipathie, dans un monde ne connaissant pas la franche division cartésienne du psychisme et du physique.

C'est dans un monde où ce qui deviendra la partition de la *res cogitans* et de la *res extensa* participe encore souvent d'une même nature, que les regards s'allument et s'attisent les uns les autres. Aux *feux* des prophètes guidant les hébreux dans le désert répond le regard de d'Aubigné, contact établi par dessus les siècles qui assimile les protestants aux Juifs de l'Ancien Testament, regard de la conjonction:

Là où estoient les feux des prophètes plus vieux (I, 27)
Je tends comme je puis le cordeau de mes yeux

Bien que le texte de d'Aubigné suive la Bible, tout se passe comme s'il était un télescope du texte de Platon. Le feu divin appelle ce feu plus modeste¹⁶ déposé dans les yeux. Mais seul nous en est dit le trait qui en sort, droit, comme un cordeau tendu.

Au plus haut degré de leur opposition, le regard optique regarde des objets, le regard haptique regarde des regards. L'œil de Dieu est là dans ces feux des prophètes, comme il est dans sa véritable Eglise:

Mais dessous les autels des idoles j'advise (I, 13)
le visage meurtri de la captive Eglise,
Qui à sa délivrance (aux despens des hazards)
M'appelle, m'animant de ses trenchans¹⁷ regards

14. Sur ces questions qui sont débattues dès le Moyen-Age, voir Jean Wirth «Les scolastiques et l'image», G. Mathieu-Castellani, *op. cit.*, pp. 19-30.

15. Cité par C. Havelange, *op. cit.*, pp. 152-153.

16. Bien qu'il s'agisse des yeux d'un nouveau prophète.

17. De nos jours l'adjectif *tranchant* est passé du registre du voir à celui de la parole — «trancha-t-elle» —, mais reste le regard *perçant*.

Le regard haptique connaît toutes les sortes de contacts. Au paroxysme de l'ardeur ou de l'ire, les yeux, faits de feu, ne peuvent que flamboyer et nous consumer; ou de leurs rayons, droits comme des épées, nous tranchant, réveiller nos sens ou nous tuer. Ce regard de la sensation éprouvée dans notre chair — parce qu'il est celui de la conjonction du sujet et de l'objet — joue de la synesthésie et de la synergie. Ainsi que nous allons le voir, il conjoint d'autres sens qui amplifient le contact qu'il opère.

Après avoir dépeint la France sous les trois figures emblématiques d'une mère que deux enfants se déchirent, d'un géant estropié et d'un navire à la dérive, d'Aubigné se pose en témoin oculaire:

Ici je veux sortir du general discours (I, 367)
De mon tableau public ; je flechirai le cours
de mon fil entrepris, vaincu de la memoire
Qui effraye mes sens d'une tragique histoire:
Car mes yeux sont tesmoins du sujet de mes vers.

...
J'ai veu le reistre noir foudroyer au travers (I, 372)
Les mesures de France...

...
Cet amas affamé nous fit à Mont-moreau (I, 375)
Voir la nouvelle horreur d'un spectacle nouveau.

D'autres impressions fortes conduisent ce voir omniprésent vers d'autres voirs. Et le temps hésite entre passé et présent:

La faim va devant moi, force est que je la suive. (I, 381)
J'oy d'un gosier mourant une voix demi-vive:
Le crime sert de guide, & fait voir à l'instant
D'un homme demi-mort le chef se debattant,
Qui sur le seuil d'un huis dissipoit sa cervelle.

La voix du mourant participe au tableau des sens:

D'un coup de coutelats l'un d'eux m'a emporté (I, 395)
Ce bras que vous voyez pres du lict à costé;

Ainsi selon une dynamique amorcée par la faim et le cri, le regard est emporté vers l'avant — comme ce bras par l'enjambement — de déictique en déictique, et de «portraits» en «portraits» plus horrifiants et hurlants. Ce voir, instrument de l'émouvoir, fait se mouvoir les autres sens. Et les cheveux de d'Aubigné «hérissent en [sa] teste» (I, 429).

Rien que de très banal, dira-t-on, dans ces images. A temps de violences, images violentes. Tels ces membres accrochés à un buisson, dans un Caprice de Goya. Mais

pour décider de les faire voir, ces images, il fallait que d'Aubigné appartienne à un siècle fasciné par la vue, croyant à la force et à la vérité des images parce que connaissant les pouvoirs de l'œil.

Répéter inlassablement *œil* ou *voir* ne saurait être suffisant. L'art de l'image chez d'Aubigné consiste souvent à savoir capter (haptikos) un geste. Ceci est haptique à deux titres. Sur le plan rhétorique, la force participative n'en est que plus grande. Car le lecteur, dans son travail intuitif de reconstruction imagée, s'appuie, inconsciemment cela va sans dire, sur une mémoire kinesthésique. Nous sommes toujours dans le registre des sensations conjuguées.

Sur le plan de la poétique, la textualité se plie aux impératifs de l'iconicité. C'est-à-dire que, suivant ici une étude de Ricardou¹⁸ — qui brode sur une pensée de Léonard de Vinci et de Lessing — le conflit entre le temps de l'écriture et l'instantanéité de la vision est chez d'Aubigné souvent résorbé par le recours à des images dynamiques. Rappelons que Ricardou pour illustrer son propos opposait Agamemnon s'apprêtant, au Chant II de l'*Iliade*, où le temps de l'écriture épouse celui des actions, à la pièce montée dans *Madame Bovary*, où le temps antireprésentatif de la description contredit la saisie visuelle instantanée du gâteau de noce.

En ce sens d'Aubigné, comme Homère, décrit peu. Il fait voir. Des actions, des mouvements, des attitudes, des résultats d'action absorbent la temporalité du récit. L'écrit, art du temps, est mis au service de la plastique de l'image: une mère se résout à manger son enfant. Celui-ci croit qu'elle s'apprête à l'allaiter. Le regard de l'enfant se focalise sur la main qui semble dénouer un corsage:

L'enfant, qui pense encor' aller tirer en vain (I, 511)
Les peaux de la mammelle, a les yeux sur la main
Qui défait les cimoiis: cette bouche affamee,
Triste, sous-rit aux tours de la main bien-aimée

qui va le tuer.

Et en pareil cas, comme nous l'avons observé dans des vers qui précèdent, *l'œil écoute* pour reprendre le mot de Claudel:

La main tremble en tirant le funeste couteau, (I, 527)
Quand, pour sacrifier de son ventre l'agneau,
Des pouces ell'estreind la gorge, qui gazouille
Quelques mots sans accents, croyant qu'on la chatouille

Outre les sons et cris donnés pour référentiels, l'œil écoute aussi ceux que produisent le vers dans ses allitérations ensanglantées:

Entre les condamnés un esleve sa face (V, 356)

18. Nous suivons l'analyse, mais non la terminologie de Jean Ricardou, *Une maladie chronique. Problèmes de la représentation écrite du simultané*, Les impressions nouvelles, Paris, 1989.

L'attention est ainsi mobilisée par un mouvement soudain:

..... un esleve sa face
Vers le ciel, luy montrant le sang fumant & chaud
Des premiers etestés, puis s'escria tout haut,
HauSSant les mains du Sang des Siens enSanglantees
«O Dieu, puissant vengeur, tes mains seront ostees
De ton sein, car ceci du haut ciel tu verras
Et de cent mille morts à poinct te vengeras.»

«S'escria tout HAUT/HAUSSant les mains»: soit un passage marqué d'un sens à un autre. Ici encore la voix s'allie à la vue. Et l'image analogiquement déclenche l'image, les mains de Dieu répondant au geste de l'homme. Des échos vont ponctuer cette reprise de l'ordre du Même: *sang/puissant, Mains/mains, siens/sein, haut/haut*.

Un geste, c'est-à-dire un instantané, un fragment d'image, est plus opérant qu'une description détaillée:

Son visage luisit de nouvelle beauté (IV, 495)
Quand l'arrest lui fut leu. Le bourreau présenté,
Deux qui l'accompagnoient furent pressez de tendre
leurs langues au couteau: ils les vouloyent deffendre

Leur couper la langue aurait peu fait voir la langue. Ce qui aiguise la vue est ici encore une image kinesthétique: *tendre la langue* fait voir et sentir intimement le mouvement. Le regard haptique est polysensoriel. Sensations suspendues, distendues par l'enjambement.

S'adressant à Dieu dont il appelle le Jugement, d'Aubigné clôt sa longue prière par une métaphore très visuelle qui prend des dimensions cosmiques. La superposition de deux images et le démesuré frappent la vue:

Frappe du ciel Babel¹⁹: les cornes de son front (I, 1379)
Desfigurent la terre & lui ostent son rond!

D'Aubigné a une imagination atrocement prodigieuse. L'atroce commotionne. La valeur symbolique du geste ci-dessous est une idée visuelle de d'Aubigné. Elle ne se trouve pas chez Crespin²⁰ dont il s'inspire:

Sa face estoit bruslee, & les cordes des bras (IV, 131)
En cendre & charbon estoyent chutes en bas,

19. *Babel*, nom que les protestants donnent à l'Eglise catholique ou à Rome qui selon eux est figurée par la bête de l'Apocalypse aux sept têtes et aux dix cornes, note 1379, p. 139 du Livre I.

20. Thomas Haux avait promis à ses compagnons d'élever les mains au-dessus de la tête pour leur signifier que les flammes du bûcher étaient supportables; *Les Tragiques*, note 127, p. 14 du Livre IV.

Quand Haux, en octroyant aux freres leur requeste,
Des os qui furent bras fit couronne à sa teste.

Un vers, bien amené, a suffi.

Ailleurs, c'est une suggestion seulement, à partir d'une assimilation. L'image ne peut naître que de la lecture:

..... Le serpent captieux (V, 197)
Entra dans cette Royne &, pour y entrer mieux,
Fit un corps aéré de colonnes parfaites

Suivent alors neuf autres éléments architecturaux composant les Tuileries, commencées par Catherine de Médicis, à travers lesquels on sent le serpent s'insinuer. Il est difficile de ne pas le voir prenant ou donnant forme aux «escaliers sans noyaux», ces escaliers à vis sans pilier central.

Plus le texte est lacunaire, plus l'*ekphrasis* est courte, plus ce qui est donné à voir est instantané et fragmentaire, plus l'image est formée par le lecteur — ce qu'enseigne Ingarden²¹ avant Iser. Lecteur participant et auteur tendent alors à former une dyade, par effet en ricochet de la dyade haptique, laquelle discrimine peu sujet regardant et objet regardé, mais mobilise l'acte même du regard.

L'œil malade peut contaminer par les rayons qu'il envoie. Il ne faut donc pas regarder un pestiféré par peur qu'il ne vous regarde. D'Aubigné sur ce thème construit une vue syncrétique qui vise la Médicis dès le Livre premier:

Son toucher est mortel, la pestifere tuë (I, 893)
Les pais tous entiers de basilique veuë

Mais il est une contagion plus large et plus prégnante et moins meurtrière, celle-là même du regard. Elle est fondamentale dans *Les Tragiques*. Elle relève des armes de persuasion.

Les scènes de carnage au pied du Louvre (V, 930-957) que nous voyons peintes au ciel sont spectacle de la cruauté. Et pour nous faire mieux voir cette violence, il faut que soient aménagés des spectateurs et que nous la voyons à travers leur excitation, leurs cris ou leur indifférence.

Cet appel du regard par le regard est omniprésent. Coligny, *alias* Caton, au ciel, contemple les tableaux peints par les anges, que contemple aussi d'Aubigné, dont l'âme a été portée au ciel lors d'un évanouissement:

D'un visage riant nostre Caton tendoit (V, 831)
Nos yeux avec les siens, & le bout de son doigt,

21. Roman Ingarden, *L'œuvre d'art littéraire*, trad. fr., L'Age d'homme, Lausanne, 1983.

A se voir transpercé; puis il nous montra comme
On le coupe à morceaux: sa teste court à Rome,
Son corps sert de jouët aux badauds ameutés,

Arrêtons-nous à un détail apparemment anodin. Coligny a un geste du doigt qui accompagne souvent notre regard quand on attire l'attention de quelqu'un sur l'objet regardé. Le geste de l'Amiral est semblable à celui du montreur dans les tableaux du Quattrocento²² —indiquer qu'il y a représentation à regarder— à cette différence près qu'ici Coligny est à la fois dans le tableau peint par les anges et en dehors. Mais à y regarder de plus près, le bout du doigt ne sert pas à montrer. *Montrer* vient explicitement au vers suivant. Quelle est alors sa fonction? Coligny tend son doigt comme il tend ses yeux; à quelle fin? «à se voir». Retenons la traduction proposée —*pour se voir transpercé*— comme n'étant pas trop excessive. Mais alors lui faut-il un doigt pour voir? Ce doigt est plutôt à considérer comme le signe emblématique du regard haptique, c'est-à-dire du regard qui *touche*, au sens strict du mot.

Je suis ici l'interprétation proposée par C. Gandelman²³ dans son chapitre consacré au toucher de l'œil. L'œil par le fait qu'il voit est créateur. Aussi est-il le symbole de Dieu et de diverses divinités. L'œil est *poiesis*. Le bras, la main qui prolongent l'œil dans les représentations égyptiennes figurent ce *faire* de l'œil. Gandelman pense en retrouver la figuration dans le geste et la posture de Courbet peignant, dans *L'atelier du peintre*. La main, d'appendice de l'œil peut devenir son auxiliaire, comme dans le doute du Thomas de l'Évangile ou l'emblème de l'*oculata manus*²⁴. Ceci, qui n'est pas notre sujet, maintient toutefois fortement le lien de l'œil et de la main, qui figurativement et fonctionnellement sont mis sur le même plan.

L'œil de Dieu a la même forme emblématique que le regard de Coligny. «Jettant le feu & l'ire de sa veuë», l'œil du «Tout-Puissant» rencontre les tours du Palais de Justice:

Il descend, il s'approche, & pour voir de plus pres (III, 175)
Il met le doigt qui juge & qui punit apres,
L'ongle dans la paroi,.....

Un doigt voit-il? et Dieu, le «Tout-Voyant» a-t-il besoin d'un doigt pour voir et d'un ongle pour découvrir l'horrible matériau dont est fait le bâtiment?²⁵ Ce doigt est une figure de l'œil haptique.

Dieu a-t-il besoin de toucher du doigt pour mieux voir? A-t-il besoin qu'on lui rafraîchisse la mémoire, comme l'impliquent les vers suivants?

22. C. Gandelman, *op. cit.*, principalement pp. 37, 47, 49.

23. *Ibid.*, pp. 11-25.

24. Dans *Les Emblèmes* d'Alciat, p. 22 du fac-similé.

25. Fait des os, du sang, de la moëlle et des cendres des martyrs (vers 180-186, Livre III).

D'un' autrepant au ciel en spectacles nouveaux (V, 539)
Luisoyent les cruautés vives en leurs tableaux
En tableaux éternels, afin que l'ire esmeuë
Du Tout-puissant vengeur fume par telle veuë

La vérité de ces vers est à chercher ailleurs que dans une référence réaliste. Elle réside dans la capacité qu'a le regard haptique à déclencher la participation ou la révolte de *celui qui voit un tel regard*. C'est dans ce cadre que se situe le sens et la force du doigt de Dieu, concrétisant la *ligne droite* et le *contact* de son regard. L'*enargeia* est fonction de l'art du poète — d'Aubigné est de ceux qui sont voyants— et de la nature *tactile* du regard haptique, laquelle assure l'efficacité des images dont les mots sont chargés. Que l'efficace ait joué dans le passage ci-dessus est discrètement indiqué par ce *on*, qui suit et englobe le lecteur-auditeur-regardant et ceux qui sont au ciel:

On void au bout d'un rang une troupe fidelle (V, 545)
Qui oppose à la peur la piété, le zèle,

Le regard tactile est la composante perceptive de la dyade épistémique sujet-objet, avant la dichotomisation cartésienne. Le regard haptique interprété comme l'une des dominantes culturelles du XVI^{ème} siècle, nous semble pouvoir être tenu pour la condition du fonctionnement de la représentation imagée dans *Les Tragiques*.

Porté à son plus haut degré, dans l'éblouissement, il est la voie par laquelle s'abolit totalement la frontière ténue qui sépare au XVI^{ème} siècle le regardé et le regardant. Quand le regardé est Dieu, le poème peut faire place au silence²⁶, car voir Dieu est le bien suprême. Le *voir* (haptique) *des yeux* — pour dépasser les sens il faut passer par les sens— débouche sur le *voir de l'âme*:

Chétif, je ne puis plus approcher de mon œil²⁷ (VII, 1209)
L'œil du ciel ; je ne puis supporter le soleil.
Encor tout esbloui, en raisons je me fonde
Pour de mon ame voir la grand'ame du monde
.....
Mes sens n'ont plus de sens, l'esprit de moy s'envole,
Le cœur ravi se taist, ma bouche est sans parole :
Tout meurt, l'ame s'enfuit, & reprenant son lieu
Exstatique se pasme au giron de son Dieu.

26. Sur ce point voir le sous-chapitre «Le statut de l'image: l'impossible représentation», Michèle Clément, *Une poétique de crise: poètes baroques et mystiques (1570-1660)*, Honoré Champion, Paris, 1996.

27. Même pour un prédestiné, regarder Dieu implique un effort et une démesure que l'enjambement souligne.