

Littératures modernes de l'Europe néolatine

M. Carlo OSSOLA, professeur

ENSEIGNEMENT

Cours : Baroque espagnol et baroque européen ¹

Apothéoses

Un grand vent d'apothéose la secoue [*scil.* : « la nature entière »], et emporte tout, théâtralement. Ajoutons-y une sorte de modernisme qui – impatient – n'attend pas, pour accorder aux saints la glorification suprême, que leur réputation et l'action lente d'une dévotion séculaire les aient consacrés. Le *Flos Sanctorum* jésuite – et l'iconographie baroque – s'emplit rapidement de *saints récents*, on peut y voir l'indice d'une entière réconciliation avec la nature ; ces saints, ceux qui les trouvaient représentés par les artistes avaient pu les avoir vus et connus ; avaient pu être les témoins de leur vie corporelle : ce souvenir ne portait pas atteinte à l'apothéose passionnée. Apothéose de saint Ignace, de saint Alphonse-Marie de Liguori, de saint François-Xavier. En deux mots, la sensibilité de la Contre-Réforme porte en soi une sorte de croyance dans la *naturalité du surnaturel* [...].

Aucune *ouverture* ne serait plus à même que celle-ci, avec pour guide Eugenio d'Ors, de nous conduire à l'« Essence du Baroque »², de nous suggérer la nature des « épiphanies baroques », cette nature fiévreuse et dynamique, qui tend à motiver le présent, la nécessité apologétique et ostensible de la croyance en l'*Hoggi di* (le « jour d'hui »). Contre toute lecture univoque, et réductrice, des legs de la Contre-Réforme, il faut évoquer aussi ce besoin de *passion*, de corps martyrs et triomphants, « anatomie sacrée » de viscères encore palpitants et déjà saints :

Di Teresa qui giace
il core palpitante,

De Thérèse ici gît
le cœur palpitant,

1. Nous ne pouvons que proposer, ici, par manque d'espace dans cet *Annuaire*, qu'une petite partie du cours, celle consacrée à la poésie baroque italienne.

2. E. d'Ors, *Du baroque*, 1935 ; je cite de l'édition Paris, Gallimard, 2000, p. 99. Sur les origines historiques de la question, voir G. Getto, « La polemica sul Barocco », in *Letteratura e critica nel tempo*, Milan, Marzorati, 1968, p. 193-323.

morto ancora vivace,
e senza vita amante.³

mort encore vif,
et sans vie aimant.

Si l'art classique est « distance », détachement de l'événement, selon les canons esthétiques rappelés par Jakob Burckhardt⁴, en revanche, l'exaltation de l'instant, du momentané, de l'« impromptu » constitue le module baroque (qui justement répugnait à Burckhardt⁵), une contrainte à montrer l'évidence du *Verbum caro* sans médiation de langue ni de culture. Lisons le prêche miraculeux de François-Xavier qui, par gestes et à travers une « énigme de grâce », se fait – pour une assistance japonaise – « Mime du Ciel », dans les *Scintille poetiche* de Giacomo Lubrano :

Strano Enimma di grazie ! Ode chi vede,	Étrange énigme de grâces ! Entendre [c'est voir,
Pantomimo del Ciel, muto eloquente, sol colle mani all'idolatra gente dettar Francesco articoli di Fede.	Pantomime du Ciel, muet éloquent, en se servant uniquement des mains François dicte des articles de Foi [aux idolâtres.
A gesti senza voci il suon succede : parla a gli occhi visibile la mente, pien di lingue è il silenzio, [il guardo sente ;	Des gestes sans voix ont un son : l'esprit, rendu visible, parle aux yeux, plein de langues est le silence, [le regard entend ;
e finta più la verità si crede.	et, mise en scène, la vérité est mieux crue.
Fama a tanti stupor' tacita godi, che un prodigio sì raro, e sì facondo strangoli le bugie d'empi Pagodi.	Renommée, jouis en silence : reste ébahie ! Qu'un si rare prodige, et si facond, étrangle les mensonges des Pagodes impies.
Iddio col Verbo già rese fecondo	Dieu par le Verbe rendit jadis fécond

3. G. Lubrano, *Epitaffio al cuore di Santa Teresa che fuma in un reliquiario di cristallo*, in *Scintille poetiche*, 1690 ; édition de M. Pieri, Ravenne, Longo, 1982, p. 113. Une anthologie récente de la poésie de G. Lubrano, *La Voix dans le vide : sonnets*, est proposée par Ettore Labbate dans les « Cahiers de l'Hôtel de Galliffet », Paris, 2009.

4. Ce sont les pré-supposés sur la « contemplation » en tant qu'elle « n'est pas seulement un droit et un devoir, mais un noble besoin surtout » rappelés à plusieurs reprises par Burckhardt dans son introduction à *Considérations sur l'histoire universelle*, trad. française de S. Stelling-Michaud, Genève, Droz, 1965, p. 7-8 : « [...] nous devons quitter le climat de l'inquiétude personnelle et de l'agitation contemporaine et retourner dans une contrée où notre regard ne soit pas immédiatement troublé par notre égoïsme. Peut-être le recul et une vue plus calme des choses nous permettront-ils de saisir notre véritable condition terrestre. Fort heureusement, l'antiquité nous fournit quelques exemples [...] »

5. J. Burckhardt, *Der Cicerone*, Bâle, 1855 ; trad. française de A. Gérard, *Le Cicerone*, Paris, Firmin-Didot, 1885-1892, II : *Art moderne*, 1892, chap. « Peinture moderne : tableaux de martyres », p. 806 : « Dans de pareils cas, les vrais naturalistes sont tout à fait horribles. Caravage lui-même, dans une seule tête, nous montre toute la fausse tendance du naturalisme : c'est sa *Méduse* des Offices. Désireux de rendre l'expression du moment, et par suite indifférent à l'égard de l'expression immanente, profonde (bien qu'il ait atteint cette dernière dans sa *Mise au tombeau*), Caravage peint une tête de femme au moment de la décollation. On se demande si cette tête n'aurait pas eu la même expression après l'arrachement d'une dent. » Il est inutile de rappeler ici que ce n'est qu'au XX^e siècle que le Baroque connaît une pleine « remise en valeur » avec Benedetto Croce (que l'on songe que ses *Lirici marinisti* inaugurerent en 1910 les « Scrittori d'Italia » des éditions Laterza) et avec l'éloge de la « meraviglia » et de la « modernité » célébrées par les Futuristes.

del tutto il Niente ; or son Xaverie lodi, et plein le Néant ; ores ce sont les laudes
 [de Xavier
 alla muta dar vita a un nuovo Mondo.⁶ qui, muettes, donnent vie à un nouveau
 [Monde.

Apothéoses vocales (« Qual Enfasi divina a' labbri infonde / il gran Xavier ch'ad Uditorii immensi / nemi di manne armoniose ad onde / in gocciolate di suon par che dispensi ? » « Quelle divine emphase le grand Xavier inspire-t-il / à ses lèvres ? Il semble dispenser par vagues / les nuages de mannes harmonieuses, gouttes / sonnantes, aux foules d'auditeurs »⁷) ; apothéoses et gloires qui se mettent à « emplir » les coupoles – dira Burckhardt avec dégoût – « de Paradis, d'Assomptions, de Visions » peintes⁸, et desquelles restera, suprême emblème, *le Trionfo del nome di Gesù* de G. B. Gaulli dans l'église du Gesù à Rome : « la grande fresque de la nef centrale du *Gesù* à Rome, dont les couleurs et les raccourcis sont traités avec une prestesse particulière ; le peintre veut faire croire à toute force que ses légions de l'Empyrée allaient descendre du cadre jusque sur le maître-autel »⁹ ; apothéoses musicales qui culmineront, au premier quart du nouveau siècle, dans les célèbres *Apothéose de Corelli* et *Apothéose de Lulli* de François Couperin¹⁰. Apothéoses allégoriques encore, héritage d'une tradition rhétorique qui, à la fin du XVI^e siècle, de Gilio à Campanella, avait déjà placé en *gradatio* les figures de la « transcendance », l'échelle de l'« Iperbole, Emphasis, Icon, Energia, Apoteosis »¹¹ (« l'Hyperbole, l'Emphase, l'Icone, l'Énergie, l'Apothéose »). Apothéoses qui, au-delà de la formule même d'Eugenio d'Ors, « Coupole et Monarchie »¹², s'élèvent au ciel dans le triomphe architectonique de la courbure : « Apothéose de la courbe », suivant la

6. G. Lubrano, *San Francesco Xaverio alla muta col gesto delle mani e con le diverse arti del semblante predica nel Giappone*, in *Scintille poetiche*, op. cit., p. 86 ; et *La Voix dans le vide*, op. cit., p. 85 (*Saint François-Xavier prêche au Japon sans parler en agitant les mains et en changeant les expressions du visage*).

7. G. Lubrano, *Con una risposta [scil. : Saint François-Xavier] scioglie tutti i quesiti svariati della moltitudine degli Indiani*, in *Scintille poetiche*, op. cit., p. 87. Et *La Voix dans le vide*, op. cit., p. 87.

8. J. Burckhardt, *Le Cicérone*, op. cit., chap. « Peinture moderne : peintures de coupoles, peintures de voûtes », p. 814 : « Qui pourrait habiter dans ce ciel ? Qui croit à cette béatitude ? Quelle âme s'en inspirerait ? Laquelle de ces figures est exécutée de façon à ce que nous puissions nous intéresser à son existence céleste ? Comme la plupart s'époumonent sur leurs nuages ! ou avec quelle nonchalance elles s'y appuient ! » Burckhardt se réfère, entre autres, au Lanfranco de la coupole de S. Andrea della Valle, à Rome, à cette façon justement d'« improviser » « avec impudence » qui renvoie à la coupole du Gesù Nuovo, à Naples.

9. *Ibidem*.

10. *Le Parnasse ou l'Apothéose de Corelli et Concert instrumental sous le titre d'Apothéose, composé à la mémoire immortelle de l'incomparable monsieur de Lulli* furent respectivement composés par Couperin en 1724 et 1725.

11. G. A. Gilio, *Topica poetica*, Venise, Orazio de' Gobbi, 1580 (réimpression anastatique : Munich, Fink, 1970). Sur ce problème, et pour de plus nombreux exemples, je me permets de renvoyer à mon essai *Apoteosi ed ossimoro* (in Id. et al., *Mistica e retorica*, par F. Bolgiani, Florence, Olschki, 1977).

12. E. d'Ors, *Coupole et Monarchie*, version française d'Andrée de Stoutz, Paris, Librairie de France, 1929. Formule discutée un peu injustement par José Antonio Maravall, *La Cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelone, Ariel, 1975, « Introducción : La cultura del Barroco como un concepto de época », p. 21-51.

définition de Mario Praz¹³, vertige d'un monde « exorbitant », ainsi décrit par Davide Bertolotti, avant que l'édifice ne devienne l'emblème « héroïque » de la « nouvelle Italie » :

*Il palazzo Carignano, ora del Consiglio di Stato, sulla piazza di quel nome, è un'aberrazione architettonica, il capo d'opera dello stile barocco. In esso il Guarini spinse il singolare suo odio contro la linea retta sino a far curvi, ora saglienti, ora rientranti, gli scaglioni della grande scala in modo da indurre la vertigine a chi gli ascende o discende. È d'uopo tuttavia confessare ch'esso ha nel tuttinsieme un'aria di maestà, né van prive di un certo che di allettevole « le stravagantissime bizzarrie de' lavori di cotto ond'è costruito ».*¹⁴

Le palais Carignano, aujourd'hui palais du Conseil d'État, sur la place du même nom, est une aberration architecturale, le chef-d'œuvre du style baroque. Guarini y a poussé sa singulière haine de la ligne droite jusqu'à faire des courbes, tantôt saillantes, tantôt rentrantes, aux marches du grand escalier, de manière à donner le vertige à qui les monte ou les descend. Il faut toutefois avouer qu'il se dégage de l'ensemble une certaine majesté et que « les extravagantissimes bizarreries des travaux de brique dont il est fabriqué » ne manquent pas non plus d'un je-ne-sais-quoi de séduisant.

Fuite des perspectives, déification d'un présent appelé à s'élever en apologie, au centre de la coupole, en un point lumineux qui absorbe et irradie « là sù nel Bel d'un Dio infinito » (« là-haut dans le Beau d'un Dieu infini »)¹⁵, comme dans le triomphal *Ingresso di Sant'Ignazio in Paradiso* d'Andrea Pozzo, sous la voûte de l'église Saint-Ignace à Rome¹⁶, accueilli dans l'*Ego sum, qui sum*, épiphanie qui « in [sé] ringorga », présent baroque de l'Évidence : « Un poter sempre in atto, un

13. M. Praz, *Il giardino dei sensi*, Milan, Mondadori, 1975, « Apoteosi della curva », p. 239-249. Il y discute en particulier des livres de P. Portoghesi, *Borromini. Architettura come linguaggio*, Milan, Electa, 1967 ; et de R. Wittkower, *Art and architecture in Italy : 1600 to 1750*, Harmondworth (Middlesex)-Baltimore-Mitcham (Australie), Penguin books, 1958 ; trad. française de C. F. Fritsch, *Art et architecture en Italie : 1600-1750*, Paris, Hazan, 1991. Voir également du même Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini*, Londres, Phaidon Press, 1955, avec la lecture circonstanciée de M. Praz « L'estro del Bernini » (*Il giardino dei sensi*, *op. cit.*, p. 250-255).

14. D. Bertolotti, *Descrizione di Torino*, Turin, Pomba, 1840, p. 114-115. Un peu plus haut, il écrivait déjà sur le même Guarini : « Quest'ultimo, grande ingegnere, ma il più stravagante degli architetti, recò in questa città all'ultimo delirio la maniera delle bizzarre invenzioni, detta *stile barocco* » (*ibid.*, p. 88-89 ; « Ce dernier, grand ingénieur mais le plus extravagant des architectes, porta dans cette ville à son point de plus haut délire la manière des inventions bizarres, que l'on nomme le *style baroque* »). La citation qui scelle la note est tirée de G. Orti, *Raccolta accresciuta di viaggi scritti da Girolamo Orti*, tome II, Vérone, De Giorgi, 1834, p. 16.

15. G. Lubrano, *Al talento incomparabile dello stesso [scil. : du « Padre Giuseppe Edero primario predicatore nel Giesù di Napoli 1681 »]*, in *Scintille poetiche*, *op. cit.*, p. 94-95. Et *La Voix dans le vide*, *op. cit.*, p. 95. Voir également, tel un résumé de toutes les précédentes apothéoses oratoires, son *Cielo domenicano. Col Primo Mobile della predicazione, con più pianeti di Santità. Panegirici sacri*, Venise, 1691.

16. Voir sur ce point le beau chapitre, intitulé « La Vision et l'Extase », d'É. Mâle dans *L'Art religieux de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle. Étude sur l'iconographie après le Concile de Trente : Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris, Armand Colin, 1932, puis 1951, p. 151-201 ; et figure 105. Et toujours sur la même question, le livre de Marie-Christine Gloton, *Trompe-l'œil et décor plafonnant dans les églises romaines de l'âge baroque*, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 1965.

centro immenso / [...] / Luminoso Oceán, che da me uscendo / In me ringorgo, ove tempesta il senso » ; « Une puissance toujours en acte, un centre immense : / [...] / Océan de lumière, qui sort de moi / et en moi retourne, où s'agite le sens »).¹⁷

Corps et instant

« Saints récents », corps exhibés, martyrs volants, « ad impiagare a innamorare il cielo »¹⁸ (« couvrant le ciel de plaies enchanteresses ») : face à la retraite dans le for intérieur de la conscience voulue par la Réforme, là où l'Esprit descend pour édifier la lecture et certifier l'élection, la culture de la Contre-Réforme tend les corps « a suoni di agonia » (« en sons d'agonie »), comme dans le supplice du père Marcello Mastrilli « tormentato a stecchi di cannucce nell'unghie » (« torturé par des échardes de roseaux enfoncées sous ses ongles ») :

Vegetabili piaghe, irsute avene arma d'empio furor smania stizzata ; onde in punta a la man rotte le vene,	Plaies végétales, avoines hirsutes, arme de fureur sacrilège, agitation irritée ; là où à la pointe de la main sont taillées [les veines,
stringono mille morti in una vita.	mille morts se pressent en une vie.
Barbara crudeltà d'orride scene a suoni di agonia le canne irrita. ¹⁹	Et la cruauté barbare de ces horribles scènes fait résonner en sons d'agonie les orgues [célestes.

Même dans les ordres plus récents, pourtant mieux disposés envers les « affetti » d'une conversation musicale, comme celui de l'« oratoire » fondé par saint Philippe Neri²⁰, affleure la même préoccupation de dépeindre les « instrumenti di martirio

17. G. Lubrano, *Ego sum, qui sum*, série de cinq sonnets compris dans *Scintille poetiche*, op. cit., p. 79-81 ; citation tirée du sonnet LXXIV, p. 79. Et *La Voix dans le vide*, op. cit., p. 73. Sur Lubrano, voir les belles pages de G. Getto qui se rapportent précisément à l'*Ego sum, qui sum* : « Il Lubrano, sulle basi della poetica barocca, che egli sfrutta rischiosamente portandola alle estreme conseguenze, raggiunge alcune delle più vigorose espressioni del sentimento religioso del secolo. Con il Lubrano si tocca il punto di massima tensione dell'esperienza barocca » (*Barocco in prosa e in poesia*, Milan, Rizzoli, 1969, p. 108 ; « Lubrano, sur les bases de la poétique baroque, qu'il n'hésite pas à exploiter jusqu'à ses conséquences extrêmes, atteint quelques-unes des plus vigoureuses expressions du sentiment religieux du siècle. On touche chez Lubrano le point de tension maximale de l'expérience baroque »).

18. Ciro di Pers, *Cuore di San Gaetano volante al cielo con ali di fuoco*, in *Poesie*, par M. Rak, Turin, Einaudi, 1978, p. 359. Le saint, presque emblème du « portrait » baroque, « pura fiamma rassembra e serpeggiante / ch'alato ascende a lo stellato velo, / anzi, ch'ei va per gl'alti calli errante / ad impiagare a innamorare il cielo, / alato strale ed Amarin volante » (« il ressemble à une pure flamme et, serpentant, / de ses ailes il s'élève vers le voile étoilé, / mieux, il vagabonde même sur les hauts sentiers, / couvrant le ciel de plaies enchanteresses, / flèche ailée et petit Amour volant »).

19. G. Lubrano, *L'istesso [scil. : padre Marcello Mastrilli] vien tormentato a stecchi di cannucce nell'unghie*, in *Scintille poetiche*, op. cit., p. 90

20. Cf. H. E. Smither, *A History of the oratorio*, Chapel Hill, University of North Carolina press, 1977. G. Getto trace un profil littéraire de la spiritualité des pères oratoriens dans *L'umanesimo ascetico di Filippo Neri*, in *Letteratura religiosa dal Due al Novecento*, Florence, Sansoni, 1967, p. 165-174. Voir maintenant le très important livre d'Anne Piéjus, *Musique et Dévotion à Rome à la fin de la Renaissance. Les Laudes de l'Oratoire*, Turnhout, Brepols, 2014, p. 550.

tutti insieme » (l'« ensemble des instruments de martyre »), de « squarciare le carni come solchi » (« éventrer et labourer les chairs »), de tous « scorticarli » (« les écorcher ») ; corps d'apothéose, dans le *Traité des instruments de martyre* d'Antonio Gallonio²¹ ; « fiori incarnati » (« fleurs incarnées ») et immédiatement « svenati a lividure di sangue in Stefania da Soncino » (« saignées de sang livide chez Stefania da Soncino ») dans le *Cielo domenicano*²² de Lubrano. Cette culture obéissait aux préceptes tridentins, à une *pietas* si fidèle qu'elle s'en astreignait au plus impassible réalisme, ainsi que le suggérait Gilio dans son *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie* :

*Molto più mostrarebbe il pittore la forza de l'arte in farlo [scil. : il Cristo flagellato] afflitto, sanguinoso, pieno di sputi, depelato, piagato, diffornato, livido e brutto, di maniera che non avesse forma d'uomo. [...] Certo sarebbe cosa nova e bella vedere un Cristo in croce per le piaghe, per i sputi, per i scherni e per il sangue trasformato ; San Biagio dai pettini lacero e scarnato ; Sebastiano pieno di frezze rassomigliare un estrice ; Lorenzo ne la graticola, arso incotto, crepato, lacero e diffornato.*²³

Le peintre montrerait bien mieux la force de l'art en le faisant [scil. : le Christ flagellé] accablé, ensanglanté, couvert de plaies et de crachats, écorché, déformé, livide et laid, de manière à ce qu'il n'ait pas forme humaine. [...] Assurément, ce serait une nouveauté et une bonne chose que de voir un Christ en croix transformé par les plaies, les crachats, les railleries et le sang ; saint Blaise écharné et lacéré par les peignes ; Sébastien criblé de flèches ressembler à un porc-épic ; Laurent sur les grilles ardentes, desséché, brûlé, crevé, lacéré et déformé.

Le même Gilio ne reculait pas non plus devant l'exposition anatomique de Dieu, la *descriptio*, déjà prête à accueillir – bien qu'encore toute empreinte de citations bibliques – les ferments de l'outrance caravagesque à venir, montrant « La tête de Dieu » et « Les paupières de Dieu », « Le dos, ou bien la nuque de Dieu » et « Les parties postérieures de Dieu », pour descendre jusqu'aux « souliers de Dieu appelés dans l'écriture *calceamenta* »²⁴. Ici encore, nous devons conclure avec Mario Praz : « la qualité d'énergie sauvage, luxuriante et privée de goût que Voltaire

21. *Trattato de gli instrumenti di martirio e delle varie maniere di martoriare usate da' Gentili contro Christiani. Descritte et intagliate in rame. Opera di Antonio Gallonio romano, sacerdote della Congregazione dell'Oratorio*, in Roma, presso Ascanio e Girolamo Donangeli, 1591 ; voir aussi la trad. française, *Traité des instruments de martyre et des divers modes de supplice employés par les païens contre les chrétiens*, Paris, C. Carrington, 1904 ; et la réédition de cette « traduction française modernisée publiée en 1904 », Grenoble, J. Millon, 2002. Pour une diffusion européenne plus rapide, il fut aussi établi une version latine de cet ouvrage, *De ss. martyrum cruciatibus liber*, Romae, ex Typographia Congregationis Oratorii, 1594.

22. G. Lubrano, *Cielo domenicano*, op. cit., p. 288. Lire également l'apothéose de Bertrand emporté « volatile lampeggiando alla Patria » (« en un vol éblouissant vers sa Patrie ») : « Le pelli stracciate da flagelli, marce negli ulceri, consuete da viglie, da digiuni, luccicavano come falde di puro etere » (*ibid.*, p. 210-211) ; « Des lambeaux de peau déchirés par le fouet, pourris et ulcérés, consumés par les veilles, par les jeûnes, luisaient comme des voiles de pur éther »).

23. G. A. Gilio, *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie*, Camerino, 1564 ; puis in *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, par P. Barocchi, Bari, Laterza, 1960-1962 ; citation au vol. II, p. 40-42.

24. G. A. Gilio, *Trattato de la Emulazione che il Demonio ha fatta di Dio ne l'adorazione, ne' sacrifici, e ne l'altre cose appartenenti alla divinità. Con la dichiarazione di molti nomi essenziali di Dio, e de le parti corporali che si danno a Dio nella scrittura*, Venezia, MDLXIII.

reconnu chez Shakespeare est celle-là même que reconnurent dans l'art baroque ses premiers défenseurs »²⁵.

Le corps baroque – comme l'avait constaté Burckhardt, désappointé – est donc tendu « en sons d'agonie », dans l'« énergie sauvage » de l'instant du martyre, blessure zénithale de l'absolu dans le temps.

Il est le dévoilement de la déclaration de la foi et des hurlements de la chair, instant scandé par les lèvres, soupir, souffle et cri évoqués par Mario Praz – presque en contrepoint de Berenson – encore à propos du Caravage :

Ce qui a échappé à Berenson, c'est le hurlement de nombreux personnages du peintre, et plus généralement l'éloquence qu'il exprime par la position des lèvres. Le cri de douleur et de dégoût du Garçon mordu par un lézard, le hurlement pétrifié de la Méduse [...], le hurlement d'Holopherne tandis qu'il est décapité, la bouche de Goliath ouverte sur un dernier cri, le garçon qui dans le *Martyre de saint Matthieu* s'éloigne en hurlant de la scène de l'assassinat, le hurlement d'Isaac alors qu'Abraham s'apprête à le frapper, le cri de terreur de Suzanne surprise nue dans son bain [...]. Et non seulement les bouches s'ouvrent pour hurler, mais souvent encore elles sont entrouvertes [...] ou par la douleur (*La Crucifixion de saint Pierre, Le Christ avec sa couronne d'épines*), ou pour sourire (*Jeune saint Jean-Baptiste au bélier, L'Amour victorieux*), ou dans le sommeil (*L'Amour endormi*), ou dans l'orgasme de l'extase (*la Madeleine en extase*).²⁶

Aux icônes correspondent les textes : à l'instant de l'extase la *Maddalena* de Marino est décrite dans le même abandon et la même ferveur : « Oh come in atto e languida, e vivace, / dove manca a le labra, aver spedita / par negli occhi la lingua, e parla e tace. »²⁷ Instant ouvert, comme une blessure, à l'appel de l'Autre : depuis l'*Extase de sainte Marie-Madeleine* de Simon Vouet, au musée de Besançon²⁸, jusqu'aux « abîmes de désir »²⁹ de la *Transverbération de Sainte Thérèse* du Bernin, à Sainte-Marie de la Victoire. Et à Rome, le « mythe baroque » de Madeleine et les élans mystiques carmélites se répondent et s'illustrent réciproquement :

Il y a, à Rome, dans l'église Santa Maria di Monte Santo, qui appartenait aux Carmes de Sicile, une élégante chapelle consacrée à sainte Marie-Madeleine de Pazzi. Elle est l'œuvre de Rainaldi et les tableaux qui la décorent ont été peints par Lodovico Gimignani, contemporain et ami du Bernin. [...]

25. M. Praz, « Il barocco in Inghilterra », 1960 ; puis in *Il giardino dei sensi, op. cit.*, p. 165.

26. M. Praz, « Caravaggio », in *Il giardino dei sensi, op. cit.*, p. 265-266. Praz cite avec justesse une fine observation de Roberto Longhi : « Le Caravage pense que si l'on veut être un bon témoin de la réalité d'un événement il faut assister en personne au plus haut point de son "avènement" et ne pas détourner son regard un instant. [...] Le classicisme du XVI^e siècle aimait s'en tenir, dans de tels cas, à des allusions "ante-factum" et "post-factum" » (*ibid.*, p. 265 ; il cite R. Longhi, « la "Giuditta" nel percorso del Caravaggio », *Paragone*, 19, 1951, p. 10).

27. G. B. Marino, *Maddalena piangente di Luca Cangiassi*, in *La Galeria*, 1620 ; édité par Marzio Pieri, Padoue, Liviana, 1979, 2 volumes ; citation au vol. I, p. 70 (« Ô comme dans ses gestes et languide, et vive, / elle semble, là où ses lèvres lui font défaut, avoir fait briller / dans ses yeux sa langue, et à la fois parle et se tait »).

28. Sur ce très riche topos iconographique baroque, je renvoie à É. Mâle, *L'Art religieux après le Concile de Trente...*, *op. cit.*, chap. IV : « La Vision et l'Extase », p. 151-204 ; et figure 101 : « Deux vers latins, à la fois ingénieux et émus, commentent cette œuvre passionnée : *Incertum moritur vel Magdala languet amore : / Languet haud refert an moriatur : amat.* » ; « On ne sait si Madeleine défaille ou meurt d'amour ; mais qu'elle défaille ou qu'elle meure, il n'importe : elle aime » (*ibid.*, p. 191).

29. *Ibid.*, p. 171.

Dans la même chapelle, un autre tableau représente une scène mystérieuse : un évêque se penche vers la jeune sainte agenouillée et semble écrire sur sa poitrine. C'est l'apparition de saint Augustin à sainte Marie-Madeleine de' Pazzi, un jour qu'elle méditait sur l'évangile de saint Jean. Le saint évêque lui écrivit dans le cœur, nous dit son biographe, ces mots qui lui donnaient des transports d'amour : « *Verbum caro factum est.* » *Verbum* fut écrit en lettres d'or ; *caro factum* est en lettres de sang ; l'or exprimant la divinité de Jésus-Christ et le sang son humanité.³⁰

Comme l'a bien vu Michel de Certeau, « la mystique, comme littérature, compose des scénarios de corps »³¹, corps fixés à l'acmé de l'accomplissement et de la rémission, qui écrivent sur eux-mêmes la lecture du divin, dans le plus « breve compendio » (la plus « brève synthèse ») de « dolce bocca ed aria errante » (« douce bouche et haleine errante »), le *Oui* exhalant « l'amour muet et la piété » :

<i>Sì</i> , veramente <i>sì</i> de la mia pace, che al tuo soave suon pronta s'invia, o quanto sei gentil, quanto vivace.	<i>Oui</i> , véritable <i>oui</i> de ma paix, qui à ton suave son, prompte, s'élève, ô combien tu es aimable, combien tu es vif.
Di te più breve qual compendio fia ? <i>Sì</i> , <i>sì</i> , lingua sei tu, senza cui tace amor muto e pietate e cortesia. ³²	Quelle synthèse qui soit plus brève que toi ? <i>Oui</i> , <i>oui</i> , tu es cette langue sans laquelle [se taisent l'amour muet et la piété et l'amabilité.

Le siècle des mystiques introduit dans la parole le « toucher d'une voix » (selon la formule de Michel de Certeau)³³, le tressaillement d'un écho lointain, comme l'exprime si sensiblement Thérèse d'Avila :

Il y a une espèce de ravissement dans lequel, quoy que l'ame ne soit pas en oraison, mais seulement touchée par le souvenir de quelque parole qui luy revient en pensée, ou qu'elle a entenduë autrefois de Dieu, il semble que la divine Majesté, attendrie et pleine de compassion de l'avoir veuë si longtemps dans la peine que la violence de ses désirs luy fait souffrir, fasse naistre du plus profond de son interieur cette étincelle dont j'ay parlé tantost, qui l'embraze de telle façon qu'elle se renouvelle comme un fenix au milieu des flammes [...].³⁴

Ou alors, et soudainement, la fulguration de la révélation immédiate du divin, qui dit tout et tout en même temps, dans l'instant qui « ne fait point entendre de son », qui contraint – par excès – au balbutiement, à l'aphasie :

Lorsque Dieu revele quelque chose, il ne parle point d'une maniere humaine, en disant les paroles les unes après les autres : mais il fait entendre en un moment tout à la fois plusieurs pensées, tout de mesme que lorsque des gens experts à conter payent des

30. *Ibid.*, p. 168. En ce qui concerne les extases de l'église du Saint-Sacrement de Naples, voir le témoignage d'un contemporain, A. Mastelloni, *La prima chiesa dedicata a Santa Maria Maddalena de' Pazzi*, Naples, 1675.

31. M. de Certeau, *La Fable mystique. XVI^e-XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1982, p. 109.

32. T. Accetto, *Sì*, in *Rime amorose* (comprises dans *Rime del Signor Torquato Accetto, divise in Amorose, Lugubri, Morali, Sacre et Varie*, Naples, 1638) ; éd. par S. Nigro, Turin, Einaudi, 1987, p. 4.

33. M. de Certeau, *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Paris, Gallimard, 1987, p. 154.

34. Thérèse d'Avila, *Le Chateau interieur de l'ame*, [1588], traduit de nouveau, Paris, chez Frederic Leonard, 1671, « Sixième Demeure », chap. IV, p. 262-263.

sommes, ils ne content pas les especes les unes après les autres, mais ils en jettent sur une table plusieurs à la fois. Sainte Brigitte témoigna que ce fut en cette maniere que Nostre Seigneur Jesus-Christ luy revela la Regle qu'elle a écrite, laquelle estant assez étenduë luy fut neanmoins dictée en très-peu de temps [...]. S. Grégoire le Grand traite dans ses *Morales* de cette admirable façon de parler de Dieu, disant entre autres choses : *Lorsque Dieu parle par luy-mesme il instruit le cœur de sa parole sans employer de parole extérieure ni de syllabe. C'est un langage qui ne fait point de bruit, qui ouvre les oreilles, & qui ne fait point entendre de son.*³⁵

L'« osculum aeternitatis » préfiguré et attendu par Guillaume de Saint-Thierry se réalise finalement à l'instant de l'« union des lèvres », selon l'heureuse image de Giovanni Bona : « Sed notandum, quod usus labiorum non tantum ad eloquium, sed etiam ad osculum est : consociant enim se mutuo osculantium labia. »³⁶ Ravissement qui « finit à l'amour par des élans anagogiques & des aspirations enflammées »³⁷, qui par « desirs violens & empressez » d'adhérer à Dieu fait de l'« osculum aeternitatis » une avidité empressée de « dévorer » le divin³⁸.

In puncto vulnus

Mais cette visite divine est le plus souvent une blessure, un instant qui brûle, une flèche qui frappe, comme nous pouvons le lire dans la *Vie* de sainte Thérèse :

Dans ce cas, ce n'est pas nous qui jetons le bois : on dirait que le feu se trouvant allumé, on nous y jette soudain pour y brûler. Ce n'est pas l'âme non plus qui, par son industrie, ravive la plaie que lui a faite la privation de son Dieu. Mais voici qu'une flèche vous pénètre jusqu'au plus intime du cœur et des entrailles. L'âme ne sait ni ce qu'elle a ni ce qu'elle veut.³⁹

35. G. Bona, *De discretione spirituum* (Rome, 1672-1674), in *Opera omnia*, Antverpiae, 1739 (et précédemment Coloniae, 1683, Antverpiae, 1694 et 1723), p. 192 : « Cum Deus aliquid revelat, non loquitur humano modo, unum verbum post aliud proferens, sed plures simul sententias brevi momento promit ; sicut periti nummulari, cum pecuniam solvunt, non unum post alium sigillatim dinumerant, sed plures simul uno jactu in mensam effundunt. Hoc modo sibi revelatam a Christo regulam, quam scripsit, S. Brigitta testatur ; quae cum satis diffusa sit, brevissimo tamen temporis spatio ita illi dictata fuit [...]. Agit de hac mirabili Dei loquela Gregorius in Moralibus, qui inter caetera ait : “Cum Deus per semetipsum loquitur, de verbo eius sine verbis et syllabis cor docetur. Sine strepitu sermo est, qui et auditum aperit, et habere sonitum nescit.” » ; trad. française de M.L.A.D.H. (G. Le Roy, abbé de Haute-Fontaine), *Traité du discernement des esprits*, Paris, L. Billaine, 1675, p. 528-529.

36. G. Bona, *De divina psalmodia* (Rome, 1653) ; maintenant in *Opera omnia, op. cit.*, p. 504 (« Il est à noter que les lèvres servent non seulement à la parole, mais aussi au baiser : les lèvres s'unissent en effet l'une à l'autre pour embrasser. »)

37. G. Bona, *Via compendii ad Deum, per motus anagogicos et orationes jaculatorias. Liber isagogicus ad Mysticam Theologiam* (Romae, 1657) ; maintenant in *Opera omnia, op. cit.*, p. 63 : « desinit in amore per motus anagogicos et flammigeras aspirationes » ; trad. française, *Voye abrégée pour aller à Dieu*, Bruxelles, F. Foppens, 1685, chap. I, p. 6.

38. *Ibid.*, p. 72 : « Impatientissimo desiderio ad Deum feruntur quasi velint omnia divina quodammodo deglutire » ; trad. française, p. 100 : « Il y en a qui [...] se portent vers Dieu avec des desirs violens & empressez, comme s'ils vouloient, pour le dire ainsi, devorer tout d'un coup toute la devotion. »

39. Teresa d'Ávila, *El libro de su vida*, chap. XXIX ; trad. française par les Carmélites du monastère de Clamart, *Ma Vie. Relations spirituelles*, in *Œuvres complètes*, Paris, éd. du Cerf, 1982, p. 267.

« Être percé » dans son cœur par le divin, comme par l'aiguille d'une silencieuse dentellière. L'image de Surin complète celle de Thérèse ; ce qui transperce le cœur en même temps le brode de perles, l'orne et le prépare – comme dans les intérieurs apaisants de Vermeer – à un retour :

[...] notre Seigneur nous dispose à cette éminente perfection par les souffrances. [...] Soyez donc comme une toile sur le métier, exposée au Saint Esprit qui, dans le dessein de faire un excellent ouvrage, vous perce de part en part par la douleur, comme avec une aiguille pour passer la soie et les couleurs. Toutes les fois qu'il perce le sujet sur lequel il travaille, à chaque point qu'il fait, il attache une perle ou quelque chose de précieux pour embellir et pour orner sa broderie. Il faut donc que la toile soit bien tendue, bien ferme sur le métier, ne faisant que recevoir les traits de la main qui travaille à la perfectionner.⁴⁰

« Demeurer perd[u] en Dieu », c'est "s'absenter" de soi⁴¹ ; n'existe que le point qui souffre et qui enivre de douleur :

Tout le temps que duraient ces transports, je me trouvais comme hors de moi. J'aurais voulu ne plus voir ni parler, mais me livrer tout entière à mon tourment [...].⁴²

Vertige qui ravit, lorsque Dieu « surprend la créature » :

si bien qu'il lui semble quelquefois que la tête lui tourne, à cause de l'étonnement où elle se trouve⁴³.

In puncto vulnus : Mario Praz notait déjà que « le siècle qui produisit les grands mystiques produisit également les auteurs d'emblèmes »⁴⁴, rappelant un passage de la *Vie* de sainte Thérèse (« en vérité, il me semble parfois que les démons jouent à la balle avec mon âme »⁴⁵) qui « trouve son pendant dans les emblèmes, comme par exemple dans le quartier de Solózano Pereira (*Emblemata*, Madrid, 1653) où est illustrée l'image de Dieu qui traite les rois comme des balles à jouer »⁴⁶. Or les emblèmes de la mystique et de la *vanitas* sont – au XVII^e siècle – si proches, que celle-ci prête ces figures fragiles aux élans de l'autre, comme le suggère Thérèse d'Avila – une âme, un papillon palpitant⁴⁷ – dans les demeures d'un « cabinet » intérieur qui est, en même temps, une *Wunderkammer* de contemplation et d'oubli :

Imaginez-vous le Cabinet d'un Roy ou d'un grand Seigneur, dans lequel il y ait une infinité de cristaux, de vases, et plusieurs autres choses disposées d'une telle manière

40. J.-J. Surin, lettre « à la Mère Jeanne des Anges, ursuline, à Loudun », du 29 juillet 1659 ; in *Correspondance*, par M. de Certeau, Paris, Desclée de Brouwer, 1966, p. 820.

41. M. de Certeau, *La Fable mystique...*, *op. cit.*, p. 25.

42. Thérèse d'Avila, *Ma Vie...*, *op. cit.*, chap. XXIX, p. 269.

43. J.-J. Surin, lettre citée, in *Correspondance*, *op. cit.*, p. 820.

44. M. Praz, « Emblema, impresa, epigramma, concetto », in *Il giardino dei sensi*, *op. cit.*, p. 230.

45. Thérèse d'Avila, *Ma Vie...*, *op. cit.*, chap. XXX, p. 275.

46. M. Praz, « Emblema, impresa, epigramma, concetto », in *Il giardino dei sensi*, *op. cit.*, p. 230.

47. « Il n'y a rien de plus surprenant que de voir l'inquietude où se trouve ce petit papillon [*scil.* : l'âme], quoy qu'il n'ait jamais esté dans un estat plus tranquille, ny ressenty un plus doux repos. Cette inquietude ne luy vient que du grand desir qu'il a de louer Dieu » (Thérèse d'Avila, *La Chasteau interieur de l'ame*, éd. *cit.*, « Cinquième demeure », chap. II, p. 174).

qu'on les voye presque toutes en entrant comme il m'arriva un jour. Ce fut dans le palais de la Duchesse d'Albe, où en passant chemin, je fus obligée de demeurer deux jours pour obeïr aux instantes prieres de cette Dame. Dès l'entrée, je demeuray toute surprise [...]. Or, bien que j'eusse passé quelque temps à considerer ce cabinet, la quantité neanmoins des choses dont il estoit remply, estoit si grande que j'oubliai aussi-tost tout ce que j'avois veu ; et il n'y avoit pas une seule piece dont je peusse me souvenir, ny dire comment elle estoit faite, non plus que si je ne l'eusse jamais veuë, seulement je me souvenois bien en general de les avoir veuës. Il en est de mesme icy où l'ame est unie à Dieu, et receuë dans cet appartement du Ciel empirée que nous avons dans l'interieur de nos ames [...].⁴⁸

Une topique symbolique établit donc des « demeures », *moradas* (de « stations », de figures, de lieux de perfection) du divin en ayant recours aux emblèmes, programme iconique de vérités éthiques, galerie de *moralia*⁴⁹, qui abondent dans les écoles du XVII^e siècle, ayant pour principaux défenseurs les Jésuites et leur *Ratio studiorum* (cité ici d'après la version de 1599, qui clôt le siècle et annonce le suivant) :

Carmina affigenda. [...] Immo etiam pro regionum more aliquid prosae brevioris ; quales sunt inscriptiones, ut clypeorum, templorum, sepulcrorum, hortorum, statuarum ; quales descriptiones, ut urbis, portus, exercitus ; quales narrationes, ut rei gestae ab aliquo divorum ; qualia denique paradoxa, additis interdum, non tamen sine rectoris permissu, picturis, quae emblemati vel argumento proposito respondeant.

Il faut afficher les poèmes. [...] Et même, selon la coutume locale, on affichera aussi quelques textes en prose assez brefs, telles les inscriptions gravées sur les boucliers, les temples, les tombeaux, dans les jardins, sur les statues ; telles les descriptions de villes, de ports, d'armées ; telle la narration de quelque exploit d'un saint ; tels enfin les paradoxes, et on y ajoutera parfois, non sans l'autorisation du recteur, des peintures qui correspondent aux emblèmes ou à l'argument proposé.⁵⁰

Et une telle compétition, puis exposition, doit avoir lieu « environ un mois sur deux, pour célébrer quelque jour plus solennel, ou nommer les magistrats » : la célébration culmine dans l'emblème et l'emblème sanctionne une morale en tant que rhétorique. La courte prescription de ce passage de la *Ratio* résume déjà ce que seront, au seuil du XVII^e siècle, les genres destinés à triompher et à se diffuser dans toute l'Europe : inscriptions et descriptions de statues (pensons à la *Galeria* de Marino), de ports et de plages (combien de « marines » dans la peinture du XVII^e siècle !), d'armées (comme en témoigne déjà la modification de l'*incipit* de

48. *Ibid.*, « Sixième Demeure », chap. IV, p. 267-269.

49. Cf. M. Praz, *Studi sul concettismo*, Florence, Sansoni, 1946 [2^e éd.] et, pour sa riche présentation de textes, *Studies in Seventeenth Century Imagery*, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 1964 [2^e éd.].

50. *Ratio atque institutio studiorum Societatis Jesu*, Neapoli, in Collegio eiusdem Societatis, MDXCVIII ; trad. française de L. Albrieux et D. Pralon-Julia, *Ratio studiorum* [version de 1599], Paris, Belin, 1997, éd. bilingue latin-français qui contient aussi des extraits des versions antérieures ; la citation renvoie à la dix-huitième des *Regulae professoris rhetoricae*, p. 172. Sur le rôle de la *Ratio studiorum* au XVII^e siècle, voir les études de M. Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et "res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, 1980 ; puis Genève, Droz, 2002 ; et de G. P. Brizzi, *La formazione della classe dirigente nel Sei-Settecento*, Bologne, Il Mulino, 1976.

la *Jérusalem délivrée en Jérusalem conquise*), de miracles, de paradoxes (exercice absent de la première rédaction, de 1586⁵¹), de devises et d'emblèmes.

Et ce ne sera pas un hasard que le principal théoricien des « argutezze eroiche » (les « pointes héroïques de l'argumentation ») du XVII^e siècle, le plus célèbre compositeur d'« inscripciones espressive di arguti e ingeniosi concetti » (d'« inscriptions exprimant de subtils et ingénieux concepts »), soit précisément un élève distingué de la Compagnie de Jésus, cet Emanuele Tesauo qui dans *l'Idea delle perfette imprese*⁵² et dans le *Cannocchiale aristotelico*⁵³ composera le modèle exemplaire d'une écriture qui prend ses racines dans la *Ratio Studiorum*.

Dans la devise (*l'impresa*), qui résume et illustre une vie entière, culmine donc l'art de la « composition » du temps et de l'écriture baroque, du corps et de la mémoire, de la « sublimité dans la pensée » recueillie en une subtile brièveté (*arguta brevità*) :

Dunque l'idea della perfettissima impresa dev'esser tale che contenga proporzione fra le proprietà, restringimento alla persona, sublimità nel pensiero, semplicità nel concetto, equivocazion nelle parole, arguzia nella brevità, naturalezza artificiosa, oscurità chiara, novità nota e in ogni cosa il decoro.

Donc l'idée de la devise la plus parfaite doit être telle qu'elle renferme proportion entre les propriétés, restriction à la personne, sublimité dans la pensée, simplicité dans le concept, équivoque dans les paroles, subtilité dans la brièveté, naturel artificieux, obscurité claire, nouveauté connue et dans tous les cas la convenance.⁵⁴

« *Composición viendo el lugar* »

Le « naturel artificieux » de l'emblème est égal, dans la *Ratio studiorum*, à celui requis par les « non parum elaboratae descriptiones urbis, portus, pugnae »⁵⁵. La *Ratio* impose donc les prescriptions mêmes qui étaient suggérées dans les *Exercices*

51. L'édition de 1586 comprenait aussi les inscriptions pour les théâtres (qui prendront ensuite une importance croissante ainsi que leur autonomie pédagogique) : « Cuius generis sunt inscripciones supulchrorum, clypeorum, templorum, hortorum, theatrorum » ; mais elle ne prévoyait pas le brillant développement des *paradoxa*.

52. E. Tesauo, *Idea delle perfette imprese*, texte inédit établi par M. L. Doglio, Florence, Olschki, 1975 ; trad. française de F. Vuilleumier, *L'Idée de la parfaite devise*, Paris, Belles Lettres, 1992.

53. E. Tesauo, *Il cannocchiale aristotelico o sia idea delle argutezze eroiche vulgarmente chiamate imprese e di tutta l'arte simbolica e lapidaria, contenente ogni genere di figure e inscripciones espressive di arguti e ingeniosi concetti, esaminata in fonte co' rettorici precetti del divino Aristotele, che comprendono tutta la rettorica e poetica elocuzione*, in Torino, per G. Sinibaldi, 1654. Ce traité est presque contemporain et d'une certaine façon parallèle à l'autre modèle théorique exemplaire du jésuite espagnol Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, 1648 ; trad. française de M. Gendreau-Massaloux et P. Laurens, *La Pointe ou l'art du génie*, préface de M. Fumaroli, Paris-Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983. Ces deux textes informeront l'un et l'autre toute la culture du Baroque européen. Sur la question, voir également l'*Introduzione 1981. Dalla metafora alla teoria della letteratura* de Ezio Raimondi à son essai *Letteratura barocca. Studi sul Seicento italiano*, Florence, Olschki, 1982 [2^e éd.].

54. E. Tesauo, *Idea delle perfette imprese*, op. cit., p. 115 ; trad. française cit., chap. XXII, p. 194-195.

55. *Ratio studiorum*. 1586/B, § 207.

spirituels de Loyola, fondées elles aussi sur une méditation figurée qui exige de contempler « par le regard de l'imagination »⁵⁶, de faire place, en son for intérieur, à une « composition » à méditer : « composition : voir le lieu ».

Mais le « lieu » s'est fait mouvant, le « point » – égal à l'instant – est partout ; si au siècle précédent l'imitation des classiques avait répété la stabilité du modèle, désormais la référence aux anciens se déploie parmi les merveilles de la mémoire et de l'« imagination » ; c'est ainsi que l'édénique *hortus conclusus* ne se dresse pas au sommet de la montagne ou au cœur secret de palais et de châteaux, mais fluctue entre les eaux, « ch'ha qui penduli gli orti ancora il mare » (« parce que la mer a ici encore ses jardins suspendus ») :

Porta Flora su l'onde, ed ella ha tutti
chiusi in sen d'una prora i suoi roseti ;
e congiunti agli autunni i maggi lieti,
in un co' fiori ha qui Pomona i frutti.

Flore soutient sur les flots, et elle a enclos
en le sein d'une proue, toutes ses roseraies ;
alors, unis aux automnes les mais joyeux,
Pomone cueille ici avec les fleurs les fruits.

Stupisce Dori in su gli egei confini,
ch'abbia Vertunno in mezzo l'alge amare
penduli prati in su' volanti pini.⁵⁷

Doris s'étonne que sur les confins égyptes
Vertumne ait au milieu des algues amères
des prés suspendus sur ses mâts volants.

Dans le « tourbillon » baroque d'un « spirito errante » (« esprit vagabond »), il y a non seulement le vent (« tu nel fiato volubile e vagante / [...] / per le liquide vie scorri volante »⁵⁸ ; « dans le souffle changeant et flottant / [...] / tu glisses et tu voles par les voies limpides »), mais également la luciole : « Questa favilla alata, atomo errante »⁵⁹ (« Cette étincelle ailée, atome flottant »).

Et le présent est lui aussi mouvant : si s'éloignant des anciens on se tourne vers l'*hoggidi* (le « jour d'hui »), vers l'éloge du *hic* et *nunc* propre à cette poétique de la « modernité », les « compositions de lieu » s'exercent plus d'une fois autour de la *descriptio urbis* des capitales du baroque : Naples, Venise et Rome, *in primis*. Il s'agit de villes flottantes⁶⁰ ou friables, sur une « voragine tonante » (un « gouffre tonnant ») où « crollar senti i colli e i lidi »⁶¹ (« tu sens s'effondrer les cols et les rivages »),

56. Ignacio de Loyola, *Ejercicios Espirituales*, segunda semana, § 91, 3 ; je cite de l'édition de Cándido de Dalmases, Santander, Sal Terrae, 1987, p. 87 ; trad. française de J. Ristat, *Exercices spirituels*, Préface de R. Barthes, Paris, UGE 10/18, 1972, p. 89 : « Le premier préambule est la composition : voir le lieu. Ici ce sera voir par le regard de l'imagination, les synagogues, les bourgs et les châteaux où le Christ Notre-Seigneur prêchait ».

57. P. Casaburi, *Per la nave del re d'Egitto sopra la quale era amenissimo giardino*, in *Opere scelte di G. B. Marino e dei Marinisti*, par G. Getto, vol. II : *I Marinisti*, Turin, UTET, 1954 ; puis Milan, TEA, 1990, p. 444.

58. G. Fontanella, *Al vento*, in *Lirici marinisti*, par G. Getto, *op. cit.*, p. 347.

59. B. Pisani, *La lucciola*, in *Lirici marinisti*, *op. cit.*, p. 451.

60. Que l'on se rappelle au moins quelques célèbres *incipit*, comme ceux que compose Scipione Gaetano : « Alta città, ch'in mezzo a l'onde hai nido » (*Venezia*, in *Lirici marinisti*, par B. Croce, Bari, Laterza, 1910 ; réimpression anastatique, 1960, p. 32 (« Haute cité, qui as fait ton nid au milieu des flots ») ; ou de G. Canale : « La selva formidabile de' legni / ch'armi su l'onde ove il Leon s'annida » (« La formidable forêt de mâts / que tu armes sur les flots où demeure le Lion »), dédiée à la « Monarchessa del mar, / ch'ardita sdegni / piccole imprese » (« L'impératrice de la mer, / qui audacieuse dédaigne / les petites entreprises ») (*Alla repubblica di Venezia. Per l'armata del Morosini*, in *Lirici marinisti*, par B. Croce, *op. cit.*, p. 472).

61. G. B. Basile, *Per l'incendio del Vesuvio del 1632*, in *Lirici marinisti*, par B. Croce, p. 153.

« mentre bolle la campagna e 'l monte »⁶² (« tandis que campagne et montagne entrent en ébullition »), et que le Vésuve lance « volanti ardori / [...] in fra gli eterei lumi »⁶³ (« de volantes ardeurs / [...] parmi les lumières de l'éther »).

« Librata » (« ondoyant ») dans les couchers de soleil, seule reste Venise – « liquido suolo » (« sol liquide ») d'un même *labuntur*, de temps et d'espaces –, Venise participant de cette « poésie des eaux »⁶⁴ :

Onde, nel molle tuo liquido suolo	D'ou, dans ton mouvant sol liquide
librata, fossi a qual più stanco legno	ondoyant, tu es du plus las des bois
tranquillo porto e luminoso polo ⁶⁵ ;	le port tranquille et le pôle lumineux ;

et dans laquelle flotte l'imaginaire baroque, rythmé partout par des fontaines et des églises, des eaux et des apothéoses, des apothéoses d'eaux :

Vedi, non che cader, precipitare	Tu vois, plus que tomber, se précipiter
piogge d'immensi umor quasi d'un cielo,	d'immenses pluies, presque humeurs
	[d'un ciel,
che ne pungono il cor di dolce telo,	qui en transpercent le cœur d'une douce
	[flèche,
agli orecchi sonore, agli occhi chiare.	sonores aux oreilles, claires aux yeux.

Liquida è l'onda e pur gelata appare,	Liquide est l'onde qui pourtant semble gelée,
né di lassù trabocca altro che gelo ;	et de là-haut rien ne déborde que le gel ;
poi se ne forma un curvo e crespo velo,	puis il se forme une courbe, un voile de
	[crêpe,
che si frange in sui marmi e cangia	qui se brise en ses marbres et miroite
[in mare.	[comme la mer.

Vedi quel mar di quante spume abonda ;	Tu vois combien cette mer abonde d'écume ;
par che bolla anco il giel, fumi e faville	il semble que bouille encore le gel, que
	[vapeurs
par che surgano ancor da gelid' onda ⁶⁶	et étincelles surgissent encore du flot glacé.

La fontaine dessinée en 1612 par Giovanni Fontana pour parer la via Giulia, tel un décor de théâtre mobile, résume à travers la célébration de Gianfrancesco Maia Materdona l'éloge de la Rome du Bernin ; et Marcheselli s'attarde lui aussi à la fontaine de Trevi pour suivre les mouvances d'un « fluttuar lascivo » (d'un « flottement lascif ») que seul Federico Fellini saura restituer, des siècles plus tard, avec le même pouvoir de séduction :

Qui dove il crin d'umide perle in onde	Ici où sur les flots la chevelure de perles
	[humides

62. V. Zito, *La sete nelle campagne del Vesuvio*, in *Lirici marinisti*, par B. Croce, p. 343.

63. A. Muscettola, *Al monte Vesuvio. Per il sangue di San Gennaro*, in *Lirici marinisti*, par B. Croce, p. 356.

64. Voir parallèlement les chapitres, « L'eau en mouvement » et « Les eaux miroitantes » (section III : « L'eau et le miroir ») de l'*Anthologie de la poésie baroque française* de Jean Rousset, Paris, Corti, 1988, vol. I, p. 195-256.

65. G. B. Marino, *Alla città di Venezia*, in *Poesie varie*, par B. Croce, Bari, Laterza, 1913, p. 305. Rappelons également les sonnets de Lubrano à Venise : *Patria di Regi sei, Reggia di Savi et Soffiate aure di gloria a l'Adrie vele*, in *Scintille poetiche*, op. cit., p. 103.

66. G. Maia Materdona, *La fontana di Ponte Sisto in Roma*, in *Lirici marinisti*, par B. Croce, op. cit., p. 115.

scioglie prodigo fonte e fuggitivo, che più natali in triplicato rivo,	fond, source prodigue et fugitive, qui plusieurs cours naissants en un triple [ruisseau,
quasi Nilo del Lazio, a sé confonde ;	tel le Nil du Latium, en elle confond ;
qui stassi Nice, e le catene bionde del crine onde il mio cor splende captivo,	ici se tient Niké, et les chaînes blondes de ses cheveux où respandit mon cœur [captif,
de' franti argenti al fluttuar lascivo spesso avvien che, qual Sol, tra l'acque [affonde. ⁶⁷	d'argents brisés au flottement lascif, qui souvent, tel un Soleil, parmi les eaux [s'enfonce.

Et de même que tous les lieux de la Rome baroque convergent vers *ce Theatrum mundi*⁶⁸ qu'est la colonnade vaticane du Bernin, de même le regard de chaque pèlerin – pas moins que les desseins de Maffeo Barberini, le pape Urbain VIII – se concentre sur cette double fontaine qui en sera le centre optique :

Qui, dove sorge la volubil onda, arresta i passi, o pellegrino, e intento in mille guise il bel limpido argento mira cader del fonte in sulla sponda.	Ici, où surgit l'onde changeante, arrête tes pas, ô pèlerin, et regarde attentif le bel argent limpide de mille façons tomber de la source sur la rive.
S'erge altronde l'umor ch'in copia [abbonda,	Ailleurs jaillit le liquide qui se presse [en abondance,
in stille altronde piove ; indi non lento	ailleurs il retombe en gouttes ; d'ici sans [fléchir
vibrasi in giuso, e quivi in un momento sale e in sé torna ond'è ch'in sé s'asconda. ⁶⁹	il se jette plus bas, et là en un instant s'élève et en soi revient pour en soi se cacher.

Mais l'« ondosia mole » (l'« ondoyante masse ») d'une Rome triomphante, ramassée autour de la *Fontana dei fiumi* (1648-1651) de la piazza Navona, ne coûte pas seulement au Bernin les rimes amères de Pasquino : « Noi volemo altro che guglie e fontane : / pane volemo, pane, pane, pane ! »⁷⁰ (« Nous voulons autre chose que des flèches et des fontaines : / nous voulons du pain, du pain, du pain ! ») ; déjà dans les vers de Girolamo Preti, à l'hyperbole pour la *Fontana di Paolo V nella*

67. F. Marcheselli, *L'abitazione presso la fontana di Trevi*, in *Lirici marinisti*, par B. Croce, *op. cit.*, p. 195. Cf. aussi G. Lubrano, *Giocchi d'acqua nelle fontane*, in *Scintille poetiche*, *op. cit.*, p. 65.

68. « Il Colonnato è un vero e proprio *Theatrum mundi*, un tema che unisce l'idea cristiana del cielo all'idea classica dell'anfiteatro » (cette définition est tirée de la fascinante monographie de Maurizio et Marcello Fagiolo dell'Arco, *Bernini. Una introduzione al gran teatro del barocco*, Rome, Bulzoni, 1967, p. 278 ; « La colonnade est un véritable *Theatrum mundi*, un thème qui unit l'idée chrétienne du ciel à l'idée classique de l'amphithéâtre »).

69. M. Barberini, *Sopra una fonte di bell'artificio*, in *I Marinisti*, par G. Getto, *op. cit.*, p. 270. Sur la collaboration du Bernin avec le pape Urbain VIII (1623-1644), voir encore une fois M. et M. Fagiolo dell'Arco, *Bernini...*, *op. cit.*, fiches 28 à 123 bis.

70. Cité par M. et M. Fagiolo dell'Arco, *Bernini...*, *op. cit.*, p. 300. Ludovico Leporeo consacre à la fontaine un brillant poème : « Quivi prisco obelisco alto, ammirando, / veggio e vagheggio, stupido godendo. // [...] // Qui, diluvi e profluvi contemplando, / l'ore diurne e notturne spendo » (*ibid.*, p. 267 (« Là admirant le haut et ancien obélisque / je veille et m'émerveille, stupéfait, et réjouis. // [...] // Ici, contemplant les déluges de flots, / je passe des heures, de jour comme de nuit »).

piazza di San Pietro in Roma (« e par che procelloso ondeggi un colle »⁷¹ (« et il semble que tempétueux ondoie un coteau »), fait pendant l'image douloureuse de cette Rome antique que la Rome nouvelle spolie de ses marbres et de ses bronzes (souvent transférés justement pour donner corps aux machines scéniques du Bernin, à commencer par le baldaquin de Saint-Pierre) :

Qui fu quella d'imperio antica sede, temuta in pace, e trionfante in guerra.	Ici fut la cité ancien siège de l'empire, crainte dans la paix, triomphante dans la [guerre.
Fu : perch'altro che il loco non si vede ; quella, che Roma fu, giace sotterra. [...]	Fut : car rien d'autre que le lieu on ne voit ; celle-là, qui fut Rome, gît sous terre. [...]
Roma in Roma non è. Vulcano e Marte la grandezza di Roma a Roma han tolta, struggendo l'opre e di natura e d'arte.	Rome n'est pas dans Rome. Vulcain et Mars ont à Rome enlevé la grandeur de Rome, détruisant l'œuvre et de la nature et de l'art.
Voltò sossopra il mondo, e 'n polve [è volta : e tra queste ruine a terra isparte in se stessa cadeo morta e sepolta. ⁷²	Elle renversa le monde, et n'est plus [que poussière : et parmi ces ruines à terre éparpillées sur elle-même elle retomba morte et enterrée.

L'aventure du baroque est avant tout liée à l'histoire même de sa capitale, aux vicissitudes de formes pillées à la « machine antique » et remodelées pour une nouvelle « majesté » qui « s'érige et culmine », comme le note Francesco Della Valle alors qu'il célèbre *Le nuove fabbriche di Roma sotto Paolo V*. Jamais le présent n'avait eu tant d'autorité sur l'antique, tant de liberté de formes, expérimentation apologétique d'un nouvel ordre :

Già cede il tempo e coronata sporge d'aurei tetti ogni monte al ciel la cima, ed a l'altera maestà di prima da le ruine sue Roma risorge.	Déjà cède le temps et chaque col élève au [ciel sa cime couronnée de toits dorés, et à son altière majesté d'antan de ses ruines Rome renaît.
Ogni machina antica a l'aure sorge, quant'in terra giacea s'erger e sublima, e ciò che de l'età róse la lima, ristorato dal ferro omai si scorge.	Chaque machine antique au vent surgit, ce qui gisait en terre s'érige et culmine, et ce que de l'âge la lime rongea réparé par le fer désormais resurgit.
Gli ampi spazi non copre inutil soma,	Ses larges espaces sont exempts d'un inutile [fardeau,

71. « Ondosa mole, ognor d'acqua feconda, / a piè del Vaticano il capo estolle. / L'alto di spuma è biancheggiante : e l'onda / benché gelida sia, gorgoglia e bolle. // Quasi corona, il marmo orna e circonda / misto a perle stillanti argento molle. / Cade un fiume d'intorno, e l'aria inonda ; / e par che procelloso ondeggi un colle » (G. Preti, *Fontana di Paolo V nella piazza di San Pietro in Roma*, in *I Marinisti*, par G. Getto, *op. cit.*, p. 177 ; « Ondoyante masse, toujours d'eaux féconde, / aux pieds du Vatican elle dresse sa tête. / Le haut de l'écume blanchit : et l'onde / bien que gelée gargouille et bouillonne. // Presque comme une couronne, le marbre orne et entoure / le liquide argent mêlé à des perles ruisselantes. / À l'entour tombe un fleuve, et il inonde l'air ; / et il semble que tempétueux ondoie un coteau »).

72. G. Preti, *Ruine di Roma antica*, in *I Marinisti*, par G. Getto, *op. cit.*, p. 177-178 ; et aussi le sonnet de B. Tortoletti, qui suit, *ibid.*, p. 490.

L'espace fourmille donc d'« apparenze riverberanti in aria » (d'« apparences [...] réverbérées dans l'air ») :

Qua si curva un vapor, ed erge un ponte ; Ici s'incurve une vapeur, et surgit un pont ;
qua un vortice gorgoglià, ed apre un fonte. là bouillonne un gouffre, et jaillit

[une source.

Su 'l tergo d'Anfitrite,
fascini di meteore impazzite.

Voici sur le dos d'Amphitrite
des faisceaux de météores éperdus.⁷⁸

La pédagogie même des jésuites a efficacement contribué au développement de cet imaginaire : les « lieux » ne nous offrent plus, visibles, des « cadres de présence », ils sont à « composer à l'intérieur » de nous ; parmi tant d'apparences et de rêves, de méditations et de fantasmes, croît le besoin d'une *discretio spirituum*, que mystiques et confesseurs s'appliqueront les uns à produire, les autres à discipliner. Les atmosphères spirituelles se peupleront d'ailes, d'anges assistants, administrateurs, gardiens du désir : l'âme parmi tant de « corps de rêve » aura besoin d'établir de plus solides « contrats spirituels », « transactions » et « contrats de société perpétuelle » avec l'Époux⁷⁹.

Le chemin de l'esprit, observera Bona, se perd parfois dans les cavernes, les sentiers sont pleins de « perplexité » et la vie spirituelle peut trébucher et tomber dans des recoins cachés :

Opus enim aggressus sum difficile, multa obsitum caligine, casuum varietate perplexum,
et quibusdam quasi cavernosis anfractibus impeditum [...]. Vita enim spiritualis plena
latibulis est.⁸⁰

Le territoire mental où s'agitent ces impulsions si diverses et indéfinissables est sans forme et sans demeure, bondé et fuyant :

78. C'est l'une des admirables images de l'*Ode allégorique* que Giacomo Lubrano dédie au cardinal Giulio Rospigliosi (futur pape Clément IX) sous le titre programmatique de *La fata Morgana nel Faro siciliano, cioè varie apparenze riverberanti in aria per un misto di ombra e di luce*, où le « pannel di natura » (le « pinceau de la nature ») « abbozza lontananze » (« ébauche [...] / des lointains ») et ouvre de brusques déchirures : « Scorrone errando per gli ondosi campi / Cicladi d'ombre accumulate a lampi » ; in *I Marinisti*, par G. Getto, *op. cit.*, p. 418-422 ; trad. française partielle de J. Rousset, *Mirage en Sicile. Apparences changeantes réverbérées dans l'air par un mélange d'ombre et de lumière*, in « Poètes baroques italiens », *Cahiers du Sud*, n° 332, Marseille, 1955, p. 17-19 ; traduction reprise en partie sous le titre *La Fée Morgane au détroit de Messine*, in *Anthologie bilingue de la poésie italienne*, éd. établie sous la direction de D. Boillet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, p. 912-917 : « Sur les plaines de l'eau glissent vagabondes / des Cyclades d'ombres mêlées d'éclairs ». Rousset traduira aussi des poètes baroques allemands (Andreas Gryphius, Angelus Silesius) ; voir J. Rousset, *L'Aventure baroque*, textes réunis par M. Jeanneret, Genève, Zoé, 2006, p. 63-137. En ce qui concerne la culture « métamorphique » de la civilisation baroque, voir le volume de A. Griseri, *Le metamorfosi del Barocco*, Turin, Einaudi, 1967.

79. Cf. J.-J. Surin, *Poésies spirituelles suivies des Contrats spirituels*, par E. Catta, Paris, Vrin, 1957.

80. G. Bona, *De discretione spirituum*, *op. cit.* ; je cite ici à partir de l'édition de Venise, Lazzaroni, 1742, p. 2 ; trad. française, *Traité du discernement des esprits*, *op. cit.*, p. 2-3 : « Car cette entreprise est difficile. Elle est environnée de beaucoup d'obscurité. Elle est embarrasée de divers cas. On y rencontre comme une infinité de détours et l'on ne voit goutte. [...] Car la vie spirituelle est pleine de secrets. »

magnique momenti sit posse discernere, a quo ipsi motus, impulsus, instinctus, cogitationes, affectiones nostrae oriantur.⁸¹

Ainsi arrive-t-il, dans cette *réversibilité* – que nous venons d'évoquer – entre nature et Grâce, illumination ou tentation, que les affections se confondent, et que les sens et l'esprit, en particulier dans un être doté d'*ingenii acumen*, vivent de la même et ardente « appréhension » :

Nam fervor aetatis et complexionis, ingenii acumen, et vehemens apprehensio varios affectus aliquando excitant, lacrymas et suspiria, altissimos animi sensus et cogitationes, quae cum a causis naturalibus oriantur, ab ignaris tamen divino spiritui adscribuntur.⁸²

Dans une telle fluctuation des signes, aucune règle n'est sûre, aucun disciplinement certain :

Caeterum nulla regula excogitari potest, quae in aliquo singulari casu aut non fallat, aut fallere non possit.⁸³

Le divin n'est pas attesté par la puissance ni par le surhumain, au contraire :

Helias non in turbine adesse Dominum, non in comotione, non in igne, sed in sibilo aerae tenuis, rem serio examinans cognovit.⁸⁴

Ainsi n'aura-t-on d'autre certitude que sa propre blessure et son propre cri, au fond du cœur. Giovanni Bona et Jean-Joseph Surin s'expriment de la même manière, en appelant à une « évidence intérieure » qui *nunquam alterius iudicio elidatur*, à une obéissance à ces « instincts très clairs et très doux » qui persistent inchangés, certains finalement de ne plus « avoir de lieu », demeurant « perdue en Dieu » :

Et si revelatio vera est, nunquam permittet ut alterius iudicio elidatur.⁸⁵

81. *Ibid.*, caput IV. 1, p. 31 ; trad. française, p. 50 : « il est d'une très-grande importance de pouvoir discerner d'où les mouvemens, les impulsions, les instincts, les pensées, & les passions que nous avons en nous tirent véritablement leur origine ».

82. *Ibid.*, caput IV. 6, p. 36-37 ; trad. française, chap. IV, 7, p. 59 : « Car l'ardeur de l'âge & de la complexion, la vivacité de l'esprit, & la manière forte & vehemente avec laquelle on prend les choses excitent quelquefois divers mouvemens & causent divers effets specieux comme des larmes, des soupirs, des pensées extraordinairement élevées, mesme des extases & des transports d'esprit que les ignorans attribuent à l'Esprit de Dieu, quoique toutes ces choses ne viennent que de causes naturelles. »

83. *Ibid.*, caput IV. 11, p. 39 ; trad. française, chap. IV, 12, p. 63-64 : « Au reste on ne sçauroit s'aviser d'aucune règle qui ne trompe, ou ne puisse tromper dans quelques cas particuliers. »

84. *Ibid.*, caput IV. 11, p. 40 ; trad. française, chap. IV, 12, p. 65 : « Ce fut ainsi que le Prophete Elie connut, en examinant soigneusement ce qu'il voyoit, que le Seigneur n'estoit point dans le tourbillon de vent, ni dans l'agitation, ni dans le feu, mais dans le souffle d'un vent extremement doux. »

85. *Ibidem* : « [...] & si une revelation est veritable, il ne permettra jamais qu'elle soit rejettée par le jugement d'autruy. »

Mais, dans vos doutes, demeurez perdue en Dieu, attendant sa lumière qui ne vous manquera jamais et qui n'a pas besoin de votre empressement [...] obéissant à ses instincts très clairs et très doux, quand il lui plaira de vous les faire sentir.⁸⁶

« *Gémissements* » et « *roc de cris* »

Dans les « *gémissements* » du *Cantique des cantiques*, dans les cris cristallins de l'extase et dans le « *fond du cœur* »⁸⁷, s'élève et se dépose l'instant baroque de vertige et de grâce. « *Gémissements* », d'abord, tels que Roberto Bellarmino les a énumérés, recueillis, dans son traité *De gemitu columbae*⁸⁸; « *diamants* » de transparence aussi, cachés au fond de notre âme, « *minièrre inscrutable* », à qui Surin fait souvent allusion dans ses lettres :

et je ne puis dire autre chose sinon que c'est un secret trop profond à notre nature et un diamant caché dans une minièrre inscrutable où l'on ne peut l'atteindre.⁸⁹

Sur le fond le « *bouillonnement de la grâce a comme cessé* », non plus ferveur ni langueur, mais en quelque sorte crevasse du désert, faille oubliée, et seule demeure la « *profondité de cette plaie* », « *effet permanent en moi d'une blessure au-dedans* »⁹⁰.

Dans le fond du cœur, « *nudité* » et « *excès* » s'emmêlent sans solution : l'*altum* de Giovanni Bona « *s'inabissa nell'eccesso* », « *s'abîme dans l'excès* » ; (alors pourtant que « *mens vel apex spiritus est nudus ac Deiformis animae fundus, id est simplex animae essentia imagine Dei insita* »⁹¹) ; telles encore les formules de Surin : « *il veut aussi quelquefois que l'âme s'abîme dans l'excès de son amour.* »⁹² Les grands textes de la mystique baroque ne cèdent pas à l'« *abandon* », au « *nauffrage* » : l'*apex* reste toujours aigu, et même dans l'exil et dans la dérive, la tempête de l'amour divin accorde à l'âme non pas des rivages, mais seulement une hauteur, « *sur la pointe d'un rocher* » :

86. J.-J. Surin, lettre à la « *Mère Angélique de Saint-François, ursuline, à Loudun* », de 1637, in *Correspondance, op. cit.*, p. 421.

87. B. Papàsogli, *Il "fondo del cuore". Figure dello spazio interiore nel Seicento francese*, Pise, Edit. Libreria Goliardica, 1991 ; puis *Le « fond du cœur » : figures de l'espace intérieur au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2000. Cf. également J.-J. Surin, *Correspondance, op. cit.*, lettre 414, p. 1243.

88. Ce traité de Bellarmin connut un succès européen immédiat, dès l'édition *princeps*, et pendant tout le XVII^e siècle ; voir R. Bellarmino, *De gemitu columbae sive de bono lacrymarum, libri tres*, Antuerpiae, ex Officina Plantiniana, apud Balthasarem & Joannem Moretos, 1617 ; Romae, Typis Bartholomaei Zannetti, 1617 ; Mediolani, apud haer. Pacifici Pontij, & Ioan. Baptistam Piccaleum, 1617 ; Lugduni, sumptibus Horatij Cardon, 1617, etc.

89. J.-J. Surin, *Correspondance, op. cit.*, lettre 283, p. 904.

90. *Ibid.*, lettre 361, p. 1098-1099.

91. G. Bona, *Via compendii ad Deum, op. cit.* ; je cite ici à partir de l'édition de Venise, évoquée *supra* (n. 79), de 1742, caput X, p. 88-89 ; trad. française, *Voye abrégée pour aller à Dieu, op. cit.*, p. 144 : « *La plus haute partie de l'esprit est le pur fond de l'ame, c'est à dire son essence toute simple, empreinte de l'image & de la ressemblance de Dieu.* »

92. J.-J. Surin, *Correspondance, op. cit.*, lettre 364, p. 1105.

Il vous semble que vous êtes maintenant dans un lieu d'exil, et vous vous regardez comme une personne que les flots de la mer, après un naufrage, ont jetée sur la pointe d'un rocher, dans une île déserte.⁹³

À la pointe acérée, dira à notre époque Paul Celan : « Nach / dem Unwiederholbaren, nach / ihm, nach / allem. »⁹⁴ Vers le Non-répérable, élan choral, « roccia di gridi » (« roc de cris »)⁹⁵.

L'instant qui coagule marque aussi la pointe : la force tragique de la métamorphose baroque participe de la même nature que cet apex de l'âme, lorsque l'instant du désir pallie la blessure et la creuse, repliant le corps en « livre » (en l'écorce qu'est étymologiquement le livre⁹⁶), lorsqu'il cède la beauté à la forme, en la perdant à jamais — comme désir et *comme fuite* :

Et levis impulsos retro dabat aura capillos,
Auctaque forma fuga est.⁹⁷

La bella fuggitiva
Fermarsi immobilmente in su la riva.⁹⁸

Dans *Apollon et Daphnée*, madrigal ailé et mythe éponyme du baroque, du Bernin à Marino, l'emblème ovidien « aucta forma fuga est » s'ouvre en forme de hiatus et d'oxymoron, et se tend dans l'enjambement : « fuggitiva / fermarsi immobilmente ».

93. *Ibid.*, lettre 472, p. 1401.

94. P. Celan, *À la pointe acérée*, poème tiré de *Die Niemandsrose*, 1963 ; maintenant in *Gesammelte Werke*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1986, vol. I, p. 251-252 ; trad. française de M. Broda, *À la pointe acérée*, in *La Rose de personne*, [Paris], Le Nouveau Commerce, 1979 [éd. bilingue], p. 84-85 : « Sur / le non-repérable, vers / lui, vers / tout. »

95. G. Ungaretti, *Tutto ho perduto*, 1937 ; poème tiré de *Il dolore*, 1937-1946 ; maintenant in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Milan, Mondadori, 2009, p. 201 ; trad. française de Ph. Jaccottet, *J'ai tout perdu*, in *Vie d'un homme. Poésie 1914-1970*, Paris, Gallimard, 1973 puis 1981, p. 207. Je cite ici la poésie d'Ungaretti comme emblème de relecture du mythe baroque parce qu'il a justement voulu, et plus particulièrement dans le *Sentiment du Temps*, représenter la « clausura dell'uomo [...] dentro la propria fralezza », la « claustration de l'homme [...] à l'intérieur de sa fragilité ».

96. Que l'on se rappelle les vibrants vers d'Ovide : « Vix prece finita, torpor gravis occupat artus, / Mollia cinguntur tenui praecordia libro, / In frondem crines, in ramos brachia crescunt » (P. Ovidius Naso, *Metamorphoseon*, lib. I, v. 548-550 ; texte latin établi et traduit par G. Lafaye, *Les Métamorphoses*, Paris, Belles Lettres, 1925 puis 1985 [éd. bilingue], p. 26 : « À peine a-t-elle achevé sa prière qu'une lourde torpeur s'empare de ses membres ; une mince écorce entoure son sein délicat ; ses cheveux qui s'allongent se changent en feuillage ; ses bras, en rameaux ; [...] »).

97. *Ibid.*, lib. I, v. 529-530, p. 25 : « [...] et la brise légère rejetait en arrière ses cheveux soulevés ; sa fuite rehausse encore sa beauté. »

98. Cf. *Rime del signor Cavalier Marino. Parte II, Madrigali e Canzoni*, Venezia, per Nicolò Pezzana, 1674, Madr. XLIV : *Dafne in lauro*, p. 287 (« Così dicea, ma scorse / In vero tronco allor cangiata Apollo / La bella fuggitiva / Fermarsi immobilmente in sù la riva » ; trad. française de J.-P. Cavaillé, *Daphné changée en laurier*, in *Madrigaux*, Paris, La Différence, 1992, éd. bilingue, p. 50-51 : « Ainsi parlait Apollon, / Mais il vit alors la belle fugitive, / changée en arbre, / s'arrêter immobile sur la rive. »)

Mais « l'albâtre / de tes mains immaculées et pures » (« gl'alabastrì / delle tue mani immacolate e pure »⁹⁹) retient de plus en plus – comme « un verre / poli de fièvre sourde » (« un vetro / levigato da fioca febbre ») – « le voile lumineux » (« la coltre luminosa »¹⁰⁰) qui les a usées et rendues transparentes ; à l'instant de la fusion, sont accordés au divin la nuit des firmaments : « sa splendeur et sa lumière est comme celle du soleil qui abîme en soi l'éclat de tous les astres »¹⁰¹, et à l'humain un seul cri, qui prolonge l'instant lumineux, écho que suspend l'*osculum aeternitatis* :

A quella brama senza fine,	À ce désir interminable,
Grido torbido e alato	Cri trouble ailé
Che la luce quando muore trattiene.	Que retient la lumière quand elle meurt. ¹⁰²

Séminaire

Mythes et figurations baroques^a

23 janvier 2014 : Marc Fumaroli, de l'Académie française : « Rhétorique et "esthétique" au XVII^e siècle : *Ut pictura poesis* ».

6 février 2014 : Françoise Graziani, université de Corte : « Le Cyclope amoureux : l'herméneutique poétique (Marino et Góngora) ».

13 février 2014 : Carlo Ossola, Collège de France : « Vertumne ».

20 février 2014 : Colette Nativel, université Paris 1 : « Mythe et allégorie chez Rubens ».

27 février 2014 : Francisco Jarauta, université de Murcia : « Las Meninas : le triomphe de la représentation ».

6 mars 2014 : Pierre Rosenberg, de l'Académie française : « Le Bernin admirateur de Poussin ».

13 mars 2014 : Yves Bonnefoy, Collège de France : « Retour sur Rome, 1630 ».

99. G. F. Busenello, *Apollo e Dafne*, Venise, 1640 ; réédité dans une présentation précieuse par Marzio Pieri, in G. Preti et al., *La Salmace e altri idilli barocchi*, Vérone, Fiorini, 1987, p. 105-169 ; citation tirée de l'acte II, scène IV : monologo di Apollo, p. 142. Et précédemment Marino ; « O fugace, o superba, o più che vento / rapida e lieve, e più che marmo dura » (G. B. Marino, *Dafne*, Églogue III des *Egloghe Boscherecce*, Milan, Cerri, 1627, p. 37-38 : « Ô fugace, ô superbe, toi plus rapide et légère / que le vent, et plus dure que le marbre »). Ce texte avait déjà été mis en musique par Sigismondo d'India, *Il terzo Libro de madrigali a cinque voci*, Venezia appresso Bartolomeo Magni, 1615 ; ce qui put avoir une influence sur l'*Apollon et Daphné* du Bernin ; voir, à ce sujet, J. Kenseth, « Bernini's Borghese Sculptures : another view », in *Art Bulletin*, LXIII, 1981, 2, p. 191-210.

100. Les deux citations proviennent de G. Ungaretti, *L'isola*, 1925 ; poème tiré de *Sentimento del Tempo*, 1919-1935 ; maintenant in *Vita d'un uomo...*, *op. cit.*, p. 114 ; trad. française de J. Lescure, *L'île*, in *Vie d'un homme*, *op. cit.*, p. 128.

101. J.-J. Surin, *Correspondance*, *op. cit.*, lettre 426, p. 1268.

102. G. Ungaretti, *Grido*, 1928 ; poème tiré de *Sentimento del Tempo* ; maintenant in *Vita d'un uomo...*, *op. cit.*, p. 148 ; trad. française de J. Lescure, *L'île*, in *Vie d'un homme*, *op. cit.*, p. 160.

a. Les enregistrements audio et vidéo du séminaire sont disponibles sur le site internet du Collège de France : <http://www.college-de-france.fr/site/carlo-ossola/seminar-2013-2014.htm> [NdÉ].

PUBLICATIONS

Livres

OSSOLA C., *Autunno del Rinascimento. « Idea del Tempio » dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, [2^e édition augmentée], préface de M. PRAZ, Florence, Leo S. Olschki Editore, 2014, 426 p.

OSSOLA C., *Érasme et l'Europe*, Paris, Éditions du Félin, 2014, 112 p.

Introductions et préfaces

PELLEGRINO M., *Le peuple de Dieu et ses pasteurs dans la patristique latine*, préface de F. BOVON, témoignage du cardinal G. COTTIER, note de C. OSSOLA, Florence, Leo S. Olschki, 2014, XV-XIX.

GIGLIOTTI V., *La tiara deposta. La rinuncia al papato nella storia del diritto e della Chiesa*, préface de C. OSSOLA, Florence, Leo S. Olschki, 2013, VII-IX.

Articles

OSSOLA C., « Macinare come il grano », *Todomodo — Rivista internazionale di studi sciasciani*, III, 2013, 51-62.

OSSOLA C., « “Ferire troppo lontano”. Il “Principe” e la sua posterità », *Lettere italiane*, LXV, 2013, n° 4, 502-518.

OSSOLA C., « Andrea Zanzotto : “Raccogli in te le nostre non-vie” », dans FAVARETTO D. et TOPPAN L., *Hommage à Andrea Zanzotto*, Paris, Istituto Italiano di Cultura, coll. « Cahiers de l'Hôtel de Galliffet », III, 2014, 191-205.

OSSOLA C., « Vittore Branca interprete di Dante », in *La lezione di Vittore Branca*, Florence, Olschki, 2014, 3-16.

OSSOLA C., « Memoria di Ezio Raimondi », *Lettere italiane*, LXVI, 2014, n° 2, 177-181.

OSSOLA C., « Érasme et l'Europe : de Johan Huizinga à Marcel Bataillon », *Rivista di Storia e Letteratura Religiosa*, L, 2014, n° 1, 49-93.

ACTIVITÉS DE LA CHAIRE

Travaux scientifiques des collaborateurs

Christine Jacquet-Pfau, maître de conférences

Publications

Articles ou chapitres d'ouvrages collectifs

JACQUET-PFAU C., « “L'école pour tous” du XIX^e siècle face à la diversité des usages : Normes, pratiques et évolution », dans ARGOD-DUTARD F. (éd.), *Le français, une langue pour réussir*, (Sixièmes rencontres de Liré, 2012), Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2014, 59-72.

JACQUET-PFAU C., « Le signe de la féminisation dans les dictionnaires d'usage du français », dans HEINZ M. (éd.), *Les sémiotiques du dictionnaire. Actes des « Cinquièmes*

Journées allemandes des dictionnaires, (Klingenberg am Main, 6-8 juillet 2012), Berlin, Frank & Timme, coll. « Metalexikographie », n° 4, 2014.

JACQUET-PFAU C., « Nouvelles sociétés, nouveaux modes alimentaires : quelles réalités le français et le tchèque empruntent-ils aux pratiques anglo-saxonnes ? », dans ALVES I.M., MEJRI S. et SABLAYROLLES J.-F. (éd.), *Lexique : néologie, emprunt, sémantique*, São Paulo, Humanitas, 2014. En collaboration avec HILDENBRAND Z.

JACQUET-PFAU C., « Élaboration et destinée d'une encyclopédie à la fin du XIX^e siècle : les trente-et-un volumes de La Grande encyclopédie. Inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts par une Société de savants et de gens de lettres (1885-1902) », dans LO NOSTRO M. et REY C. (éd.), *La dictionnaire, Éla, Études de linguistique appliquée. Revue de didactologie des langues-cultures et de lexicultureologie*, 2014.

Colloques et conférences

« Décrire les savoirs à la fin du XIX^e siècle dans une perspective scientifique : La Grande Encyclopédie, Inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts par une société de savants et de gens de lettres », Journée d'étude *Dictionnaire(s) et idéologie*, université de Bourgogne, Dijon, 31 janvier 2014.

Co-organisation de la Table ronde de l'Association des Sciences du langage, « Saussure déposerait-il un projet ANR ? », université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 18 janvier 2013.

Co-organisation du colloque de l'Association des Sciences du langage, « La Sémantique et ses interfaces », université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 30 novembre 2013.

Enseignement

L'enseignement est dispensé à l'INALCO : « Sémantique et structuration du lexique » (cours « transversal » destiné aux étudiants de Licence 2^e année) ; « Pratiques textuelles et usages », « Outils et ressources multilingues » (INALCO, Licence 2^e année de Traitement numérique multilingue) ; « Lexique et morphologie » (INALCO, Master 1 Pro Ingénierie linguistique et Master 1 Recherche sciences du langage).

Participation à un programme international

Emprunts et équivalents néologiques, J.-F. Sablayrolles et A. Podhorná-Polická (dir.), Programme européen Campus France, projet Barrande (franco-tchèque), 2013-2014.

Simona Munari, maître de conférences associé

Publications

Livre

BATAILLON M., ASENSIO E. et RODRÍGUEZ-MOÑINO A., *Correspondance*, Salamanca / Paris, SEMYR / Collège de France, 2014.

Chapitre de livre

MUNARI S., « Translation, re-writing and censorship during the Counter-Reformation », dans PÉREZ FERNÁNDEZ J.M. et WILSON-LEE E. (éd.), *Translation and the book trade in early modern europe*, Cambridge University Press, 2014, 185-200.

Articles

MUNARI S., « L'érasmisme dans la relecture du Siècle d'Or espagnol », *Rivista di Storia e Letteratura Religiosa*, 2014, L, n° 1.

MUNARI S., « Le Cid sur la scène des collèges entre France et Italie », *Lettere italiane*, 2014, LXVI, n° 2.

Répertoire d'archive

Inventaire général de la correspondance professionnelle de Marcel Bataillon, de 1920 à 1977, Fonds Marcel Bataillon, Bibliothèque et Archives du Collège de France.

Mariel Mazzocco (ATER)

Publications

Livre

OLIER J.-J., *Introduction à la vie et aux vertus chrétiennes*, édition critique d'après les manuscrits suivie d'une seconde partie inédite : « De la conformité à l'extérieur des mystères », par MAZZOCCO M., Paris, Honoré Champion, coll. « Mystica », 2014.

Article et chapitre d'ouvrage

MAZZOCCO M., « Un silence de lumière. L'image de Marie dans la littérature mystique du XVII^e siècle », dans BENOIT J.-L. (éd.), *La Vierge Marie dans la littérature française : entre foi et littérature*, Lyon, Éditions Jacques André, 2014, 137-143.

MAZZOCCO M., « Le Ciel est partout. L'espace spirituel dans la pensée de Jacob Boehme », *Revue d'histoire des religions*, à paraître.

Comptes rendus

MAZZOCCO M., Compte rendu de *Le triomphe de l'amour divin dans la vie d'une grande servante de Dieu nommée Armelle Nicolas* (Bourges, Centre Saint-Jean-de-la-Croix, coll. « Sources mystiques », 2012), *Revue d'histoire de l'Église de France*, 2013, vol. 99, n° 242, 180-181.

MAZZOCCO M., Compte rendu de Olier J.-J., *Correspondance* (Champion, Paris, 2014), *Revue d'histoire de l'Église de France*, 2014, vol. 100, n° 244.

Séminaires et colloques

Colloque *Barocco e giansenismo*, « Il canto del paradosso. Musica barocca e giansenismo nell'opera di Guillaume-Gabriel Nivers », université LUMSA de Rome, 21-22 mars 2014.

Séminaire autour de l'œuvre de Guillaume-Gabriel Nivers, « L'environnement spirituel de G.-G. Nivers », résidence de recherche à la Fondation Royaumont, 24-25 juin 2014.

