

BAROQUE

Baroque

3 | 1969

Analyse spectrale et fonction du poème baroque

L'image du miroir chez quelques poètes italiens et français de l'âge baroque

Cecilia Rizza

**Édition électronique**URL : <http://journals.openedition.org/baroque/282>

DOI : 10.4000/baroque.282

ISSN : 2261-639X

Éditeur :

Centre de recherches historiques - EHESS, Éditions Cocagne

Édition imprimée

Date de publication : 15 mars 1969

ISSN : 0067-4222

Référence électronique

Cecilia Rizza, « L'image du miroir chez quelques poètes italiens et français de l'âge baroque », *Baroque* [En ligne], 3 | 1969, mis en ligne le 29 avril 2012, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/baroque/282> ; DOI : 10.4000/baroque.282

Ce document a été généré automatiquement le 2 mai 2019.

© Tous droits réservés

L'image du miroir chez quelques poètes italiens et français de l'âge baroque

Cecilia Rizza

- 1 1. Un courant parmi les plus suivis de la critique française contemporaine, qu'on est convenu d'appeler nouvelle, nous a accoutumés, depuis quelque temps, à chercher la clef de toute une œuvre littéraire dans une image, un thème, qui, comme un leitmotiv symbolique, révélerait le sens secret du monde d'un écrivain dans sa plus profonde unité.
- 2 Ce type d'interprétation qui, surtout dans ses extrêmes implications freudiennes, risque, parfois, de réduire dans un schéma trop rigide et étroit les nuances complexes d'une activité créatrice et d'une personnalité humaine souvent contradictoires, semble particulièrement efficace si, de l'étude d'un seul artiste, on passe à l'analyse d'une production particulière – littérature, musique, beaux-arts – dans un moment historique déterminé. Car, à travers les variations et les modulations nouvelles qu'un thème traditionnel reçoit des artistes d'une époque, c'est la poétique même de cette époque qu'il devient possible de définir.
- 3 Cela me semble d'autant plus vrai pour la création artistique baroque. Quelle que soit, en effet, l'interprétation qu'on a proposée de l'art baroque¹, qu'il ait été envisagé comme l'expression d'un moment éternel de l'esprit humain ou, au contraire, comme le fruit original d'une époque historique précise ; qu'on ait accablé les artistes baroques sous le plus sévère des jugements, ou qu'on leur ait attribué les plus hautes vertus créatives, toujours les spécialistes du Baroque ont été d'accord pour affirmer que, ce n'est pas dans l'invention des thèmes et des images que l'on doit reconnaître l'originalité de cet art², mais plutôt dans un certain type d'élaboration, dans un accent particulier, grâce auquel le langage traditionnel acquiert une signification nouvelle.
- 4 Or, si l'on considère que l'évolution de l'art, à la fin du XVI^e siècle, n'est pas seulement un résultat d'ordre esthétique mais la conséquence de la profonde transformation de la culture européenne de l'époque, on comprendra l'énorme intérêt que présente l'étude de l'évolution d'une image traditionnelle chez les poètes baroques, comme exemple et

témoignage de l'existence d'une sensibilité nouvelle et d'une vision originale de l'homme et du monde.

- 5 Parmi les images que la production artistique et littéraire de la Renaissance a léguées aux artistes du XVII^e siècle, celle du miroir a déjà retenu l'attention de plusieurs critiques, à cause de la valeur et de la diffusion qu'elle connaît dans la poésie de ce temps-là et, parallèlement, dans les beaux-arts et la décoration.
- 6 Depuis les *Notes* que Basil Munteano a consacrées au thème du miroir³, jusqu'à l'article de Pierre Moisy sur *La galerie des glaces de Versailles*⁴, des pages suggestives que E. Michaelsson a écrites sur le miroir de l'eau dans son étude sur *L'eau, centre de métaphores et de métamorphoses*⁵, au recueil des textes que *l'Anthologie* de Jean Rousset nous offre⁶, et jusqu'à la fine et pénétrante analyse de Gérard Genette sur *Le Narcisse baroque*⁷, toute une série de mises au point, directes ou indirectes, ont essayé de définir le sens que l'image du miroir présente dans la poétique baroque.
- 7 Je me propose de reprendre cette recherche pour la poésie lyrique du début du XVII^e siècle en fixant, selon une perspective que je crois nécessaire, quelques points de repère dans la tradition pétrarquiste et celle de la Renaissance, afin de saisir, à la fois, la première formulation moderne de l'image, sa persistance tout au long des XVI^e et XVII^e siècles et, surtout, sa progressive transformation.
- 8 La dimension européenne et la valeur historique que je reconnais au phénomène baroque m'a, également, persuadée de ne pas limiter ma recherche à la seule poésie française, mais à analyser, en même temps, des poèmes italiens et des poèmes français non par un souci de comparatisme à tout prix (la place de la poésie espagnole n'étant pas moins importante), ni à cause d'un absurde nationalisme, mais parce que je crois, comme j'ai déjà eu l'occasion de le dire et de l'écrire⁸, qu'il est impossible de faire une séparation nette entre la production poétique italienne et celle française du début du XVII^e siècle, l'une et l'autre dérivant d'une même tradition culturelle et se développant d'une façon parallèle.
- 9 Les différences qui pourront éventuellement se présenter chez les poètes des deux pays s'exerçant sur un même thème contribueront à mieux fixer, dans la variété des expériences, l'unité de la poétique baroque, et la confrontation des textes fera ressortir et mettra en évidence les caractères saillants d'une poésie qui trouve ses motifs d'inspiration et son originalité dans cette vision particulière du monde et des hommes que la culture européenne du XVII^e siècle élabore et exprime.
- 10 2. Nous commencerons, donc, notre analyse en rappelant quelques compositions consacrées au miroir par les poètes pétrarquistes et ceux de la Renaissance et, tout d'abord, il nous faudra remonter à Pétrarque lui-même dont les sonnets XLV et XLVI, *In vita di Madonna Laura*, peuvent être considérés, soit par le choix du thème, soit par le langage poétique et les images adoptées comme une source lointaine et jamais oubliée de plusieurs poèmes des siècles suivants⁹.
- 11 Les deux sonnets semblent être inspirés par une même idée, qu'on peut résumer de la sorte : le poète se plaint que Laure, en se mirant dans une glace, devienne de plus en plus fière et insensible à son amour, et qu'elle en arrive à oublier complètement son amant pour trouver tout contentement en elle-même. Le miroir est donc conçu, par le poète, comme un adversaire dangereux : il assure la femme de sa beauté et la rend superbe et orgueilleuse, il en attire le regard qui, tout rempli de l'image éblouissante que la glace lui offre, ne se tourne plus vers le malheureux poète. Les deux compositions s'achèvent sur le

souvenir du mythe de Narcisse, explicitement cité dans le sonnet XLV. Le seul moyen qui reste au poète pour vaincre l'attrait que le miroir exerce sur la femme, c'est d'en dénoncer le caractère trompeur ; c'est le sens qu'exprime le vers « Con le *lion sue bellezze v'innamora* », et qu'il me semble légitime de tirer du tercet final du sonnet XLVI, là où le poète écrit, à propos des miroirs :

Questi fur fabbricati sopra l'acque
D'abisso, e tinti nell'eterno oblio...

- 12 Il semble, cependant, que le caractère illusoire que Pétrarque reproche au miroir ne retienne pas l'attention des poètes ses successeurs, lesquels envisagent plus volontiers cet objet, comme un témoin fidèle de la beauté de la femme et même un moyen pour en accroître l'emprise sur l'amant.

- 13 Un poème de Sannazaro¹⁰ souligne, d'une façon assez ingénieuse, le pouvoir que le miroir confère à ceux qui se mirent, en rappelant que, lorsque le soleil jette ses rayons sur une glace, il en fait naître des étincelles et des flammes :

D'un bel, lucido, puro e freddo oggetto
In un momento il Sol tal forza prende
Che 'n viva face il suo gran lume accende
E di scintille s'arma il viso e il petto.

- 14 Et si l'on pense que la comparaison entre le soleil et la femme est une des plus répandues dans le lyrisme amoureux du XVI^e siècle, on comprendra facilement à quelles conclusions cette image du soleil qui se mire peut conduire et quelles suggestions sauront tirer des poètes médiocres du contraste feu-glace ainsi esquissé.

- 15 Plus tard, le Tasse, dans un sonnet de ses *Rime amorose*¹¹, après avoir appelé le miroir « A' servigi d'Amor ministro eletto », représente encore de cette façon la femme qui se mire :

Ella al candido viso ed al bel petto
Vaga di sua beltà gli occhi volgea,
E le dolci arme, onde di morte è rea,
D'affinar contra me predea diletto.
Poi come terse fiammeggiar le vide
Ver me girolle e dal sereno ciglio
Al cor volò più d'un pungente strale.

- 16 La leçon de Pétrarque et de Sannazaro ne semble pas perdue et, d'ailleurs, cette interprétation du thème reste la plus suivie chez les poètes de la Renaissance.

- 17 Il ne faudra pas oublier, cependant, que chez d'autres poètes de l'époque, sensibles à l'influence du néo-platonisme, l'image du miroir trouve un enrichissement plus subtil ; c'est la femme même qui devient le miroir de l'univers, microcosme privilégié dans lequel toutes les splendeurs de la nature se résument. En se mirant, la femme acquiert en même temps la conscience de sa beauté et la connaissance du Beau idéal, et le poète trouve en elle l'image réelle de la création divine. Telle est l'idée qu'expriment F. M. Molza¹² et G. Muzio¹³ et que développe, non sans quelque artifice, Ronsard dans un sonnet du premier livre des *Amours*¹⁴. Le poète y établit un parallèle entre la femme qu'il chante et le miroir dans lequel elle se mire, ce *crystal* qu'il appelle *heureux* « D'aller mirer le miroir où se mire/Tout l'univers en ses yeux remiré ».

- 18 Mais il faudra revenir encore au Tasse pour trouver, non seulement le plus liche épanouissement de l'image du miroir, mais aussi sa plus constante présence.

- 19 Je ne rappellerai que ces trois stances de la *Jérusalem délivrée*¹⁵ dans lesquelles le poète décrit Armide qui se mire dans une glace pendant que Renaud la regarde :

Ella del vetro a sè fa specchio, ed egli
Gli occhi di lei sereni a sè fa spegli.

- 20 Bientôt le chevalier rompt le silence et la double contemplation pour demander à la femme de tourner vers lui son regard ; c'est seulement dans son cœur qu'elle pourra connaître le pouvoir de sa beauté :

Volgi, dicea, deh volgi, il cavaliere,
A me quegli occhi onde beata bei,
Che son, se tu no'l sai, ritratto vero
De le bellezze tue gl'incendi miei ;
La forma lor, la maraviglia a pieno
Più che il cristallo tuo, mostra il mio seno.

- 21 Et si l'amour de Renaud n'est pas un témoin suffisant de la beauté d'Armide, qu'elle lève ses yeux au ciel, car seules les étoiles pourront être un miroir digne d'elle :

Non puô specchio ritrar si dolce imago
Né in picciol vetro è un Paradiso accolto,
Specchio t'è degno il cielo, e ne le stelle
Potrai mirar le tue sembienze belle.

- 22 On dirait que, dans ces strophes, le Tasse ne fait que résumer toutes les interprétations jusqu'alors suggérées par le thème et même qu'il suit la tradition Sans beaucoup d'originalité. Mais c'est le langage qui n'est déjà plus le même : des expressions se figent, des clichés se forment ; la matière dont le miroir est fait est mise en valeur – *cristallo, vetro* – ; le poète joue sur des mots, tels que *lu ci, accese, incendi ; beata, bei ; volto, rivolto* ; certains vers sentent déjà les concettis :

Con luci elle ridenti, ei con accese
Mirano in varii oggetti un solo oggetto
.....
L'una di servitù l'altra d'impero
Si gloria, ella in se stessa ed egli in lei
.....

- 23 Ce même langage, et encore toutes les variations que l'image du miroir a pu offrir aux poètes, depuis Pétrarque, sont présents dans les autres nombreuses compositions que le Tasse a consacrées au miroir dans ses *Rime* nous citerons notamment le triomphe de la femme qui se contemple dans une glace¹⁶, la comparaison du cœur du poète à un miroir fidèle¹⁷, la femme conçue comme un miroir des beautés de l'univers¹⁸, et jusqu'au souvenir des vers de Sannazaro¹⁹ que nous avons mentionnés plus haut.

- 24 Au seuil du Baroque, le Tasse représente à la fois un aboutissement et une source, soit en ce qui concerne l'invention des images et le langage poétique, soit par la place que le thème du miroir occupe dans son œuvre, le passage du Tasse aux poètes baroques ne semble pas connaître de solution de continuité.

- 25 3. Pour certains poètes du XVII^e siècle, le miroir reste apparemment ce *conseiller fidèle*²⁰ qui donne à la femme la pleine mesure de sa beauté. Scudéry invite Philis à croire à ce que le miroir lui découvre quand elle se mire :

Remarque, en ce miroir, combien tu parois belle
Admire de tes yeux la brillante clarté,
Et juge en les voyant, adorable cruelle,
Si te voir et t'aimer n'est pas nécessité²¹.

- 26 Chevreau, pour persuader un ami de ne pas devenir son-rival en amour, après avoir chanté la dame qu'il aime et la fidélité de son amour, conclut :

Sachez qu'aux libertés cet objet est funeste,
Et que jamais le ciel n'a rien fait de si beau,
Votre miroir, Philis, vous apprendra le reste²².

- 27 Pour Cotin, la femme qui se mire est doublement dangereuse au cœur de son amant, car elle le vainc deux fois, grâce au vivant tableau que le miroir offre de sa beauté :

Amour en ce miroir pour nous vaincre deux fois,
Sous ta forme d'Olympe a déguisé sa flamme,
Et cette peinture sans âme,
Nous anime à suivre ses lois²³.

- 28 La tradition est encore suivie, sans changements appréciables, dans ces compositions où le poète, se faisant le rival du miroir, souligne la plus grande fidélité et puissance que l'image de la femme aimée garde dans son cœur :

Lascia il vetro, o mio 'ben, mira il mio cote
Ove di propria man le tue rattezze
Ha con punta di stral dipinno Amore²⁴

- 29 Est-ce la faute d'une poésie précieuse et de circonstance, comme le nom des poètes que nous venons de citer semble l'indiquer, si l'invention et l'inspiration sont nulles et si la répétition d'images banales domine ? C'est possible. Mais on peut remarquer que la persistance d'un langage codifié par la tradition et l'interprétation sans originalité de l'image du miroir consentent à ces poètes certains effets de grossissement et d'emphase que rarement la Renaissance avait recherchés.

- 30 De même, s'il ne faut pas donner une valeur indicative à la présence d'expressions, telles que *miroir de chasteté*, *miroir de vertu*²⁵, etc., par lesquelles les poètes du XVII^e siècle s'adressent souvent à la femme aimée et qui sont comme un écho affadi de la conception platonicienne de la femme *miroir des beautés de l'univers*, il convient de rappeler que, de ces clichés, les poètes religieux tireront leur interprétation du miroir comme symbole du rapport entre l'âme chrétienne et Dieu :

Que cette glace est belle
Qu'elle est nette et fidelle :
Elle exprime un visage et ne le flatte point.
Mais je porte dans l'ame
Un cristal qui m'enflamme :
Dieu me sert de miroir, de juge et de témoin²⁶.

- 31 Un même langage peut donc exprimer des idées et des sentiments nouveaux. Cela nous amène à nous demander, au-delà d'une recherche qui reste à la surface des problèmes parce qu'elle ne concerne que les modes d'expression, ce qui fait l'unité foncière de ces poèmes de la Renaissance que nous avons présentés. Or, si nous relisons avec plus d'attention les compositions poétiques de Pétrarque, ou de Sannazaro, de Ronsard ou du Tasse, nous nous apercevons que, chez eux, le miroir est le plus souvent interprété comme le témoin fidèle d'une réalité qu'il souligne par le redoublement de l'image. Il y a, d'une part, la beauté de la femme et, d'autre part, le reflet que le miroir nous offre ; de là une multiplication de la beauté qui en exalte davantage la puissance. De même, si l'on considère la femme comme un miroir de toutes les beautés de l'univers, on lui reconnaît la plus parfaite identité avec toute l'œuvre du Créateur dont on pense, par cet intermédiaire, saisir entièrement la splendeur. Cette fois encore, l'image du miroir symbolise la prise de conscience d'une réalité, considérée en elle-même objectivement existante, à la portée de l'homme auquel elle s'offre dans un double raccourci.

- 32 Il est intéressant, à ce propos, de noter la façon dont l'image du miroir est exploitée dans l'iconographie à la fin du XVI^e siècle ; un texte, *La nuova iconologia* de Cesare Ripa, de Pérouse, qui fut très répandu en Italie, nous donne des indications qui confirment nos observations sur la poésie. Le miroir y est décrit comme le symbole, non seulement de la jeunesse, de la vanité, de la beauté féminine (et en ce sens la femme est, elle-même, envisagée comme un miroir de l'univers²⁷), mais aussi de la science, de la connaissance et de la vérité. « Lo specchio insegna che la verità all'hora è in sua perfettione, quando, come si è detto, l'intelletto si conferma con lo cose intelligibili, come lo specchio è buono quando ren.de la vera forma della cosa che vi risplende ». ²⁸
- 33 On dirait que le poète et l'artiste de la Renaissance se meuvent dans un monde solidement bâti qu'ils ne doutent point de pouvoir connaître ; dans ce monde, tout bon miroir ne ferait que reproduire la véritable forme des choses.
- 34 Toutefois, dans ce même ouvrage de Ripa, on peut lire une autre interprétation de l'image du miroir, parfaitement opposée à celle que nous venons de citer. Le théoricien écrit : « Le specchio è vero simbolo di falsità, perché se bene pare che in esso specchio sian tutte quelle cose che li sono poste innanzi, è pero una sola similitudine che non ha realtà »²⁹. C'est dans cette direction que se meut la poésie du XVII^e siècle, opérant une progressive transformation de l'image traditionnelle.
- 35 4. Si nous revenons à la poésie du début du siècle, en Italie comme en France, à côté de ces quelques textes inspirés par la galanterie, dans lesquels se poursuit sans vigueur une tradition désormais épuisée mais qui répondent, eux aussi, à une exigence nouvelle d'ostentation et de parade, nous rencontrons un plus grand nombre de poèmes qui présentent un changement profond dans l'interprétation de l'image du miroir, exprimant un bouleversement complet de la vision optimiste du monde avec la mise en question des possibilités humaines dans le domaine de la connaissance.
- 36 Un poème de Marino, apparemment aligné sur la tradition, me semble assez révélateur :
- A che pur, donna, il volto
Ne lo specchio volgete,
Se lo specchio del Sol nel volto avete ?
Sia di noi sia di voi solo il bel viso
Lo specchio e il Paradiso ;
C'ha in sé tal lume accolto,
Che'l vostro specchio ancor si specchia in esso,
Ed è lo specchio dello specchio stesso³⁰.
- 37 L'idée n'est pas nouvelle, mais le poème se présente comme une énigme ; le mot clef – *specchio* –, répété six fois en huit vers, revêt plusieurs sens ; parfois il désigne le miroir, parfois le visage de la femme, miroir de l'univers, et pourtant miroir du miroir, lui-même ; de là, une impression d'ambiguïté, d'incertitude ; la multiplication de l'image par le miroir ne la raffermit, ni ne la souligne, mais semble plutôt l'estomper dans un univers aux contours imprécis. D'un jeu de mots, naît un premier frisson d'inquiétude qui crispe, à peine la surface d'une réalité qu'on avait, jusqu'à présent, considérée comme acquise.
- 38 Un autre type d'inquiétude apparaît de l'allusion, désormais assez fréquente, à la légende de Narcisse. Si, pour Pétrarque, le rappel de Narcisse à la fin d'un de ses sonnets que nous avons indiqués ne semble qu'un facile recours à la mythologie, suggéré par l'image de la femme au miroir qui se complaît dans sa beauté, chez les poètes du XVII^e siècle le mythe tout entier et surtout sa tragique conclusion donnent aux compositions sur le miroir une

tension dramatique inattendue. Tel est le sens des derniers vers d'un sonnet de Desportes³¹ dans les *Amours à Diane* :

Je la voy quelque fois, s'elle se veut mirer,
 Esperdue, estonnée et long temps demeurer,
 Admirant ses beautés dont mesme elle est ravie :
 Et cependant (chetif) immobile et peureux
 Je pense au beau Narcisse de soy-mesme amoureux
 Craignant qu'un sort pareil ne met fin à sa vie³².

- 39 C'est encore la crainte qu'exprime Cotin dans ce madrigal à Olympe où le langage précieux s'amenuise dans un jeu banal de contrastes :

Olimpe, fuyez cette glace
 Où le feu de vos yeux brille avec tant de grace.
 Ils sont si puissants et si doux
 Que vostre ame en sera charmée
 Vous ferez de vous-mesme et l'amante et l'aymée
 Et le sort de Narcisse est à craindre pour vous³³.

- 40 Sarrasin ne semble pas moins alarmé dans ses stances sur le miroir où-il s'adresse à la dame qui se mire :

Mais prenez garde, enfin, qu'en faisant vos délices
 De vous aymer et de vous voir
 Cette amour ne vous mette au nombre des Narcisses,
 Et que vous n'expiriez devant votre miroir³⁴.

- 41 Inquiétude, crainte, doute : le miroir, après avoir été un des moyens les plus puissants pour l'exaltation de la beauté féminine, dont il révèle fidèlement l'éclat et souligne le pouvoir, acquiert de plus en plus, aux yeux du poète baroque, un caractère illusoire et trompeur.

- 42 Un autre sonnet de Marino, illustre, de la façon la plus persuasive, ce passage, de l'image traditionnelle, à son interprétation nouvelle, plus tourmentée et plus subtile :

Amor, non dissì il ver, quando talora
 Ebbi a dir che costei non era amante,
 E che'l suo cor di rigido diamante
 Punto non avea mai tuo strale ancora.
 Ecco, ma per mio peggio, or s'innamora
 Di sè medesma al chiaro specchio avante ;
 E, fatta mio rival, quel bel sembante,
 Ch'io sol amo ed adoro, ama ed adora.
 Cru dei donna e superba, a cui sol cale
 Nel lusinghiero adulator fallace
 La tua propria ammirar forma mortale ;
 Sappi che'l bel, ch'or si t'alletta e piace,
 Non men che'l vetro, in cui si specchia, è fraie,
 Né men che l'ombra sua, lieve e fugace³⁵.

- 43 La juxtaposition des quatrains et des tercets souligne les deux moments du poème ; les huit premiers vers reprennent les éléments que nous avons déjà rencontrés depuis Pétrarque, dans la poésie amoureuse : la femme se complaît dans sa beauté à un tel point qu'elle tombe amoureuse d'elle-même. Mais déjà la métaphore du vers trois annonce l'idée nouvelle que le poète va nous proposer. Marino établit une comparaison entre la matière dont le miroir est fait et le cœur de la femme, comparaison qui, légèrement modifiée par les dix derniers vers, exprime une signification particulière. Le miroir n'est qu'un *adulator fallace*, fait d'une matière fragile, et la beauté dont il nous donne le reflet

est aussi éphémère et fuyante que l'image sans consistance que sa surface présente. Ainsi, par un jeu de reflets, l'objet qui se mire perd toute réalité et il ne reste de lui qu'une ombre « *lieve et fugace* ».

O douce erreur des sens, aymable illusion
 Du beau cristal qui nous impose
 Et fait passer sa fiction
 Pour une véritable chose !
 Le corail animé, les neiges, et les feux
 De la beauté qu'il nous présente,
 Ne sont rien qu'une ombre éclatante
 Et qu'un phantosme lumineux³⁶.

44 L'illusion ne se limite pas à l'image que le miroir offre ; comme dans le sonnet de Marino, elle s'étend à la réalité même de l'objet qui se mire. Le poète baroque introduit dans le monde aux contours nets et solides que la littérature traditionnelle lui a transmis le changement et le contraste.

45 Tout d'abord, c'est la dimension temporelle qui brise l'unité d'une réalité conçue désormais comme instable. L'image que le miroir reflète est une image fuyante, que jamais il ne pourra retenir.

Odieux ! que de charmants appas
 Que d'œillets, de lis et de roses,
 Que de clarté et d'aimables choses
 Amarille détruit en s'écartant d'un pas³⁷.

46 La disponibilité de cet objet est totale : hier, il reproduisait la splendeur d'une jeune beauté ; aujourd'hui, on ne voit sur sa surface que l'image triste du poète malheureux :

Qualor, chiaro cristallo
 Vago pur di mirar quel vivo sole
 Che in te specchiar si sole,
 In te le luci affiso,
 Ahi, ch'altro non vegg'io che'l proprio viso !³⁸

47 C'est à tort que d'Estélan considère le miroir comme un *peintre brillant* : l'ouvrage qu'il fait sans effort n'est qu'un *ouvrage inconstant*, qui *ressemble toujours et n'est jamais semblable*³⁹ ; il manque en effet de ce caractère éternel qui est le propre de toute création d'art.

48 Le miroir n'est qu'un peintre déchu, selon la poétique légende chantée par Malleville :

Ce miroir où chacun contemple sa figure
 Fut en Chypre autre fois un Peintre si vanté
 Que le bruit de son art jusqu'aux Astres monté
 Fit avec raison estonner la Nature.
 Vénus dans ses vergers le trouvant d'aventure
 Le voulut obliger à peindre sa beauté ;
 Mais estant de son fils indignement traité
 L'insolent refusa de faire sa peinture.
 La déesse qui vit ce jeune audacieux
 Mespriser follement les flammes de ses yeux
 Changea par un despit son corps en cette glace.
 Et donnant cet exemple à ses autres sujets
 Ordonna contre luy pour punir son audace
 Qu'il représenterait toute sorte d'objets⁴⁰.

49 Non sans malice, Chevreau compare une femme trop sensible aux hommages de ses admirateurs, et pourtant volage et inconstante, à un miroir :

Caliste, comme le miroir
 Qui reçoit toutes les images,
 Reçoit les amoureux hommages,
 Des premiers qui la veulent voir.
 Mais quoy qu'à tous les vœux cette belle réponde,
 Le miroir et son cœur ont ceci de commun
 Qu'ils peuvent recevoir tous les objets du monde
 Et qu'ils n'en conservent pas un⁴¹.

- 50 Loin d'être fidèle, le miroir baroque devient donc le symbole de l'inconstance, du changement. Et non seulement son image est synonyme d'illusion, elle l'est aussi de tromperie ; c'est l'apparence d'un objet qu'elle nous donne, non son être véritable. La beauté de la femme ne nous garantit pas de sa bonté ; au contraire, l'équivoque et la contradiction triomphent dans une nature conçue désormais comme essentiellement double. C'est l'idée que développe G. Preti dans un sonnet⁴² qui, au début, a l'allure de toute composition traditionnelle sur le miroir, mais qui, soudain, par un revirement typique de la poétique baroque, efface l'image triomphante de la femme qui se mire pour insinuer une double raison de doute. Le miroir qui, dans les premiers vers du poème a été désigné avec tous les attributs de la vérité et de la clarté - *crystallo rilucente e schietto* -, devient un *mentitor fallace che scopre un raggio sol del bello eterno* ; quant à l'image reproduite dans la glace, elle n'est qu'une *ombra d'error l'ana e fugace*. L'apparence de beauté qu'elle révèle cache une nature infernale :

Vedrai se miri il tuo sembiante interno,
 Cui ritragge il mio cor, specchio verace,
 Angue il crin, toscò il labro, il petto inferno.

- 51 Il est certain que Preti a été amené à cette interprétation du thème par le goût du contraste qu'il a accentué dans la symétrie des vers 8 (*oro il crin, rose il labro, e gigli il petto*) et 14 (*Angue il crin, toscò il labro, il petto inferno*), le contraste étant un des moyens les plus efficaces pour produire cet effet de surprise auquel vise tout poète baroque.
- 52 Dans le *Cannocchiale aristotelico*, à propos de ce type d'étonnement qui naît « per nostra opinione o fingimento », le théoricien baroque, Emmanuele Tesauro, indique dans l'image du miroir la source de toute une série d'*oppositi* parmi les plus pétillants et merveilleux⁴³. C'est encore le contraste entre la matière du miroir et son pouvoir de réveiller les feux de l'amour que, sur la ligne d'une longue tradition, exploite Tristan dans son *Miroir enchanté* :

Amarille en se regardant
 Pour se conseiller de sa grace
 Met aujourd'hui des feux dans cette glace,
 Et d'un cristal commun fait un miroir ardent⁴⁴.

- 53 Mais, ce serait restreindre excessivement le sens du sonnet de Preti que de lui attribuer seulement une recherche d'effet à surprise. Le procédé technique, le choix des mots qui soulignent le contraste ont leur raison d'être dans une idée, une nouvelle façon de concevoir la réalité.
- 54 La véritable conclusion que l'on peut tirer du poème de Preti, aussi bien que de ceux de Cotin, de Tristan, de Marino et de tant d'autres que nous n'avons pas ici la possibilité de citer, c'est que la réalité est désormais considérée insaisissable pour l'homme ; la multiplication des objets par le miroir, loin d'ajouter du relief et de la force à l'objet qui se mire, lui enlève toute consistance. Nous avons là un exemple typique de la poétique baroque : ainsi que nous en avertit G. Poulet : « Dans le déploiement furieux des formes qui constitue le trait le plus évident de l'art baroque, l'on doit voir moins un signe de la

conquête de l'espace par l'esprit que de l'impossibilité pour l'esprit d'accomplir finalement cette conquête »⁴⁵.

55 5. Cette observation paraît d'autant plus légitime si l'on passe de l'image du miroir à celle des eaux miroitantes, où le thème traditionnel semble trouver son plus splendide couronnement baroque.

56 L'eau en repos a été le premier et le plus naturel des miroirs, et nous avons déjà remarqué les liens qui ont toujours conduit de l'image du miroir au mythe de Narcisse. Mais l'eau devient, dans la poétique baroque, un miroir privilégié, par sa nature même, mouvante et fugitive.

57 Le thème de l'inconstance et de l'illusion y trouve, en effet, son expression la plus achevée :

Fatti pur specchio il fiume
E chi ti segue, ognor fuggi e disprezza,
superba bellezza,
di quell'onda viva
In cui ti specchi, ancor più fuggitiva,
Or non t'avvedi che quel chiaro lume,
Che ne l'onda mirar tanto ti piace,
E' più dell'onda e più di te fugace ?⁴⁶

58 Si le miroir ne peut garder l'image de la femme qui s'y mire, encore plus vaine est l'illusion du poète qui, dans l'eau d'une fontaine, cherche le souvenir de sa beauté. Les *Miroirs flottants* de Théophile⁴⁷ et de Saint-Amant⁴⁸, le *Cristal flottant* de Sarrasin⁴⁹, le *Mouvant cristal* de Tristan⁵⁰, la *Glace inconstante* de Cérisy⁵¹ ne gardent qu'un instant l'illusion d'un objet.

59 Le triomphe de l'illusion semble trouver son extrême raffinement dans ce poème de Stigliani où le poète représente une femme, assise au bord de l'eau, qui se mire dans une glace :

Mentre ch'assisa Nice
Del mar a la pendice
Stava a specchiarsi in un piombato vetro
lo ch'essendole dietro
Affisati i miei sguardi all'acqua avea
L'ombra sua vi vedea
Con la sinistra man di specchio ingombra ;
E ne lo specchio ancor l'ombra dell'ombra⁵².

60 Ainsi, la réalité s'estompe dans une fuite d'images de plus en plus illusoires ; c'est le dernier développement du thème ; du renforcement de la réalité par le miroir à son anéantissement dans la plus complète confusion des éléments.

61 Dans *l'Adone*, en peignant une forêt au bord d'un étang, Marino écrit :

L'acque inaffiano il bosco e il bosco ombroso
Specchia se stesso entro le limpid' acque,
Tai ch'un giardino in duo giardin distinto
Si vedea...⁵³

62 Et Fulvio Testi, en représentant une femme qui se mirait dans une fontaine, conclut :

Il rio mirando in sé l'alto tesoro
De' labri ardenti e delle chiome bionde
S'arricchia di coralli e rene d'oro⁵⁴.

63 Mais les plus heureuses variations inspirées par cette image se trouvent chez les poètes français de l'âge baroque, dans ces mêmes textes que J. Rousset a recueillis sous le titre suggestif des *Eaux miroitantes*. Qu'il s'agisse de Théophile et des strophes de *La Solitude* où les yeux de la femme rient si poétiquement avec l'eau du ruisseau⁵⁵, du *Promenoir des deux amants* de Tristan, et de ces vers à la fois précieux et baroques :

Je tremble en voyant ton visage
Flotter avec mes désirs
Tant j'ai peur que mes soupirs
Ne lui fassent faire naufrage⁵⁶.

64 ou de la lettre célèbre de Cyrano sur l'ombre que font les arbres dans l'eau⁵⁷, c'est toute une poésie qui se manifeste, celle que J. Rousset a placée sous le signe de Circée et du Paon et dont il nous a donné lui-même des exemples si remarquables et si fins dans sa pénétrante analyse des poèmes de Racine, de Le Moyne et de Du Bois-Hus.

65 L'interprétation de l'image du miroir chez les poètes baroques se développe donc en deux directions parallèles qui, l'une et l'autre, dérivent de la tradition littéraire de la Renaissance et semblent principalement subir l'influence du pétrarquisme italien, mais qu'il est désormais impossible de distinguer selon la nationalité des poètes qui les suivent.

66 Italiens et Français sont également présents dans ces deux courants que nous avons essayé d'identifier à travers les transformations qu'ils ont opérées sur les données traditionnelles du thème.

67 Il a paru évident, d'après notre analyse, que chez certains poètes du XVII^e siècle, en Italie comme en France, la dette envers la poésie de la Renaissance est plus claire, et plus formelle et superficielle l'interprétation de l'image du miroir qui a été exploitée d'une façon statique et décorative selon l'exemple de la poésie amoureuse des siècles précédents. Malgré ces limites et le manque d'une véritable originalité, on doit toutefois reconnaître aux poètes baroques un goût plus accentué du paraître et de l'ostentation, qui va jusqu'au dernier artifice. Dans une poésie de circonstance et d'apparat qui consent et, souvent, exige la dilatation de l'hommage, quel objet, mieux que le miroir, aurait pu se prêter à la multiplication de l'éloge ? L'on a, d'ailleurs, remarqué que c'est dans ce même type de poésie que le contraste d'images et de mots est constamment adopté. Cela aussi répond à cette poésie de l'étonnement qui est un des aspects du Baroque : nous sommes dans le domaine du Paon.

68 Mais, à côté de ces textes, dans lesquels apparemment se prolonge, sans se renouveler, la tradition de la Renaissance, l'autre interprétation de l'image du miroir, celle qui transforme radicalement la vision du monde léguée par la tradition, pour se faire l'interprète d'une problématique nouvelle, s'est révélée bien autrement riche et suggestive. Non seulement, grâce au nombre des compositions et au nom des poètes qui se sont inspirés d'elle, elle domine ce début du XVII^e siècle, mais aussi elle illustre ; de la façon la plus complète et persuasive, le passage de la Renaissance au Baroque, reconnaissant à celui-ci sa plus profonde valeur culturelle et idéologique.

69 Tout naturellement placée sous le signe prestigieux de Circée, elle exprime poétiquement cette conception du monde en mouvement, insaisissable, angoissant et toutefois captivant, vers lequel l'homme baroque, chargé de toutes les illusions et victime de toutes les déceptions de l'homme moderne, tourne son regard dans une émouvante et inassouvie recherche de Vérité et d'Absolu.

NOTES

1. Pour une mise au point du problème, cf. M. Raymond, *Le Baroque littéraire français*, « Studi francesi » 13 (janvier-avril 1963), pp. 23-29 et F. Simone, *Prospettive critiche sulla scoperta dei Barocco Francese*, dans *Umanesimo, Rinascimento, Barocco in Francia*, Milano. Mursia, « Biblioteca di cultura europea », 1968, pp. 257-390.
2. « ...Le propre de la poésie lyrique du XVII^e siècle n'est pas de créer des motifs nouveaux, inédits », écrivait en 1959 E. MICHAËLSSON (*L'eau, centre de métaphores et de métamorphoses dans la littérature française de la première moitié du XVII^e siècle*, « Orbis litterarum », t. XIV, p. 121) et il relevait l'importance des sources anciennes et l'exploitation persistante de la tradition pétrarquiste.
3. B. MUNTEANU, *Notes sur le thème du miroir au XVII^e siècle*, « Cahiers de l'Ass. Int. des études françaises », XI, mai 1959, pp. 354-361.
4. P. MOISY, *Note sur la Galerie des glaces de Versailles*, « XVII^e siècle », n. 53, 1961, pp. 42-50.
5. Ouv. cit, pp. 121-173.
6. *Anthologie de la poésie baroque française*, textes choisis et présentés par J. Rousset, Paris, Colin, « Bibliothèque de Cluny », 1961, I, pp. 231-256.
7. G. GENETTE, Narcisse baroque, « Nouvelle Revue Française » septembre 1961, pp. 558-564; l'article a été réimprimé sous le titre de *Complexe de Narcisse* dans *Figures*, Paris, Seuil, « Collection Tel-Quel », 1966, pp. 21-28.
8. Cf. *Persistence et transformation de l'influence italienne dans la poésie lyrique française de la première moitié du XVII^e s.*, « XVIII^e siècle », n. 66-67, 1965, pp. 22-42.
9. Voici les deux sonnets de Pétrarque, dans *Le Rime sparse e i Trionfi*, a cura di E. Chiorboli, Bari Laterza, 1930, p. 40.

Sonnet XLV :

Il mio avversario in cui veder sole te
 Gli occhi vostrich'Amor e 'l Ciel onora,
 Con le non sue bellezze v'innamora
 Piùche 'n guisa mortal soavi e liete.

Per consiglio di lui, Donna, m'avete
 Scacciato dal mio dolce albergo fora ;
 Misero esilio ! Avvegnach'io non fora
 D'abitar degno ove voisola siete.

Ma s'io v'era con saldi chiodj fisso,
 Non dovea farvi specchio per mio danno,
 A voi stessa piacendo, aspra e superba.

Certo, se vi rimembra di Narcisso,
 Questo e quel corso ad un termine vanno :
 Benché di si bel fior sia indegna l'erba.

Sonnet XLVI :

L'ora e le perle, e i fior vermigli e bianchi,
 Che 'l vemo devria far languidi e secchi,
 Son per me acerbi e velenosi stecchi,
 Ch'io provo per lo petto e per li fianchi.

Pero i di miei fien lagrimosi e manchi ;
 Che gran dual rade volte avvien ch'invicchi :
 Ma più ne 'ncolpo i micidiali specchi,
 Ohe 'n vagheggiar voi stessa avete stanchi.

Questi poser silenzio al signor mio,
 Che per me vi pregava ; ond'ei si tacque
 Veggendo in voi finir vostra desio.

Questi fur fabbricati sopra l'acque
 D'abisso, e tinti nell'eterno ohlio
 Onde 'l principio di mia morte nacque.

10. J. SANNAZARO, *D'un bel lucido puro e freddo oggetto*, dans *I fiori delle Rime dè Poeti illustri*, nuovamente raccolti e ordinati da M. G. Ruscelli, Venetia, Sepa, 1579, p. 128.

11. T. TASSO, *Lo specchio*, dans *Le Rime*, ed. crit. a cura di A. Solerti, Bologna, Romagnoli. Dall'Acqua, 1898, t. 11, pp. 64-65.

12. F. M. MOLZA, *Fedele esempio e specchio unico e puro*, dans *I fiori delle Rime*, éd. cit., p. 97.

13. G. MUZIO, *Donna che sete in terra il primo oggetto*, dans *I fiori delle Rime*, éd. cit., p. 188.

14. P. DE RONSARD, *Je parangonne à vos yeux ce crystal*, dans *Les Amours*, par H. et C. Weber, Paris, Garnier, 1963, p. 48. Le texte correspond à l'édition de 1552. Dans l'édition de 1584, le tercet est modifié de la sorte : *Et toutes foyes, envieux, je t'admire / D'aller mirer les beaux yeux où se mire / Amour dont l'arc dedans est recélé*. Sur la valeur de cette modification voir Ronsard, *Les Amours*, a cura di F. Simone, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1947, p. 122.

15. T. TASSO, *Gerusalemme liberata*, a cura di L. Bonfigli, Bari Laterza, 1930, Ch. XVI, str. 20, 21 et 22.

16. *Chiaro cristallo a la mia donna offersi*, dans *Le Rime*, éd. cit., t. I, pp. 66-67.

17. *Qual da cristallo lampeggiar si vede*, dans éd. cit., t. II, pp. 251-252.

18. *Donna, il bel vetro tondo*, dans éd. cit., t. II, p. 343.

19. *Qual da cristallo lampeggiar si vede*, dans éd. cit. pp. 251-252.

20. G. DE SCUDERY, *Sur un miroir*, dans *Poésies diverses*, Paris, Courbé, 1649, p. 17.

21. *Ibidem*.

22. U. CHEVREAU, *Poésies*, Paris, Sommaville, 1646, p. 200.

23. Ch. COTIN, *Stances à Olimpe sur l'image représentée en son miroir*, dans *L'Uranie ou la Métamorphose d'une nymphe en oranger*, Paris, Sommaville, 1659, p. 52.

24. B. PISANI, *A bella donna che si specchia*, dans *Opere scelte del Marino e dei Marinisti*, a cura di G. Getto, Torino, Utet, 1954, t. II, pp. 448-449.

25. Cf. J. DE GOMBAULD, *Les Poésies*, Paris. Courbé, 1646, p. 91 ; Saint-Amant, *L'Andromède*, dans *Œuvres complètes*, par Ch. L. LIVET, Paris, Jannet, 1855, t. I, p. 46.

26. F. MALAVAL, *Les Leçons du miroir*, dans *Anthologie de la poésie baroque française*, éd. cit., t. I, p. 256.

27. C. RIPA, *Nuova iconologia*, Padova, P. P. Tozzi, 1618, pp. 52 et 514.

28. *Idem*, p. 558.

29. *Idem*, p. 172.

30. G. B. MARINO, *Donna che si specchia*, dans *Lirici dei Seicento e dell'Arcadia*, a cura di C. Calcaterra, Milano, Rizzoli, 1936, p. 102.

31. « ..le miroir liquide n'offre à qui s'y recueille que l'image fuyante d'une existence transitoire... ce que Narcisse découvre au bord de sa fontaine ne met pas en jeu de simples apparences : le lieu de son image lui donne le mot de son être » (cf. G. GENETTE, *Complexe de Narcisse*, dans éd. cit., p. 27).
32. Ph. DESPORTES, *Amours de Diane*, Liv. II, Sonnet xxxiii, dans *Les œuvres*, Rouen, R. du Petit-Val, 1611, p. 35.
33. Ch. COTIN, *A Olimpe*, dans *Ouv. cit.*, p. 48.
34. J. F. SARRASIN, *Stances*, dans *Nouvelles Poésies* publiées avec notice et préface par O. Uzanne, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1872, p. 221.
35. G. B. MARINO, *Mentre sua donna si specchiava*, dans *La lira*, partie I, Venetia, Baba, 1653, p. 6.
36. Ch. COTIN, *Stances à Olimpe*, dans *Ouv. cit.*, p. 46.
37. TRISTAN., *Le Miroir enchanté*, dans *Les Amours et autres poésies choisies*, par P. Camo, Paris, Garnier, 1925, p. 56.
38. G. B. MARINO, *Specchio dell'amata*, dans *La lira*, partie II, éd. cit., p. 313.
39. L. D'ESTELAN, *Sonnet du miroir*, dans *Anthologie de la poésie baroque française*, éd. cit., t. I, p. 255.
40. C. MALLEVILLE, *Poésies*, Paris, N. Bessin, 1649, p. 187.
41. U. CHEVREAU, *Ouv. cit.*, p. 168.
42. G. PRETI, *Per la sua donna specchiantesi*, dans *Poesia dei Seicento a cura di C. Muscetta e P. P. Ferrante*, Torino, Einaudi, 1964, t. I, p. 582.
43. E. TESAURO, *Cannocchiale aristotelico*, Venetia, Baglioni, 1663, p. 412. Le théoricien donne un exemple des « propositioni mirabili et enigmatiche » que l'on peut tirer de l'image du miroir, en citant le poème suivant :
- So una mia cosa, la qual non è viva,
E par che viva se gli vai dinanti.
E se tu scrivi parerà che scriva :
E se tu canti parerà che canti.
E se ti affacci se'co in prospettiva,
Ti dirà i tuoi difetti tutti quanti.
E se sdegno gli homeri le volti Sparisce anch'ella: e torna se ti volti.
44. TRISTAN, *Le miroir enchanté*, dans éd. cit., p. 56. Les mêmes antithèses se retrouvent chez Cotin, et Scudéry, dans ces poèmes sur le miroir que nous avons cités plus haut.
45. G. POULET, *Les Métamorphoses du cercle*, Paris, Plon, 1961, p. 23.
46. G. B. MARINO, *Ninfa che si specchia nell'acqua*, *La lira*, partie III, éd. cit., p. 61.
47. Théophile DE VIAU, *La Maison de Sylvie*, dans *Œuvres poétiques*, éd. crit., par J. Streicher, Genève, Droz, 1951-58, t. II, p. 141.
48. SAINT-AMANT, *La Solitude*, dans éd. cit., t. I, p. 26.
49. J. F. SARRASIN, *Myrtil*, dans *Nouvelles poésies*, éd. cit., p. 198.
50. TRISTAN, *Plainte à la belle Banquière*, dans *Les Amours*, éd. cit., p. 123.
51. Habert DE CERISY, *Dans sa glace inconstante*, dans *Anthologie de la poésie baroque française*, éd. cit., t. I, p. 245.
52. T. STIGLIANI, *Scherzo d'immagini*, dans *Opere scelte dei Marino e dei Marinisti*, éd. cit., t. II, p. 296.
53. G. B. MARINO, *Adone*, a cura di G. Balsamo-Crivelli, Torino, Paravia, 1922, Ch. VIII, str. 23.
54. F. TESTI, *Bella donna che bevea in una fonte*, dans *Rime*, Venetia, Ciotti, 1613, p. 51.
55. THÉOPHILE, *La Solitude*, dans *Œuvres poétiques*, éd. cit., t. I, p. 21.
56. TRISTAN, *Le Promenoir des deux amants*, dans *Les Amours*, éd. cit., p. 52.
57. Cyrano DE BERGERAC, *Sur l'ombre que faisoient des arbres dans l'eau*, dans *Lettres*, éd. crit. par L. Erba, Milano, Scheiwiller, 1965, pp. 37-40.

AUTEUR

CECILIA RIZZA

Chargée de Cours à l'Université de Gênes