

BAROQUE

Baroque

1 | 1965

Actes des journées internationales d'étude du
Baroque, 1963

Aspects du baroque littéraire en Angleterre

Jean-Jacques Denonain



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/baroque/173>

DOI : 10.4000/baroque.173

ISSN : 2261-639X

Éditeur :

Centre de recherches historiques - EHESS, Éditions Cocagne

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1965

ISSN : 0067-4222

Référence électronique

Jean-Jacques Denonain, « Aspects du baroque littéraire en Angleterre », *Baroque* [En ligne], 1 | 1965, mis en ligne le 24 décembre 2011, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/baroque/173> ; DOI : 10.4000/baroque.173

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

© Tous droits réservés

Aspects du baroque littéraire en Angleterre

Jean-Jacques Denonain

- 1 Parler du baroque est toujours une gageure, tant il est, comme ses thèmes favoris, protéiforme, fugace et insaisissable. Prétendre, en outre, rendre compte en un temps limité du baroque dans la littérature anglaise - et encore nous restreignons-nous à une transition du XVI^e au XVII^e siècle - est une entreprise téméraire qui frise l'inconscience. Il est vrai que le baroque incite à l'audace.
- 2 Quoi qu'il en soit, nous nous attacherons à projeter des rais de lumière sur les traits et les directions essentielles, dans le domaine de la poésie et celui du théâtre. Aborder le problème de la prose soulèverait des difficultés insolubles ici et aujourd'hui¹.
- 3 Du baroque encore, je me prévaudrai pour la ligne sinueuse de ma démarche, qui cherchera un ordre logique dans un relatif désordre chronologique.
- 4 Pour les besoins de la démonstration, un bref préambule s'impose.
- 5 Avant le XVI^e siècle la littérature anglaise a déjà fait ses preuves de création originale en langue nationale. Vers 1585, Puttenham, l'un des premiers théoriciens, peut évoquer Chaucer, Gower, Lydgate, Langland, et Skelton (XV^e-XVI^e). Mais, au grand mouvement de renouveau auquel on donne le nom de Renaissance, la participation anglaise est tardive. Elle est surtout plus rapide dans son évolution ultérieure, franchissant les étapes à un rythme accéléré.
- 6 La première étape, ce sont - à mes yeux - les humanistes anglais et leur « New Learning » (le Nouveau Savoir). Greene, dans une *Adresse aux Étudiants*, incluse dans son *Ménaphon* (1589), énumère avec orgueil les savants latinistes et hellénistes de Cambridge : Sir John Cheke, Sir John Mason, Dr. Watson, Redman, Ascham, qui eut pour disciple la reine Elizabeth, Grindall, Lever, Pilkington.
- 7 Cette culture humaniste proprement anglaise est davantage en rapport avec l'humanisme rhénan qu'avec l'humanisme italien². Mais tous redécouvrent la pensée et l'art antique, s'en nourrissent, les assimilent et les diffusent ponctuellement.

- 8 Il est – à mon sens – indispensable d’insister sur cette culture anglaise « classique » (au sens anglais de « classical »), qui sera permanente dans les écoles et les universités jusqu’au XIX^e siècle. Que les auteurs écrivent en anglais ou en latin, ils sont imprégnés de culture et d’expression latines (Ovide, Lucain, Juvénal, Sénèque) ou néo-latines. Cette culture, à laquelle s’ajoutent les exemples italiens et français, est sous-jacente à toute la littérature anglaise.
- 9 *Or, c’est là une condition essentielle du baroque.*
Le baroque présuppose chez l’auteur et son *public* une parfaite possession de la culture et de la technique traditionnelles, la maîtrise complète d’un « métier », une familiarité profonde avec les canons et les normes. Le baroque *voit autre chose et voit autrement*. Mais pour cela il faut qu’il ait d’abord vu selon les règles établies dont il se rit et qu’il défie.
- 10 Plutôt que « Renaissance anglaise », je dis volontiers « Naissance anglaise », car, dans le dernier tiers du XVI^e siècle, on assiste à un véritable avènement de l’anglais comme langue littéraire.
- 11 Les critiques du temps l’ont signalé et souligné. En 1582, Mulcaster prône les mérites de la langue anglaise, maintenant apte aux œuvres originales, rodée qu’elle est par les transpositions du grec et du latin. En 1585-89, dans son *Arte of English Poesie* (chap. xxxi), Puttenham glorifie les écrivains anglais qui, par leurs efforts, ont fait de la langue nationale un moyen d’expression digne de rivaliser avec le français ou l’italien pour la richesse, la subtilité, la méthode et la « proportion », digne même de surpasser ses rivaux. Et l’on professe en même temps l’émulation envers l’antiquité, ou les pays voisins, et une ambition nationale à laquelle on ne met point de bornes.
- 12 Au chapitre II, dont l’argument est : « *Qu’il peut fort bien y avoir un Art de notre poésie anglaise aussi bien que de la latine et de la grecque* », Puttenham interroge : « Pourquoi la Poésie ne serait-elle pas chez nous un art courant aussi bien que chez les Grecs et les Latins, notre langue n’admettant pas moins de règles, et pas moins de diversité ? » (sous-entendu, d’expression). En 1595-96, Richard Carew, dans son livre : *The Excellencie of the English Tongue*, affirme fortement sa conviction de la souplesse et des aptitudes de l’anglais.
- 13 De l’Humanisme encore servile, se dégage donc la « Renaissance » (ou la « Naissance ») anglaise, effort de lettrés ou d’artistes en vue de réaliser dans leur propre pays et leur propre langue des œuvres dignes de rivaliser avec celles de l’antiquité ou de leurs contemporains plus avancés du Continent, de présenter l’équivalent national des grands modèles étrangers, pleinement adapté au génie de l’Angleterre et de la langue anglaise.
- 14 Et c’est là la deuxième étape.
Le manifeste – délibéré, calculé, mais non ouvertement proclamé – de cette Renaissance, c’est le *Calendrier des Bergers* de Spenser (*The Shepherds Kalender*), en 1578, véritable pastiche non seulement des poèmes pastoraux latins, néolatins, italiens ou espagnols, dûment naturalisés anglais, mais aussi bien des savants apparats critiques des éditions érudites des humanistes, tout en plongeant de profondes racines dans le folklore anglais médiéval et l’expérience quotidienne anglaise.
- 15 Vers la même époque, Sir Philip Sidney se fait l’émule des amorettistes néo-latins, italiens ou français.
En ces œuvres, l’émulation se double d’une discipline parfaite. Aucune recherche hors des sentiers battus. Comme le vantait Puttenham, l’idéal atteint, c’est « Decencie,

Seemlyness, comelyness, pleasant approach, decorum, due proportion », et encore « Lovely conformitie, or proportion, or, convenience between the sense and the sensible », « comelyness resteth inthe good conformity of many things and their sundry circumstances ». Nous dirons brièvement : « harmonie d'ensemble ».

- 16 Caractéristique est la description par Spenser, dans sa *Reine des Fées*, du « *Bowerof Bliss* », le « Bosquet des Délices ». Voici le passage, admirablement traduit par Émile Legouis :

Nul n'entendist de musique pareille,
Et n'aurait pu celui qu'elle esmerveille
En déclarer la nature ou le nom.
Car tous les sons dont s'évivre l'oreille
S'y marioient dans un accord profond.
Oiseaux, voix, instruments, l'eau, le vent, tout s'y fond.

- 17 Aucune discordance dans le spectacle, ni même l'expression ou le vers. Et cependant une note nouvelle s'est déjà fait entendre, qui va bientôt s'enfler. Et c'est notre troisième étape.

- 18 Dans le commentaire pseudo-érudit qu'Edward Kirke, de mèche avec Spenser, a joint au *Calendrier des Bergers*, donc, dès 1578, je lis :

A discord makes a comely concordance.
Un désaccord crée un accord de bonne venue...

- 19 Ainsi donc une jouissance esthétique peut être ressentie en dehors des normes et des canons dûment établis.

N'est-ce point là un point de vue baroque ? Celui qui fait trouver un charme piquant à la perle irrégulière, qui, démunie de la rotondité idéale et de la perfection quasi métaphysique, n'en présente pas moins une joliesse émoustillante.

- 20 Pour moi, le baroque se dégage, à son tour, de la Renaissance anglaise à l'école de l'antiquité. Il manifeste le sursaut d'esprits originaux qui n'entendent point simplement être des élèves, ni des émules. Point de rébellion, sans doute, ni de prise systématique de contre-pied, mais volonté de libre exploration, de libre expérience personnelle, d'élargissement du champ, d'évasion hors des sentiers traditionnels. On complète l'antiquité par ses à-côtés plus peut-être que par ses contraires. De toute façon, on se refuse à se laisser emprisonner – en vertu de quelque décorum ou de quelques interdits – dans des conventions, des règles, des dogmes, des normes, des canons...

- 21 Le baroque entend éprouver par lui-même toutes les possibilités, développer toutes les virtualités, tenter toutes les gageures – même les apparentes nécessités techniques, à preuve, la colonne torse, dont le diamètre intérieur seul supporte le poids de la superstructure.

- 22 Le baroque ne veut plus transiger, ni composer entre la conscience individuelle et un idéal de perfection finalement devenu impersonnel et inhumain, donc tyrannique.

- 23 D'où recherche de l'art dans l'exclu (qu'il s'agisse du thème, de sa conception, de sa réalisation), dans l'anormal, l'incongru, l'insolite (disait hier le Professeur Renucci).

- 24 On admet l'arbitraire, l'absurde, l'irrationnel, le paradoxal (mais en apparence seulement), le bizarre, le fantastique, le monstrueux, le tourmenté, l'exubérant, l'intense, l'inachevé(mais en apparence seulement), etc. C'est une esthétique de l'irrégulier, mais aussi – on l'a fort bien dit – de la mobilité, de la fluidité, de l'évanescent.

- 25 Mais, prenons-y garde, il convient de dire avec Polonius (*Hamlet*) :

Though this is madness, yet there is method in it.

Toute folie que ce soit là, pourtant il y a de la méthode.

- 26 *Jeu sans doute, mais nullement gratuit.* Et, attention encore ! Le résultat est toujours un triomphe, assuré par une technique et un contrôle sans défaut. Le baroque me semble incompatible avec la notion de médiocre.
- 27 Disons encore que, dans le diptyque de la conscience et de l'art, le baroque est le panneau jusque-là exclu, fermé, escamoté pour des raisons de conventions techniques, esthétiques, éthiques... et qu'il faudra attendre le Romantisme pour libérer, à son tour, le subconscient.
- 28 Revenons à cette « discordia concors » si prématurément évoquée par le commentateur de Spenser. Elle reparaît, avec quelque réticence, chez l'érudit féru de classicisme qu'était Ben Jonson. Dans *The Masque of Blackness*, il suggère l'imitation de « that orderly disorder, which is common in nature », du désordre ordonné, courant en la nature. Dans *The Silent Woman* (1609), il insère un chant dont voici la traduction :
- 29 « Toujours proprette, toujours vêtue comme si vous alliez à un festin, toujours poudrée, toujours parfumée ! Madame, il est à présumer, quoique ne se puissent déceler les causes cachées de l'art, que tout n'est pas suave, que tout n'est pas sans faute. Donnez-moi un regard, donnez-moi un visage, qui fasse de la simplicité une grâce, des robes flottant lâche, des cheveux aussi libres. Telle douce négligence s'empare plus de moi que toutes les adultérations de l'art. Celles-ci frappent mes yeux, non mon cœur ».
- 30 Légère réticence donc sur l'« Art »-artifice, en contraste avec la « Nature ». Simple souvenir, peut-être, que tout cela, chez un humaniste impénitent. Cela peut venir du *DeOratore* : « quaedam etiam neglegentia est diligens », ou d'Ovide (*Amours*) : « neglecta decens », ou d'Arboreus : « Ad Nympham nimis cultam »... ou même de ce poème attribué à Jean de Bonnefon : « Semper munditias », etc. Mais, du thème : « Un beau désordre plaît », je ne sais pas de meilleure illustration que ce poème de Robert Herrick, qui ne sera publié qu'en 1640 dans *Hesperides*, poème intitulé *Delight in Disorder* :

Les Délices du Désordre

Un doux désordre en la vêtue
 Éveille une espièglerie dans les atours.
 Un linon jeté alentour des épaules
 En un bel égarement,
 Une dentelle vagabonde qui, çà et là,
 Asservit le corsage écarlate,
 Une manchette négligée, et de là
 Des rubans qui se déversent en confusion,
 Une ondulation ensorcelante (digne de remarque)
 Dans le jupon tempétueux,
 Un lacet de soulier sans soin, dans le nœud duquel
 Je vois une civilité débridée,
 Tout cela m'ensorcelle davantage que lorsque l'Art
 Est trop précis en toutes parts.

- 31 Tous les mots sont à souligner.
- 32 Changeant légèrement son optique, Herrick affirmera ailleurs (dans *Art above Nature*) que l'Art surpasse la Nature :
- Quand je vois ces voiles de gaze
 Jouer avec une civilité débridée (« wild civility », encore !)
 Et toutes ces soeries aériennes onduler,
 M'alléchant et me tentant,

Je dois confesser que mon œil et mon cœur
Raffolent moins de la Nature que de l'Art.

Il verra aussi de l'ordre dans une douce négligence (« order in a sweet neglect ») lorsqu'il évoquera la maîtresse qu'il souhaite avoir.

- 33 Remontons pour étudier un autre thème, aux dernières années du XVI^e siècle. Il s'agit du thème de la « Dark Lady », de la beauté noire, ou si l'on veut, de la noirette irrésistible, beauté inconventionnelle en cette ère de blondes au teint de lys.
Le grand promoteur en est Shakespeare.

- 34 C'est dans *Love's Labour lost*, *Peines d'amour perdues*, écrit vers 1593, que ce motif trouve son avènement. (Disons au passage que cette comédie est inspirée à Shakespeare par la Cour de Nérac et la vogue des « Académies »).

- 35 Paraît une héroïne, blanche de peau, mais noire d'yeux et de cheveux : Rosaline. Berow (Biron), le jeune galant vantard, ami du roi de Navarre, succombe d'emblée au charme insolite, mais se reproche véhémentement « entre trois d'aimer la pire, une coquine blanchâtre au front de velours, avec deux boules de poix collées en son visage en guise d'yeux ».

- 36 Plus tard, placé dans une situation pénible pour son amour-propre, il fera des pirouettes paradoxales, pour s'en sortir, soutenant que
no face is fair that it is not full so black

- 37 nul visage n'est beau qui ne soit si noir (avec le jeu de mot sur « fair », qui signifie à la fois « blond » et « beau »).

Il provoquera la réplique outrée du roi de Navarre :

*O paradox, Black is the badge of hell,
The hue of Dungeons and the schoole of night.*
Oh paradoxe. Le noir, c'est le blason de l'enfer.
La couleur des cachots, l'objet d'étude de la nuit.

- 38 Il n'y a rien là de plus que le contraste entre les impulsions du cœur et les canons conventionnels opposés par la raison.

- 39 Mais le ton devient dramatique, avec les *Sonnets* de Shakespeare, écrits entre 1593 et 1598, qui circulèrent en manuscrit avant d'être imprimés en 1609.

- 40 Le sonnet CXXVII se borne à constater à regret :

Au temps jadis, le noir n'était pas tenu pour beau (« fair »).
Ou, s'il l'était, ne portait point le nom de beauté.
Mais maintenant le noir est l'héritier de la b

.....
Donc les yeux de ma maîtresse sont noirs comme corbeaux...

- 41 Le sonnet CXXX prend le contre-pied des canons de beauté mis à la mode par Pétrarque :

Les yeux de ma maîtresse ne sont en rien semblables au soleil ;
Le corail est de loin plus rouge que le rouge de ses lèvres.

.....
Si les cheveux sont câbles, des câbles noirs croissent sur sa tête,
J'ai vu des roses incarnates, rouges et blanches,
Mais ne vois aucune rose semblable en ses joues.
En quelques parfums, il est plus de délices
Que dans l'haleine qui émane, puante, de ma maîtresse,
J'aime à l'entendre parler, et pourtant sais bien
Que la musique a un son plus agréable

Et pourtant, par le Ciel, j'estime mon aimée aussi rare que quiconque.

- 42 On verra encore les sonnets CXLVII, CXXXI et CXXXII, avec cette nuance nouvelle du sonnet CXXXI :

In nothing art thou black save in thy deeds
Tu n'es noire en rien si ce n'est tes actions.

À beauté noire, âme noire !

- 43 La réticence devant une beauté peu classique fait place à l'horreur et à la révolte quand se révèle la noirceur du caractère. Imposture, trahison, séduction de l'ami, turpitudes sans nom, souillure de l'amour et de l'amitié., tout cela éclate sous les yeux décillés.
- 44 Mais, toujours joue la fascination irrésistible, devant laquelle la raison est impuissante. C'est désormais, la torture intérieure, l'enfer de la conscience qui se reproche sa veulerie, son avilissement, mais aussi la délectation morose qui se complaît en sa nausée.
- 45 La beauté noire de la vie amoureuse personnelle de Shakespeare est encore surpassée, sous sa plume, en séduction, en turpitude, en influence néfaste par le personnage de Cléopâtre. (La pièce *d'Antoine et Cléopâtre* est de 1606). Noire de peau, de cheveux et d'âme, la Circé d'Égypte ensorçèle tour à tour César, Pompée, Antoine, essaye ensuite, vainement, son pouvoir de séduction sur Octave.
- 46 Elle avilit Antoine, fait d'un grand général vainqueur un pourceau, puis le trahit, le vend, contribue à sa mort. C'est dans un corps somptueux, un cloaque moral. Étrange héroïne, que cette femme impure, à laquelle Shakespeare ne refuse aucun moyen de séduction.
- 47 Ce thème de la beauté noire est repris dans plusieurs poèmes du début du XVII^e siècle par Herbert de Cherbury, plus connu comme Père du Déisme et auteur du *De Veritate*. Mais si les titres mentionnent tous la « Black Beauty » ou la beauté exotique hâlée par le soleil, les poèmes eux-mêmes restent très conventionnels.
- 48 Mentionnons enfin le poème de Herrick : « *The Hagg* » (la Sorcière), pour clore ce thème de la Femme horrible.
- 49 Nous citerons seulement – faute de temps – quelques autres thèmes. Celui de la mutabilité, de la versatilité de l'amour. L'inconstance (masculine) en amour est prônée par John Donne, Herbert de Cherbury, Francis Beaumont, Suckling, Stanley, Cowley, etc. La beauté déçue ou délaissée provoque les « rosseries » des mêmes écrivains.
- 50 En poésie religieuse, un thème familier, aussi bien chez des protestants, est celui de la Marie-Madeleine (voir *The Weeper*, de Crashaw).
- 51 Il faudrait une étude entière du lyrisme d'expression baroque, marqué par la profusion et l'élan. Deux écrivains se distinguent : Milton en ses premiers poèmes (*Ode sur la Nativité*) et Crashaw (*Sospetto d'Herode*, *The Weeper*, *Sainte Thérèse*, etc.). Mais on ne manquera pas de noter que ces deux poètes s'inspirent directement de modèles italiens, surtout de Marino.
- 52 Quant à la technique poétique « baroque », elle mérite un travail distinct. Elle se caractérise par le poème disloqué, irrégulier dans l'agencement des longueurs de vers, du nombre des accents, du jeu des rimes, le tout provoquant une sorte de « contrepoint ». Chez John Donne, on assiste à un sectionnement extraordinaire de la phrase – elle-même de syntaxe et d'allure prosaïques – dans le cadre métrique bouleversé.
- 53 Délaissant la poésie pour entamer l'étude des manifestations baroques sur scène, on est aussitôt frappé par l'importance du « Masque » à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle. Certes, le genre a des racines profondes dans les traditions médiévales : « pageants »,

- « interludes », « entrées » solennelles, défilés du Lord-Mayor, etc. (Après 1660, il revivra sous les traits italianisés de l'Opéra). Il est intimement lié aux fêtes de la Cour.
- 54 En lui, s'unissent la chorégraphie, la musique, le chant, Il offre aux regards des princes ou des héros de carton, venus flatter les grands authentiques qui les écoutent. Costumes à panache, décors, machines de scènes sont un éblouissant régal pour l'œil. Changements à vue, apparitions, disparitions, métamorphoses, dieux descendant du ciel, etc. qui émerveillent, sont monnaie courante. Le grand maître des « masques », ce fut Inigo Jones, architecte célèbre d'inspiration palladienne dans les édifices qu'il construisit, mais d'une imagination débordante et riche en couleur dans ses dessins de décors, de costumes ou dans l'agencement des trucs de scène.
- 55 Les thèmes des « masques » sont le plus souvent gratuits, presque inexistant, simples supports d'attractions multiples. Les livrets, même ceux de Ben Jonson qui s'en fit une spécialité, sont littérairement pauvres. Les « masques », très fréquemment introduits dans les pièces de théâtre du temps (voir par exemple *Hamlet* (scène mimée), le *Malcontent* de Marston, la *Tragédie du Vengeur* de Tourneur, etc.), ne comportent pas de texte.
- 56 Mais le chef-d'œuvre du genre, quoique tardif, c'est sans doute le « Mask », écrit par Milton en 1634 à l'invitation de son ami, le musicien Lawes, et auquel on donne généralement le titre de *Cornus*.
- 57 Musique, chorégraphie, costumes, transformations scéniques, tout cela est dans la convention traditionnelle. Mais Milton a fait à son « livret » une place éminente. Il n'est plus simple support, mais présente, en des débats philosophiques et moraux, un véritable message qui vaut par lui-même. Le thème inspiré d'un incident réel survenu à la fillette même qui tenait le rôle de la « Lady », un jour perdue dans la forêt, est mince et banal. Mais Milton nous montre l'héroïne en butte aux tentatives d'ensorcellement de Cornus, fils de Bacchus et de Circé, qui mène des bacchanales d'hommes à têtes d'animaux dans la forêt ou un palais magique.
- 58 On a souvent interprété le message de Milton comme étant l'exposé du conflit entre le Bien et le Mal, entre la Vertu et la Tentation, entre la Chasteté et la Sensualité. On a fait de Cornus un avant-goût de Satan. Il semble plutôt que Milton confronte deux attitudes devant la vie. Cornus, le fils de Bacchus, prône la jouissance des biens que le monde offre avec profusion. Sa doctrine n'est point celle d'un épicurisme porcine, mais d'un *carpe diem*. Il représente une philosophie de la vie qui consiste à ne point repousser les bontés et les beautés de la création, à s'abandonner à leurs délices.
- 59 De son côté, la « Lady » ne fait pas figure de Chrétienne, ni de Puritaine, mais de Stoïcienne un peu étriquée, insensible, inaccessible à toute tentation, volontiers ascétique. Elle prône non la stricte chasteté (puisqu'elle admet le mariage), mais la Tempérance, la limitation délibérée des jouissances terrestres, et surtout le contrôle et la maîtrise des impulsions naturelles.
- 60 Cornus ne fait subir à ses victimes aucun viol physique, ni mental. Il peut certes – et le fait – figer la « Lady » dans une immobilité dont seule une intervention divine la délivrera. Mais il ne peut rien de plus. Il est sans prise sur « l'intégrité individuelle de l'âme », sur l'impeccabilité morale. Il vise à emporter le consentement, l'acquiescement de ses victimes, qui doivent, délibérément et sciemment, accepter de boire la coupe magique et qui ont latitude de refuser.
- 61 Cornus est finalement mis en déroute, mais c'est à lui que Milton a réservé les accents lyriques les plus convaincants, malgré les discordances qu'il y met volontairement – et

- logiquement – tout d’abord. Une large part de son tempérament de jeune homme l’invitait à se ranger parmi les disciples de Cornus.
- 62 À côté de ce genre du « Masque », il nous faut mentionner, en empruntant des formules désormais établies, plusieurs traits caractéristiques de la tragédie de la dernière décennie du XVI^e siècle et du début du XVII^e siècle.
- 63 En premier lieu, la « mutation psychologique » des personnages. Elle peut prendre les formes les plus diverses, depuis la folie simulée de Hamlet jusqu’au changement radical (« Antoine n’est plus Antoine »). Elle se manifeste surtout dans l’emploi du déguisement, tactique des plus fréquentes (voir Marston : *Le Malcontent*, Tourneur : *La Tragédie du Vengeur*, etc.). Fausse identité, personnalité d’emprunt, ambivalence etc., tout cela est caractéristique du « change » baroque, et est exploité par les dramaturges avec une extraordinaire richesse psychologique.
- 64 Un autre thème baroque, c’est ce que l’on a appelé « le Jardin des Supplices », qui n’étonnera personne si l’on songe aux spectacles sanglants dont Londres était témoin : exécutions capitales en plusieurs épisodes³, ou encore combats d’animaux. Les pièces de Sénèque, de Marlowe (*Tamburlaine*), de Shakespeare jeune (*Titus Andronicus*) étaient, si l’on peut dire, sainement sanguinaires. Mais, avec le théâtre jacobéen, on assiste à des raffinements inouïs. Dans le *Cœur brisé*, de John Ford, le fauteuil truqué sur lequel s’assoit Ithoclès se referme sur lui, lui interdit tout mouvement et le livre au poignard d’Orgilus après que celui-ci ait longuement exposé sa rancœur et son triomphe. Dans la *Tragédie du Vengeur*, de Cyril Tourneur, le Duc libidineux, à qui l’on présente une femme masquée, se confond en grâces grotesques, puis, baisant les lèvres de ce qu’il croit être une jolie femme, découvre qu’il a touché les mâchoires d’un crâne, celui de Gloriana, morte par sa faute. Mais ces lèvres mortes sont enduites d’un poison corrosif.
- 65 Grâce à un excellent minutage, le Duc, dont la bouche rongée ne peut plus proférer de sons, est le témoin de l’adultère de la Duchesse avant de périr ignominieusement.
- 66 Plus encore que ces cruautés grand-guignolesques, nous frappe le paroxysme psychologique du héros de cette dernière pièce, Vendice, qui, avant même d’y procéder, nous démonte minutieusement le mécanisme de sa vengeance.
- 67 Ce n’est point sur ces caractères que nous nous attarderons, malgré leur indéniable importance et leur valeur probante.
- 68 Revenons à Cornus. Milton nous met peut-être sur la voie d’une interprétation du baroque. Il nous prouve que le baroque théâtral n’est pas seulement celui du masque (ou de la tragi-comédie) avec ses décors, ses transformations scéniques, ses déguisements, ses métamorphoses. Il ne réside pas uniquement dans la structure des pièces, ni l’architecture de la scène, ni dans les costumes fantastiques, ni dans le style extravagant, prolixe et outré, ni dans la musique et la chorégraphie, mais il est aussi *dans la psychologie des personnages et comme ressort possible de la tragédie*.
- 69 On a fort bien noté l’intérêt de l’art plastique baroque pour l’expression psychologique, et la prépondérance qu’il donne à la *souffrance intérieure extériorisée*. La contorsion des corps (v. saint Sébastien, et la Sainte Thérèse du Bernin) révèle les affres de la douleur ou de la pâmoison mystique.
- 70 Peut-être n’a-t-on pas assez souligné, dans cet art, l’importance de la « littérature », c’est-à-dire de l’affabulation, de la « scène » impliquée par le tableau ou la statue et de la traduction plastique des sentiments intérieurs.

- 71 Le vrai sujet des peintres et des sculpteurs, ce sont des *états d'âme*, mais des états d'âme individuels aux prises avec des bouleversements aigus et profonds. On comparera avec la sérénité des statues antiques, que l'on me passe l'expression, de belles bêtes aux yeux vides, sans âme ni problèmes.
- 72 Et l'on en vient, à la suite de Milton, à voir dans le stoïcisme et le baroque, non point simplement deux attitudes possibles, mais deux pôles contraires de la psychologie du théâtre. Le stoïcisme à la manière d'Épictète et de Sénèque le Philosophe⁴ est exactement complémentaire du baroque psychologique sur scène. Le stoïcisme, conscient de la faiblesse de l'homme, vise à vaincre cette faiblesse et à élever au pinacle un surhomme impassible et impavide. Le baroque, conscient d'un idéal rarement atteint, fait état dans son théâtre d'un candidat impuissant, d'un stoïcien désaccordé qui s'abandonne. Il y a corrélation entre l'« antihéros » stoïcien et le « héros » baroque.
- 73 Or, mis à part Kyd, Marlowe, le Shakespeare de *Titus Andronicus*, mis à part le satanisme de d'Amville dans la *Tragédie de l'Athée* de Tourneur, et les ruissellements de sang dans la *Tragédie du Vengeur*, qui s'inspirent du théâtre tragique de Sénèque, c'est l'enseignement psychologique et moral des traités de Sénèque le Philosophe, complété par l'optique baroque, qui est à la base du théâtre tragique anglais de la fin du règne d'Elizabeth (vers 1595) jusqu'à Ford (1630) et même Otway (*Venice Preserved*, 1682).
- 74 Il convient, certes, de préciser et de distinguer entre l'enseignement stoïcien doctrinal, incarné par le héros et formulé par lui, et la conception stoïcienne de la psychologie humaine, entre l'idéal parachevé par quelques individus d'élite et l'impuissance de bien d'autres à s'élever au-dessus d'eux-mêmes.
- 75 Il se trouve que, parmi les dramatises du début du XVII^e siècle, bien peu ont choisi comme type de héros théâtral le stoïcien confirmé. Hormis les deux tragédies de Ben Jonson (*Sejanus* en 1603, *Catiline* en 1611), qui sont davantage des pièces classiques que des pièces stoïciennes, on ne peut guère citer que les *Monarchic Tragedies* de Sir William Alexander (1603-1607) et, de Chapman, *The Revenge of Bussy d'Ambois* avec son héros central : Clermont d'Amboise, véritable incarnation stoïcienne.
- 76 Le héros principal en est le Sage stoïcien parfait, maître de lui, contrôlant ses passions et sa sensibilité, immuable comme le roc devant les adversités qui s'abattent sur lui, impavide devant la souffrance et la mort, d'une rectitude absolue de pensée et d'action. Pas un instant, l'admiration qu'il éveille ne fléchit. Sa noblesse d'âme demeure sans tache, et grandit même sous les coups du sort.
- 77 Or, il y a incompatibilité flagrante entre la notion de tragique et celle du sage stoïcien, celle de l'homme touché par la grâce stoïcienne. Il y a tout juste du Pathétique. Point de péripéties possibles pour l'âme immuable, maîtresse de soi, dédaigneuse du destin, aguerrie contre l'adversité, et cela ni dans l'action, ni dans la psychologie. Le Sage stoïcien ne peut être malheureux. Sa vie ne peut être un échec. Sa mort - souvent par suicide délibéré - est une véritable apothéose. Les craintes que le public pourrait éprouver à son endroit sont sans base véritable. Point de pitié, mais une admiration sans borne pour un caractère magnanime. Peu ou pas d'action possible, sauf s'il s'agit de vengeance par devoir et redressement de torts. La clémence même, qui est d'essence stoïcienne, est une cause de suppression d'action.
- Les thèmes stoïciens donc (pas plus que le thème du Martyr Chrétien, qui sort triomphant) ne font pas de bon tragique.

- 78 On assiste alors à un abandon, par les dramatises, du stoïcien éprouvé comme figure centrale d'une tragédie. Le héros stoïcien ne disparaît pas pour autant de la scène (voir *The Maid of Honour* de Massinger). Mais il passe au second plan et, très souvent, change de sexe.
- 79 Ce sera, par exemple, Octave César, dans *Antoine et Cléopâtre* (stoïcien, d'ailleurs..., de cœur sensible puisqu'il verse un pleur sur sa sœur et sur son rival vaincu), Charlemont dans la *Tragédie de l'Athée*. Ce seront Desdémone, Cordelia du *Roi Lear*, Hermione du *Conte d'Hiver*, Penthea du *Cœur Brisé*, à un bien moindre degré la Belvidera de *Venise sauvée*. Tous Stoïciens passifs.
- 80 Ce seront encore Castiza de la *Tragédie du Vengeur*, Pauline du *Conte d'Hiver*, Calantha du *Cœur Brisé*. Toutes stoïciennes actives.
- 81 Le héros central est désormais, avec plus ou moins d'intensité, un repoussoir du stoïcien. Mais l'inverse est vrai, aussi bien.
- 82 Quel personnage trouve-t-on donc au premier plan ?
Du héros satanique et criminel, monstrueux par ses formes diverses de Libido⁵ du « furieux » à la manière de Marsile Ficin et de Giordano Bruno⁶ et du héros de vertu et de magnanimité, on passe à la loque humaine. De l'homme qui a voulu faire l'ange à celui qui ne peut faire que la bête. De l'âme invincible (« O, my unconquerable soul ») à l'âme faible et veule. De la ruine par excès à la ruine par manque.
- 83 Il ne s'agit plus, dans la destruction du héros, de forces mauvaises hors de l'homme (destin, démons), comme dans le théâtre grec, mais de *forces néfastes en l'homme*. Précisons qu'il n'est point fait état ici de la créature humaine en général, mais de *l'homme* en contraste avec *la femme*, du « womanly man » au self-control déficient, parfois abaissé encore par la présence à ses côtés d'une « manly woman ».
- 84 Esquisons les traits psychologiques de ce héros à rebours, et sa « faille tragique » (Tragic flaw) :
- manque d'équilibre, mutabilité psychologique, âme fluide, diverse et ondoyante, mouvante, fugace, fluctuante, girouette... ;
 - instabilité, inconsistance, irrationalité, débilité mentale, absence de mesure, amorphisme... ;
 - dérèglement des impulsivités, insubordination des instincts, libre jeu naturel mal policé...;
 - ballottement sous l'effet des forces obscures internes, déchirement non entre des devoirs, mais des impulsivités et des velléités... ;
 - balancement, non entre le bien et le mal, mais entre le passionnel et le rationnel, la volonté étant du côté de la passion, non de la raison... ;
 - défaillance, non de la vertu, mais du caractère... ;
- 85 - sentiment de culpabilité, conscience de l'avalissement, mais aussi parfois inconscience de la glissade et aberration totale... ;
- abandon, ravalement ignominieux, masochisme complaisant... ;
- 86 Le héros est donc un homme faible - lot commun, aux yeux des stoïciens, de la Réforme et du Jansénisme - torturé de l'intérieur et qui extériorise sa souffrance.
- 87 Ce peut être un Hamlet irrésolu, un Brutus hors de sa sphère, un Antoine ébloui par les fastes de l'Orient, un Ithoclès inconscient de ses erreurs.
Ce peut être un *Juste stoïcien*, à qui la grâce stoïcienne n'a pas été impartie... C'est de toute

façon un stoïcien incomplet, mal accordé.

Si cette grâce lui a été définitivement refusée, s'il n'est à un moment quelconque « élu », il y a peu matière à drame.

- 88 Mais cette grâce a pu lui manquer passagèrement, dans un égarement momentané, sans préjudice de rédemption ultérieure.
- 89 Le Tragique naît alors du dilemme, de l'instable, du « suspense », de la pitié pour un héros estimable, aveuglé, avili et entravé par sa faute. L'intrigue, le nœud sont désormais aisés. Toutes les fluctuations, toutes les péripéties sont autorisées et facilitées. Mais elles seront intérieures et psychologiques et non point issues de complications romanesques extérieures.
- 90 Souvent dans une reprise de soi finale, on notera le triomphe de la sagesse stoïcienne. Le héros, un instant égaré et aveuglé par ses aberrations, voit finalement ses yeux se déciller: Othello, Léontès, Jaffeur (de *Venise Sauvée*). Il retrouve sa « gloire », un instant ternie. La rédemption a lieu dans le regret, le pardon, la punition exemplaire à soi-même infligée.
- 91 L'échec - la dégradation passagère du caractère - peut se révéler fécond, mais le mal commis est souvent irréparable. Si Desdémone est bien morte, Hermione est finalement retrouvée vivante par un Léontès repentant.
- 92 C'est donc une tragédie de caractère et non de destinée qui prévaut. Le théâtre se laïcise, abandonnant le surnaturel et le sacré de la tragédie grecque. Il se fonde désormais sur un tragique intérieur dans la solitude de l'âme, sur une fatalité intérieure sans ingérence divine, à moins que celle-ci ne soit indirecte : *quos vult perdere Jupiter demen tat*⁷.
- 93 Les personnages sont non des marionnettes actionnées par une volonté qui les écrase, mais des fantoches qui essayent vainement et puérilement de se défendre contre eux-mêmes ou se complaisent à s'abandonner.
- 94 L'homme se trouve seul, sans Dieu, livré à lui-même, en face de lui-même. Sa responsabilité est entière et il dispose de son libre arbitre. Le théâtre ainsi conçu présente désormais l'homme en sa solitude psychologique et métaphysique. Imprégné du sens de l'humain et ignorant le décorum, il prend pour thème tout l'homme et toutes les catégories d'hommes II accorde la primauté à l'humain et à la psychologie pure, parfois souvent pathologique.
- 95 Il résout, en un traitement psychologique, scénique et tragique, un problème moral et psychologique au sein d'un individu de type courant.
- 96 Dans les pièces inspirées par cette nouvelle optique, nous voyons donc, à l'idéal du héros stoïcien, que le personnage central eût dû être et dont quelques comparses donnent parfois une image, s'opposer le fait de l'« anti-héros », désaxé et débouloonné de sa position normale de noblesse et de grandeur.
- 97 Or, d'où peut venir cette optique nouvelle, cette lumière crue projetée sur les côtés obscurs de l'âme humaine, les turpitudes morales et la laideur des sentiments, le manque de règle, de contrôle, de mesure, cet « envers du décor », en un mot sur ces thèmes contraires au décorum, à la rigueur morale, à la rectitude, que l'art classique cache pudiquement, sinon de l'Esprit Baroque ?
- 98 Je n'ajouterai, pour conclure, que ces simples constatations : le baroque dans la littérature anglaise lyrique et théâtrale s'est développé de façon autonome, à peine influencé par l'extérieur, et en toute originalité.

99 **Note**

N'est-ce pas là encore un trait baroque, que ce libre épanouissement national ? À l'issue de la communication, le Professeur Renucci a fort justement rappelé que les « nouvelles » italiennes de Giraldi et d'autres romanciers italiens ont servi de bases à des pièces de théâtre anglaises du XVII^e siècle. Mais ce transfert de genre, du roman au théâtre, souligne encore la libre originalité de la littérature anglaise, qui adopte et adapte à sa guise, et en même temps a ses idées précises sur la conception de la tragédie.

- Dans un ouvrage de cinq cents pages consacré aux *Thèmes et Formes de la Poésie « métaphysique »*, je n'ai cité le mot « baroque » qu'une seule fois, pour dire que je me garderais de l'employer tant que l'entente ne se sera pas faite sur ses traits caractéristiques.

Il est sans doute erroné d'établir une identité entre le « baroque » et la poésie dite « métaphysique ». On trouve, à coup sûr, des éléments baroques chez John Donne et ses émules, chez Crashaw surtout - que pour cette raison, d'ailleurs, on met volontiers à l'écart de l'inspiration anglaise - par exemple la liberté du ton et des formes, la recherche de l'insolite et du piquant. Le « metaphysical Wit » a, lui aussi, une démarche quelque peu baroque. Mais trop de traits - en particulier le comique qui s'esclaffe - font hésiter à considérer les deux mots comme équivalents. Ce devrait faire l'objet d'une autre communication.

Précisons, pour terminer, que Dryden au XVII^e siècle et Samuel Johnson au XVIII^e siècle employèrent l'épithète « metaphysical » dans le sens où Descartes lui-même envisageait le mot « métaphysique » lorsqu'il évoquait, dans les *Méditations*, des « idées légères et toutes métaphysiques ». Le terme, alors, ne signifiant rien de plus que « baroque », dans la vague acception péjorative que l'on a généralement donnée à ce dernier mot, celle d'extravagant ou de divagant, de bizarre ou de sophistiqué.

NOTES

1. Précisons encore qu'il s'agira de poésie lyrique et de théâtre tragique. Éventuellement, les modalités du style en prose au XVII^e siècle feront l'objet de communications ou d'articles ultérieurs.
2. Dans la conversation qui suivit la communication, le Professeur Mesnard souligna utilement l'influence des ouvrages pédagogiques allemands, notamment de Sturmius. Mais nous songeons surtout aux éditions savantes des textes et aux Commentaires érudits dont ils firent l'objet.
3. Demi-pendaison, étripement, incinération du cœur et du foie sous les yeux morts du supplicié, écartèlement et exhibition des quartiers aux portes de la ville.
4. Non de Sénèque le Tragique, qui s'apparente au baroque par l'outrance de ses personnages et de son expression verbale et par une esthétique de la puissance.
5. Libido dominandi ou excellendi (Tamerlan), Libido sentiendi, Libido sciendi (Faust).
6. Bussy d'Amboise, etc.
7. Aveugle jalousie chez Othello et Léontès, tentation du pouvoir pour Macbeth, prurit de vengeance chez Vendice.

INDEX

Mots-clés : baroque littéraire, Puttenham, naissance de la littérature anglaise, Spenser, Jonson (Ben), Shakespeare (William), Crashaw (Richard), Milton (John), Donne (John), masques, théâtre, tragédie, Jones (Inigo), Tourneur (Cyril), stoïcisme, épicurisme, poésie métaphysique

AUTEUR

JEAN-JACQUES DENONAIN

Professeur à la Faculté des Lettres de Toulouse