

Chapitre 6

La poésie baroque

Un de mes lieux de travail sur la musique fut le Conservatoire National Supérieur de Musique (CNSM) de Lyon, où j'ai enseigné l'Italien pendant plus de dix ans dès sa création, à la demande de son premier directeur et fondateur, Pierre Cochereau. J'ai souvent essayé de pratiquer la chanson, mais ces grands instrumentistes qu'étaient souvent les étudiants étaient peu sensibles à la forme-chanson. Par contre ils avaient besoin de se cultiver sur tout ce qui avait rapport avec la musique « classique », et je leur fis plusieurs interventions, par exemple celle-ci sur la poésie baroque, en novembre 2003.

De l'amour doux-amer de Pétrarque à la révolution poétique de Marino

Le modèle de Pétrarque

La collaboration entre poètes et musiciens est une ancienne pratique de la tradition italienne, du moyen âge à nos jours. **Dante** disait que la poésie n'est « rien d'autre que l'invention poétique exprimée selon la rhétorique et la musique » (*De vulgari eloquentia*, Livre II, IV, III) ; la musique est pour lui, il le rappelle comme d'autres poètes du *Dolce Stil Nuovo*, le « vêtement » naturel de la poésie, et il n'est pas convenable pour elle, d'« aller dans le monde » nue, c'est-à-dire qu'elle n'est pas destinée à être lue en silence mais à être chantée en public. C'est cette dialectique entre le texte (la « rhétorique ») et la musique qui permet au poète d'atteindre la beauté sensible.

Jusqu'au XVI^e siècle, le poète le plus « *musicato* » (mis en musique), - en particulier par de nombreux madrigalistes -, est **Pétrarque** (1304-1374),



créateur d'une nouvelle forme poétique et maître d'une longue tradition d'écriture, le « pétrarquisme » qui se propage dans toute l'Italie jusqu'à l'époque baroque, dans la France de **Clément Marot**, de **Maurice Scève**, de **Louise Labbé** et de **Ronsard**, dans l'Espagne de **Boscàn** à **Quevedo**, le Portugal de **Camoëns**, l'Angleterre élisabéthaine, l'Allemagne et la Hollande. La modernité de la poésie amoureuse de Pétrarque fait que son *Canzoniere* reste une référence de la poésie universelle.



A la différence des grands poèmes unitaires du passé, l'*Odyssée* d'**Homère**, l'*Enéide* de **Virgile** ou la *Divine Comédie* de **Dante**, le *Canzoniere* se présente comme des « fragments » (« *Rerum vulgarium fragmenta* », Fragments de choses vulgaires, est le titre latin donné par **Pétrarque**) non pas en latin mais en langue « vulgaire » (en italien) selon un modèle déjà pratiqué et théorisé par Dante. Dans le sonnet qui sert de prologue, Pétrarque parle de « *rime sparse* », rimes éparées, et de « *vario stile* », style diversifié, même si le modèle du sonnet l'emporte avec une régularité qui deviendra la règle. C'est l'annonce d'une poétique nouvelle, expression non plus d'une vision théologique unitaire comme celle qui, chez Dante, porte le poète de l'amour de Béatrice à l'amour de Dieu, mais de la pratique contradictoire d'un amour qui est à la fois vie et mort, espérance et douleur, réalité et rêve. L'amour n'est plus vertu théologique, mais expérience psychologique (« *chi per prova intenda amore* », celui qui connaît l'amour par expérience, parce qu'il l'a éprouvé) qui est aussi un « *vaneggiar* », une errance (une erreur ?), une expérience de vie dans le monde (« *al mondo* ») connue du « peuple », source de « gloire » (l'image de Laure renvoie au « laurier » d'Apollon instauré en l'honneur de Daphné, la nymphe désirée mais qui échappe au désir), sans recherche de signification

philosophique ou théologique ; l'amour est vécu de façon immédiate, dans une suite d'instantanés fragmentés jusqu'au moment où l'individu se retrouve seul face à lui-même et se repent, dans une pénitence finale où il évoque les erreurs passées, ouvrant ainsi une nouvelle connaissance qui n'est rien moins que la psychologie individuelle et l'égotisme moderne. Chaque texte (sonnet, ballade, chanson) est un moment de cet amour doux et amer, dont la contradiction ouvre une déchirure qui est source de l'écriture : le désir inassouvi du corps de Laure (l'échec d'Apollon à qui échappe le corps de Daphné) se traduit en désir d'écrire ce manque. La musique qui est, grâce à sa structure même, ouverture à l'ineffable, à l'indicible et donc à la béance de cet amour sans apaisement possible (« *Pace non trovo ...* », je ne trouve pas de paix) viendra tout naturellement « revêtir » ces textes.



L'écriture de ce jeu complexe du désir fait que les poètes baroques n'oublieront jamais le pétrarquisme, bien que l'âge baroque ait connu, en poésie comme en art, une nouvelle révolution, une nouvelle esthétique, une nouvelle poétique.

Un monde européen en crise



Paolo Uccello, *La Bataille de San Romano 3*, 1456, Florence, Offices.

Les XVI^e et XVII^e siècles sont marqués par un bouleversement profond des structures politiques, religieuses, philosophiques, scientifiques comme de la sensibilité des peuples européens.

Nous sommes au début du XVII^e siècle, c'est-à-dire en pleine époque « baroque », période de grande crise à la fois socio-politique et économique (les guerres d'Italie, les conflits européens), religieuse (pour la première fois, l'unité de l'Europe chrétienne est brisée depuis la condamnation de Luther par l'Eglise de Rome) et intellectuelle (Léonard de Vinci, les grandes découvertes géographiques, - à partir de Colomb et Vespucci -, et scientifiques, - de Copernic à

Galilée -, bouleversent la vision « chrétienne » de l'univers : le monde ne se limite plus à l'empire romain, la terre et l'homme ne sont plus immobiles au centre du monde, sommet de la création : comment alors lire désormais la *Genèse* et l'histoire des hommes ?).

L'art baroque, sévèrement réglementé par le Concile de Trente, qui réaffirme l'importance éducative des images et des sons, est la réponse à cette situation : il s'agit d'exalter la grandeur et la beauté du monde catholique, de séduire les esprits à travers les sens pour les reconquérir à la foi romaine mise en cause par la Réforme luthérienne ; l'art sera donc au service d'un pouvoir à la fois politique et religieux.

Mais cette tentative ecclésiastique de maîtriser la crise ne peut empêcher la manifestation d'une conscience nouvelle de l'homme dans ses rapports au monde et à Dieu. C'en est fini de l'optimisme de la Renaissance, cette affirmation de l'équilibre et de l'harmonie entre l'homme, la nature et Dieu, si forte que s'estompe même la notion de « péché » (après **Boccaccio**, voir les grands poètes florentins du XV^e siècle). Désormais c'est le règne de l'incertitude et de la relativité de toutes choses, du mouvement et de l'instabilité, de la métamorphose : tout se transforme, la réalité est infiniment variée, changeante et nouvelle, les apparences sont donc relatives et trompeuses, les significations ne sont plus assurées. Comment saisir et exprimer cette insaisissable diversité du monde ? Cela sera très visible chez les peintres (**le Caravage**), et les autres artistes (dès le **Michelange** du XVI^e siècle).



Les Etats européens réagissent différemment à cette crise des XVIe et XVIIe siècles. Les grandes nations indépendantes y forgent et renforcent leur esprit national : ainsi, la France eut son siècle d'or, avec ses poètes et écrivains, de **Ronsard, Rabelais et Montaigne** à **Corneille, Racine et Molière**, ses philosophes – **Descartes, Malebranche, Pascal** -, ses orateurs, - **Bossuet, Fénelon**. L'Italie, elle, tombée sous la domination de l'Espagne et de la Papauté, a perdu son indépendance et le primat qu'elle exerçait en Europe. Les anciennes bourgeoisies industrielles, commerçantes et bancaires des Communes se sont depuis longtemps transformées en aristocraties foncières, vivant retirées dans les loisirs littéraires et les plaisirs des cours et des Académies, qui fournissent leur pain aux lettrés.

Une poésie de la métaphore

Les poètes baroques apportent des réponses diverses ; mais toutes sont marquées par la recherche d'une technique poétique nouvelle dont l'usage de la métaphore est le point central. Si le monde n'est plus immédiatement et clairement perceptible, la métaphore sera le moyen idéal d'exprimer l'inquiétude de l'individu face à l'incertitude du monde. La recherche se concentre sur la « manière » de dire les choses, et avant de parler de « baroque », on parlera de « maniérisme » pour caractériser cette poétique.

Face à cette crise de valeurs, à cette perte de dynamisme social, à ce vide qui caractérise la frivolité des cours, il est un refuge : la perfection de la langue, désormais figée par l'**Académie de la Crusca** (créée en 1583 pour libérer de ses impuretés la fleur de la langue italienne : la « crusca » est le « son », que l'on met à part pour obtenir la farine) qui tarit dans son dictionnaire la vitalité de la langue ancienne, - langue toscane vivifiée par le lombard, le vénitien ou le napolitain. **De Sanctis** écrit que « *la langue et la grammaire cessèrent d'être considérées par rapport aux choses, mais pour elles-mêmes, comme formes vides et arbitraires* ». La pratique poétique devient un mécanisme formel à la recherche d'une perfection formelle qui s'inspire désormais de la rhétorique d'**Aristote** plus que du néoplatonisme de la Renaissance. Parallèlement, dans les arts plastiques triomphe le « trompe-l'œil ».



D'aucuns y verront la simple manifestation d'une rhétorique formelle un peu décadente, et si l'immense créativité des contemporains de **Marino** et des marinistes dans les domaines de l'architecture et de la peinture a été aussitôt reconnue (**Bernini, Caravaggio, Borromini, Longhena, Guarini, Andrea Pozzo, Pietro da Cortona**), il a fallu longtemps pour que cette reconnaissance atteigne aussi la révolution que réalise la poésie baroque.

Caravaggio, d'Ottavio Leoni, 1621, Florence



Gian Lorenzo Bernini, Autportrait, 1623

On pourra lire les éléments de cette rhétorique par exemple dans les textes mis en musique par **Sigismondo d'India** ; on peut en énumérer

quelques thèmes :

* Émerveillement devant la beauté de la nature renaissante au printemps mais contradiction avec la cruauté « hivernale » de la femme aimée. Il y a fracture entre la nature et l'individu. Un raffinement d'images tendra donc à décrire dans tous ses détails cette nature fuyante, à travers ses fleurs, ses paysages, ses animaux : métaphores de la rose (modulée à l'infini) ou de la grenade, du paon, etc. ; images des matières précieuses et de leurs couleurs dont la femme sera revêtue, l'or, l'argent, le rubis, le diamant,

l'émeraude ... tentative presque mystique de fixer dans la richesse décorative du langage la fugacité inquiétante de la réalité ;

* Prédominance du « sentiment » (« *l'affetto* ») sur la pensée rationnelle : à la magnificence de la nature ne peut répondre que la vibration contradictoire des sentiments, larmes, rires, tourment, joie, souffrance de la mort qui peut être aussi source de douceur (« *Anima ai pianti avvezza / sentisti mai di duol nascer dolcezza ?* »). Un sentiment résume tous les autres, l'amour, dans lequel le sujet se saisit lui-même et se transcende jusqu'à se fondre dans l'univers par la médiation de la femme aimée : amour d'Herminie, de Clorinde, de Tancredi, de Mirtillo, Amarilli, Corisca ... ;

* Dans tout cela s'affirme l'individu, le moi, sujet des « *affetti* », manifesté dans la peinture (développement du portrait), dans la poésie (la subjectivité des personnages de **Torquato Tasso**) comme dans la musique (pratique de la monodie qui représente l'individu : **Sigismondo** écrit cinq livres de *Musiche da cantar solo*). C'est un individu qui vit à travers ses sens plus qu'à travers sa raison : une sensualité souvent exacerbée marque les textes du **Tasse** (d'autant plus troublante chez lui qu'elle est aussi vécue comme le péché de la « chair » qui obsède la Contre-Réforme), de **Guarini**, de **Marino** et de tous leurs contemporains ;

* Il faudrait ajouter bien d'autres thèmes récurrents, dont celui du temps, qui fuit, change constamment la réalité, et au bout duquel se profile la mort physique.

La musique apparaît alors naturellement comme la forme d'art la plus propre à exprimer cette sensibilité nouvelle. Soulignant le mouvement des « *affetti* », elle contribue puissamment à enrichir et à diffuser les textes de la nouvelle poésie. **Sigismondo d'India** (1582-1629) a choisi d'illustrer les poètes les plus importants : outre **Pétrarque**, le **Tasse**, **Guarini**, **Marino**, **Gabriello Chiabrera**, **Rinuccini**, **Sannazaro**, **Bembo**, et toute une troupe de poètes mineurs, dont **Francesco Ferranti**, l'un des nombreux poètes de la cour des Savoie à Turin. Sans oublier **Claudio Monteverdi**, et de nombreux autres musiciens.

Quelques poètes baroques



Jacopo Bassano, *Portrait de Torquato Tasso à 22 ans*

Le **TASSE** (**Torquato Tasso**, Sorrente 1544 – Rome 1595) est le premier grand créateur du nouvel art poétique. Auteur d'une œuvre impressionnante (plus de 2000 textes, sonnets, chansons, madrigaux, ballades, outre le long poème épico-lyrique de la *Gerusalemme liberata* et la fable pastorale de l'*Aminta*), il devient aussi une référence par sa vie aventureuse, partagée entre des séjours à la Cour de Ferrare au service de la famille d'Este, plusieurs années d'incarcération (au couvent Saint-François de Ferrare pour « assassinat » en 1577 et à l'hôpital Sainte-Anne pour « folie » de 1579 à 1586) et de longues errances à Mantoue, Padoue, Venise, Naples et Rome, où sa tombe sera un lieu de pèlerinage des poètes romantiques.

Le Tasse est le plus pur représentant de ce monde baroque qui commence à se dégager des ruines de la Renaissance. Dans sa poésie, l'équilibre renaissant est brisé ; la vision paisible d'un monde libéré du « péché », la foi en l'homme libre et créateur, la certitude d'une harmonie entre la nature, l'homme et Dieu, tout cela fait place à l'inquiétude, à l'incertitude, à un déchirement entre un sens aigu du péché dans la recherche inquiète de Dieu et une aspiration au monde impossible de l'*Aminta* commandé par la volupté et l'Amour (« *Est permis ce qui plaît* ») dispensateur de « *doux baisers et de choses plus*

tendres encore ».

Dans ce monde tourmenté par la lutte entre l'autorité catholique (dont la hiérarchie s'autoproclame seule interprète infaillible de la foi et détentrice de la Vérité) et la liberté de conscience, le libre examen



Bartolomeo Cavarozzi, *Il dolore d'Aminta del Tasso*, 1614-1615.

protestant (proclamé hérétique par Rome), dans ce monde qui doit se défendre contre l'offensive des « infidèles » turcs (1571, bataille de Lépante), dans ce monde marqué par l'Inquisition romaine et les contradictions entre la raison et la foi, le Tasse n'échappe à la « folie » qu'en se réfugiant dans la poésie, le lyrisme, la recherche de perfection formelle acceptable par l'idéologie dominante (jusqu'à sa mort il travaillera à réécrire ses textes pour donner satisfaction à ses censeurs), l'évasion dans l'immense patrimoine poétique des mots. Et dans le grand poème épique qui veut célébrer la passion guerrière et la reconquête de Jérusalem par Godefroi de Bouillon, ce que l'on retiendra d'abord, ce sont les épisodes lyriques vibrants de sensualité amoureuse, - ceux qui inspireront les musiciens -, l'amour de Renaud et d'Armide, de Tancredi et Clorinde, et les « incises » que constituent les histoires d'Herminie, d'Olympia, d'Olindo et Sofronia. Sous le vernis historique et religieux de la Croisade, pointe l'essence du poème, l'aspiration idyllique et romanesque à fuir les contraintes du monde contre réformiste. Vous pourrez lire avec intérêt une traduction de l'*Aminta* et de la *Jérusalem délivrée*.

L'aboutissement de cette recherche se trouve dans la poésie de **Giambattista MARINO** (Naples, 1569-1625), poète de cour du duc de Savoie, de Marie de Médicis et de Louis XIII, admiré à Rome, à Naples et dans toute l'Europe. Son *Adonis* (1623) est le triomphe de la perfection technique sans conscience morale, civique, religieuse ou politique. Derrière les mots, rien ; dans les mots, rien d'autre que la forme littéraire d'une religion du plaisir. Marino arrive à des formes pures, à une « *manière précieuse et fleurie* », un jeu avec les mots et les concepts indéfiniment développés et raffinés sans plus aucune référence à une réalité, à une pensée, le « trompe-l'œil » absolu. Marino est un maître de la parole, pour qui le problème n'est pas le « quoi dire » mais le « comment dire ». La poésie chez lui ne comporte ni action ni narration, elle est un « *spectacle vocalisé* », étincellement de concepts et d'images, sonorité de phrases et de cadences. Marino eut de nombreux disciples et imitateurs, les « marinistes ».



G.B. Guarini, sur l'édition de 1602 du *Pastor fido*



Frans Fourbus the Younger, *Portrait de Marino*, vers 1619

Entre ces deux grands poètes, il en est une quantité d'autres, parmi lesquels **Giovan Battista GUARINI** (Ferrare 1538 – Venise 1612), ami et admirateur du Tasse, et auteur du *Pastor fido* qui est une reprise du thème de l'*Aminta*. Ce « drame pastoral » est en réalité plus « pastoral » que « dramatique » : le « destin » y est en effet peu tragique, puisqu'il ne fait qu'entériner les lois de l'amour et du plaisir, dans une sensualité où le thème du « baiser » se substitue à celui du « regard » qui caractérisait la poésie d'inspiration platonicienne.

Mais ce qui frappe aussi chez Guarini, c'est que la poésie y est déjà musique ; constamment la musique est présente dans le texte, par exemple dans la scène 2 de l'Acte III où le chœur des nymphes commente le dialogue des personnages ; la structure du vers est en elle-même musicale, elle semble appeler la musique, et c'est tout naturellement que le texte sera « revêtu » de musiques dont celle de **Sigismondo d'India** offre la meilleure illustration.

Jean Guichard

(Conférence aux étudiants du C.N.S.M. du 24 mai 2003, revu le 07 novembre 2019)