

SAINT-AMANT ET LE BAROQUE

ENTRE LICENCE ET TRADITIONS

Noluenn Cassaert

Stamnummer: 01502481

Promotor: Prof. Dr. Alexander Roose

Vakgroep Franse Letterkunde

Masterproef voorgelegd tot het behalen van de graad van
Master of Arts in de Taal- en Letterkunde: Frans - Latijn

Academiejaar: 2018 - 2019



AVANT-PROPOS

Ce mémoire est le résultat de quatre ans de formation en lettres latines et françaises, qui m'ont sans cesse fascinée et passionnée. Il convient de remercier quelques personnes sans qui l'accomplissement de ce mémoire n'aurait jamais été possible. D'abord, j'aimerais exprimer mon immense gratitude à mon directeur de recherche, Prof. Dr. Alexander Roose, non seulement pour sa patience, ses encouragements, ses conseils et ses lectures critiques, mais surtout, ce qui est encore plus important pour moi, pour m'avoir transmis son enthousiasme pour la littérature française. C'était toujours un plaisir de pouvoir discuter de mon sujet avec lui. Puis, je tiens à remercier Franck, mon *language buddy*, pour ses relectures attentives. Ensuite, un grand merci à mes amis pour leur soutien et pour les pauses nécessaires qui étaient toujours très sympathiques. Je voudrais en particulier remercier Melanie, avec qui je n'ai pas seulement pu parcourir tout le chemin de la rédaction d'un mémoire, mais aussi partager toutes les joies et toutes les difficultés. Enfin, je voudrais remercier de tout cœur mes parents, pour leur soutien inconditionnel pendant ces quatre années et pour l'intérêt qu'ils ont toujours porté à mes études.

Laissez-vous entraîner par « ces vers faits pour vous resjouir »¹.

¹ *Le Poëte crotté*, v. 28. SA.II, p. 33.

TABLE DES MATIERES

AVANT-PROPOS	2
TABLE DES MATIERES	3
LISTE DES ABREVIATIONS	5
INTRODUCTION.....	7
CHAPITRE 1 : LE FOND POETIQUE	12
1.1 <i>Saint-Amant sur le fond poétique</i>	12
1.2 <i>Analyse poétique.....</i>	13
1.2.1 <i>La diversité générique</i>	13
1.2.2 <i>Thèmes baroques.....</i>	18
1.3 <i>Conclusion intermédiaire : le fond poétique de Saint-Amant.....</i>	31
1.3.1 <i>Les éléments baroques.....</i>	31
1.3.2 <i>Fond baroque ?</i>	33
CHAPITRE 2 : LA FORME POETIQUE.....	35
2.1 <i>Saint-Amant sur la forme poétique</i>	35
2.2 <i>Analyse poétique.....</i>	36
2.2.1 <i>Vocabulaire.....</i>	36
2.2.2 <i>Images et figures de style.....</i>	38
2.2.3 <i>Structures des poèmes.....</i>	46
2.2.4 <i>Mètre, rime et versification.....</i>	47
2.2.5 <i>Persona.....</i>	50
2.3 <i>Conclusion intermédiaire : la forme poétique de Saint-Amant</i>	51
2.3.1 <i>Les éléments baroques.....</i>	51
2.3.2 <i>Forme baroque ?</i>	53
CHAPITRE 3 : SAINT-AMANT BAROQUE ?.....	54
3.1 <i>Conclusion sur le style de Saint-Amant</i>	54
3.2 <i>Le baroque en tant que mouvement et style.....</i>	55
3.2.1 <i>Comment définir le baroque de façon adéquate ?</i>	55
3.2.2 <i>Définitions conventionnelles.....</i>	56
3.2.3 <i>Le baroque du XVI^e-XVII^e siècle</i>	57
3.3 <i>Qu'est-ce donc le baroque littéraire ?.....</i>	59
3.3.1 <i>Assimilation art et lettres</i>	59
3.3.2 <i>En littérature</i>	60
3.3.3 <i>En poésie</i>	61
3.3.4 <i>Rapprochement d'autres traditions et courants littéraires</i>	62
3.4 <i>Baroque, un phénomène périodique ?</i>	64
3.5 <i>Bilan sur ce qu'est le baroque</i>	66
3.6 <i>Retour à la poésie de Saint-Amant.....</i>	67
3.6.1 <i>La classification littéraire « baroque » : une tension latente ?</i>	67
3.6.2 <i>La poésie de Saint-Amant : une classification « baroque » justifiée ?</i>	67

CONCLUSION.....	69
BIBLIOGRAPHIE	75
<i>Sources primaires.....</i>	<i>75</i>
<i>Sources secondaires.....</i>	<i>75</i>

Nombre de mots (introduction, corps et conclusion sans notes en bas de page) : 24 757

Nombre de mots (introduction, corps et conclusion, notes en bas de page comprises) : 28 181

LISTE DES ABREVIATIONS

- SA.I Saint-Amant, *Œuvres. Tome I : Les Œuvres (1629)*, éd. Jacques Bailbé, Paris, Librairie Marcel Didier, 1971.
- SA.II Saint-Amant, *Œuvres. Tome II : Suite des Œuvres (1631), Seconde partie des Œuvres (1643)*, éd. Jean Lagny, Paris, Librairie Marcel Didier, 1967.

ceux qui ayment les Lettres ne perissent jamais²

— Saint-Amant

² *A Monseigneur le Duc de Rets, Pair de France, &c.*, v. 9. SA.I, p. 11.

INTRODUCTION

*Tu vois dans cette Poësie
Pleine de licence, et d'ardeur,
Les beaux rayons de la splendeur
Qui m'éclaire la fantaisie :
Tantost chagrin, tantost joyeux,
Selon que la fureur m'enflame,
Et que l'objet s'offre à mes yeux,
Les propos me naissent en l'ame,
Sans contraindre la liberté
Du Demon qui m'a transporté.³*

Aujourd'hui, la licence poétique, c'est-à-dire la liberté qui permet aux poètes d'écrire sans contraintes formelles, est très valorisée. Toutefois, cette licence n'a pas toujours été une évidence. À plusieurs reprises au long de l'histoire de la littérature française, l'œuvre des générations précédentes a impressionné et, par conséquent, servi de critère ultime pour les poètes. Ces règles se sont alors imposées à l'écriture ultérieure. La prédilection pour les traditions considérées comme supérieures, voire invincibles, semble se heurter à l'idée de la liberté poétique. Les deux visions sont-elles effectivement incompatibles ?

Marc-Antoine de Girard, sieur de Saint-Amant⁴, plus connu sous le nom abrégé de Saint-Amant, est un poète de la première moitié du XVII^e siècle. Il se lance dans sa carrière poétique en 1617 avec *La Solitude*, son « noble coup-d'essai »⁵ bien accueilli, sur lequel se construit sa renommée de poète. À partir de ce moment, il a obtenu sa place à la cour. Il est en outre fort apprécié pour ses talents de joueur de luth⁶. Même si, pendant sa carrière, le poète jouit de la protection de plusieurs nobles, le duc de Retz est considéré comme son mécène principal⁷.

Saint-Amant est « le personnage, à la fois marin, mousquetaire, académicien, goinfre, alcoviste et toujours poète [...] ; sa vie se devine singulièrement complexe »⁸. Sa vie est en effet composée d'une série d'activités littéraires et amusantes, soit à la cour, soit dans les

³ *La Solitude*, v. 181-190. SA.I, p. 47.

⁴ SA.I, p. XI. Le nom du poète a subi toute une évolution : « Antoine Girard, qui se fit appeler plus tard Marc-Antoine de Girard, puis de Gérard, sieur de Saint-Amant, [...] »

⁵ *Élégie à Monseigneur le duc de Rets*, v. 16. SA.I, p. 28.

⁶ SA.I, p. XII.

⁷ « Henri de Gondi, duc de Retz (1590-1659), fils de Charles, marquis de Belle-Ile, et d'Antoinette d'Orléans, petit-fils d'Albert, premier duc de Retz, ne joua qu'un rôle politique assez effacé. Ami du plaisir, mais aussi curieux de belles-lettres, il fut pour Saint-Amant un protecteur en même temps qu'un ami. » (SA.I, p. 11.) Les autres mécènes sont entre autres le duc de Montmorency, le comte d'Harcourt, le comte de Liancourt et le duc d'Orléans.

⁸ Raoul Audibert et René Bouvier, *Saint-Amant. Capitaine du Parnasse*, Paris, La Nouvelle Edition, 1946, p. 8.

salons et les hôtels, et de nombreux voyages et d'activités militaires à l'étranger. Saint-Amant rassemble autour de lui un groupe de « goinfres », des amis qui aiment la débauche autant que lui. Il se fait donc remarquer par son goût de la liberté, par sa préférence pour les plaisirs et par son caractère exceptionnel, qui séduisent les gens de la cour : « il ne connaît pas la contrainte, et il jouit sans réserve des agréments et des risques de la liberté »⁹.

Cependant, le personnage de Saint-Amant et sa poésie sont aussi très critiqués : le même comportement a souvent été jugé excessif et a entravé la popularité du poète. Par ailleurs, un grand nombre de critiques négatives sont souvent *ad hominem* et ne visent pas la poésie en soi¹⁰ : la qualité littéraire de la poésie de Saint-Amant a été jugé à partir de sa personne. Sa réputation est donc double : d'une part il est le poète qui aime la débauche mais qui compose une poésie érudite et exigeante ; d'autre part il est réduit à un ivrogne inculte et brutal. La violente critique de Nicolas Boileau, grand adepte du classicisme, est la cause majeure de la dépréciation du talent poétique de Saint-Amant. Bien que Boileau avoue que Saint-Amant a du talent, il lui reproche surtout de donner des descriptions trop détaillées de circonstances assez « basses »¹¹. La reconnaissance du génie de Saint-Amant par les générations ultérieures est donc assez tardive : « il trouve à l'époque romantique un renouveau d'intérêt qui se prolonge à travers le XIX^e siècle et que favorise encore aujourd'hui l'orientation de la curiosité littéraire vers le baroque »¹². En effet, au XIX^e siècle, Théophile Gautier répond à la critique de Boileau et contribue ainsi à la réhabilitation du poète : « Sa rime est extrêmement riche, abondante, imprévue et souvent inespérée. – Son rythme est nombreux, habilement soutenu et ménagé. – Son style est très-varié, très-pittoresque, très-imaginé, quelquefois sans goût, mais toujours amusant et neuf. »¹³

L'œuvre de Saint-Amant constitue une poésie aussi riche et variée que sa vie. Après le succès de *La Solitude*, la première publication de ses poèmes rassemblés paraît en 1629, intitulée *Œuvres*. Cette publication contient des poèmes de toutes sortes. En 1631, il y ajoute *la Suite des Œuvres*. La *Seconde partie des Œuvres* ne vient que douze ans plus tard, en 1643 ; une *Troisième partie des Œuvres* en 1649. Entretemps, des poèmes plus longs ont également été publiés, mais de façon isolée : *Rome Ridicule* et *Caprice* en 1643, *Epistre Héroi-Comique* en 1644, *L'Albion (sine anno)*. En 1653, Saint-Amant publie *Moyse sauvé*. Quelques poèmes suivent : *La Généreuse* et *Dernier Recueil* en 1658, *La Suspension d'Armes* en 1660 et *La Lune*

⁹ SA.I, p. XII.

¹⁰ Samuel Borton, *Six Modes of Sensibility in Saint-Amant*, Den Haag, Mouton & Co., 1966, p. 19.

¹¹ *Ibid.*, p. 21.

¹² Françoise Gourier, *Étude des œuvres poétiques de Saint-Amant*, Genève, Droz, 1961, p. 7.

¹³ Théophile Gautier, *Les grotesques*, Paris, Michel Lévy Frères, 1859, p. 157.

Parlante en 1661. Comme l'indiquent déjà les titres, les thématiques choisies ne s'inscrivent pas toutes dans la même catégorie : la diversité y règne. Comment cette diversité thématique s'explique-t-elle ?

La production littéraire de Saint-Amant a été marquée par une grande diversité. En outre, Saint-Amant écrit à une époque transitoire entre deux courants de grande importance, une époque à cheval entre le XVI^e siècle, la période de la Renaissance, et la deuxième moitié du XVII^e siècle, l'ère du classicisme. Ainsi, Saint-Amant succède à quelques grands poètes. Au XVI^e siècle, le mouvement de la Pléiade a introduit une forme de préclassicisme¹⁴. Ce préclassicisme se caractérise par son idéal antique, mais aussi par la volonté moderne de s'exprimer dans un français aussi riche que les langues classiques. Ces aspirations se traduisent en de nombreuses règles, tirées des exemples antiques. Souvent, la forme et l'esthétique l'emportent sur l'authenticité des sentiments décrits¹⁵. Puis, au début du XVII^e siècle, Malherbe devient « le réformateur moderne du langage poétique, tant dans sa langue que dans sa versification »¹⁶. Toutefois, il serait faux de le considérer comme fondateur du classicisme de la deuxième moitié du siècle¹⁷. Malherbe reste avant tout un « puriste linguistique »¹⁸.

Entretemps, pendant la même première moitié du XVII^e siècle, d'autres mouvements littéraires se développent. Pour Saint-Amant, trois sont de grande importance pour une compréhension de son œuvre. Premièrement le maniérisme, catégorie ambiguë qui est parfois présentée à la fois comme concurrent du baroque et comme mouvement coïncidant partiellement avec le baroque. Comme la différence est difficile à cerner, Gisèle Mathieu-Castellani propose une distinction qui dépasse le fond et la forme, mais qui est fondée sur l'intention du texte : tandis que le baroque vise à persuader le lecteur d'une vérité, le maniérisme souligne l'artificialité du texte parce que la vérité n'existe pas¹⁹. Deuxièmement, la préciosité, une forme de maniérisme pratiquée dans les salons, se soucie surtout de la qualité de la langue poétique, et débouche parfois sur un certain pédantisme²⁰. Enfin, le mouvement libertin, initié par le contemporain de Saint-Amant Théophile de Viau, a été

¹⁴ Marcel Raymond, *Baroque & renaissance poétique*, Paris, José Corti, 1955, p. 13.

¹⁵ Michel Jarrety, *La poésie française du Moyen Age jusqu'à nos jours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 121.

¹⁶ *Ibid.*, p. 165.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 172.

¹⁹ *Ibid.*, p. 155.

²⁰ Vincent Vivès, *La poésie baroque*, Paris, Gallimard, coll. Folio plus classiques, 2004, p. 161.

crucial pour Saint-Amant : le goût pour la liberté, qui définit non seulement la poésie, mais aussi sa philosophie, et même l'hédonisme sont une source d'inspiration pour Saint-Amant²¹.

Grâce à la variation littéraire des traditions riches des siècles précédents, Saint-Amant a donc pu puiser dans de nombreuses sources littéraires. Après 1661, la poétique du classicisme gagne de plus en plus d'adhérents : elle exige plus de profondeur et se tourne vers la tradition antique²². Le classicisme tend à effacer toute cette époque entre « préclassicisme » et classicisme. Pourtant, il faut se débarrasser du préjugé que la littérature de cette période doit tout à la tradition littéraire du siècle précédent, comme si elle n'unit pas de valeur ou de caractéristiques authentiques. La question reste de savoir quelle est l'authenticité de cette période, vu la complexité de la situation littéraire, et quelle place Saint-Amant y occupe.

Bien que quelques études admettent ne pas pouvoir classer Saint-Amant dans un courant littéraire fixe²³, la plupart des critiques lui colle l'étiquette « baroque ». Mais quelle en est la signification ? D'une part, cette étiquette est une solution facile pour regrouper tous les poètes dont les critiques ne savent pas à quelle école ils appartiennent²⁴. D'autre part, Saint-Amant est pour certains le poète baroque par excellence. Il faut donc que ces poètes appelés baroques montrent un certain nombre de similarités entre eux, caractéristiques du courant baroque.

En premier lieu, cette étude posera la question de savoir si la poésie de Saint-Amant peut être appelée « baroque » à juste titre, et, si tel est le cas, pour quelles raisons on lui attribue cette étiquette. En deuxième lieu, elle a pour but de considérer la poésie de Saint-Amant dans un cadre plus vaste : comment trouve-t-elle sa place dans la poésie française baroque, dans la littérature française baroque et dans le mouvement artistique général du baroque ? Cette interrogation mène vers une question encore plus fondamentale : comment définir le baroque ?

Comme il est impossible de considérer l'œuvre poétique de Saint-Amant dans sa totalité dans le cadre de ce mémoire, une restriction du corpus est nécessaire. Puisque le mouvement littéraire du baroque est généralement restreint de 1570 à 1640²⁵, je me concentrerai sur les

²¹ Michel Jarrety, *op. cit.*, p. 189.

²² *Ibid.*, p. 235.

²³ Samuel Borton, *op. cit.*, deuxième de couverture.

²⁴ Françoise Gourier, *op. cit.*, p. 13.

²⁵ Vincent Vivès, *op. cit.*, p. 151.

publications antérieures à 1640. Cette restriction comprend donc la première publication officielle des *Œuvres* en 1629, qui « donne une idée complète du génie et de l'originalité du poète »²⁶ et la deuxième publication *Suite des Œuvres* en 1631. Il convient d'ajouter également que ce *terminus ante quem* permet aussi de considérer les *Poésies liminaires* de 1621-1622, c'est-à-dire les poèmes qui n'ont jamais été publiés. L'édition critique de Jacques Bailbé et de Jean Lagny sert de source primaire. Étant donné l'existence de versions parallèles ou ultérieures qui comportent de variantes, voire des corrections des poèmes, l'établissement des textes n'est pas mis en question.

Ce mémoire comporte trois parties. Dans un premier temps, j'analyserai les thématiques. L'approche thématique de Saint-Amant peut-elle être qualifiée de baroque ? Dans un deuxième temps, l'analyse poétique portera sur la forme de la poésie de Saint-Amant : quelles sont les spécificités formelles de Saint-Amant et comment peuvent-elles être mises en relation avec le cadre de la tradition poétique ? Néanmoins, la distinction entre fond et forme reste toujours un peu artificielle car « il existe une relation, une corrélation, de la forme et du contenu dont il est impossible de faire abstraction, du moins en littérature »²⁷. Il reste par conséquent primordial de ne jamais séparer l'un de l'autre. Dans un troisième temps, les analyses poétiques du fond et de la forme aboutiront à une réflexion sur le style de Saint-Amant et sur l'étiquette « baroque ». Cette étude servira de base à l'ouverture à une réflexion plus vaste sur le baroque en poésie, en littérature et en art.

²⁶ SA.I, p. XXIII.

²⁷ Marcel Raymond, *op. cit.*, p. 51-52.

CHAPITRE 1 : LE FOND POÉTIQUE

1.1 Saint-Amant sur le fond poétique

Les poèmes de Saint-Amant ont souvent un caractère métapoétique : ils proposent de façon explicite ou implicite une distinction de la bonne poésie, et indiquent en même temps les éléments problématiques. *L’Avertissement au lecteur* dans la première publication des *Œuvres* résume les conceptions poétiques de Saint-Amant. Tout d’abord, il rejette l’austérité et le « pédantisme » de ses prédécesseurs, en prenant ses distances avec sa propre formation classique, qui était à l’époque la clé pour la réussite littéraire :

*Car, Dieu mercy, ny mon Grec, ny mon Latin ne me feront jamais
passer pour Pedant : Que si vous en voyez deux ou trois mots en
quelques endroits de ce Livre, je vous puis bien assurer que ce
n’est pas de celui de l’Université.*²⁸

Ce refus de la supériorité de la tradition classique va de pair avec une réévaluation de la langue maternelle. Le cas d’Homère, qui a vécu « sans entendre d’autre langue que celle que sa Nourrice luy avoit enseignée »²⁹, prouve qu’un poète peut exceller « sans l’ayde des langues estrangeres »³⁰. La maîtrise du latin et du grec n’est donc plus nécessaire. Saint-Amant estime aussi que d’autres expériences ont la même valeur que l’étude des Anciens : des voyages, la conversation avec des « honnestes gens »³¹. Par ailleurs, Saint-Amant considère qu’il n’existe pas d’écart entre l’âme d’un Romain et celui d’un Français et que « l’Imagination, l’Entendement & la Memoire n’ont point de Nation affectée, & pourveu qu’on les vueille cultiver avec quelque soin, elles portent du fruct indifferemment en toutes sortes de climats »³². Il concède que, pour certaines professions, comme l’avocat, le grammairien et le docteur, la connaissance des langues classiques demeure nécessaire, mais pour l’historien, le philosophe ou le poète, elle ne l’est pas. De plus, la reprise de littérature antique n’apporte pas grand-chose s’il s’agit d’imitation plate, c’est-à-dire imiter sans contribuer, « prendre laschement tout ce qu’on void dans les autres Autheurs »³³. Ces poètes, ces imitateurs ne témoignent d’aucune finesse : « Encore leur pardonneroy-je en quelque façon, s’ils le faisoient avecques dexterité, mais ils le font si grossierement, & le sçavent si mal déguiser »³⁴. Ainsi, les éloges d’un poète qui ne fait qu’imiter, sont en fait des « accusations de [s]on crime »³⁵.

²⁸ *Avertissement au lecteur*, v. 41-45. SA.I, p. 21.

²⁹ *Ibid.*, v. 47-48. SA.I, p. 21.

³⁰ *Ibid.*, v. 51-52. SA.I, p. 21.

³¹ *Ibid.*, v. 53. SA.I, p. 21.

³² *Ibid.*, v. 60-64. SA.I, p. 21.

³³ *Ibid.*, v. 78-79. SA.I, p. 22.

³⁴ *Ibid.*, v. 79-82. SA.I, p. 22.

³⁵ *Ibid.*, v. 98. SA.I., p. 23.

L'invention et la créativité qui respectent les exigences de « la vraie Poésie »³⁶, valent donc beaucoup plus que « ces serviles imitations »³⁷.

L'opinion de Saint-Amant sur la reprise des histoires et des thématiques antiques est donc précise. Toutefois, après ce plaidoyer clair pour l'originalité de la poésie, Saint-Amant anticipe les reproches éventuels que lui feront les lecteurs et les critiques.

*Il me semble desja que je vous oy dire que je ne laisse pas pourtant d'imiter, & qu'Ovide a traitté devant moy des Fables que j'ay escrites apres luy ; Je le confesse, mais je n'ay pris de luy que le sujet tout simple, lequel j'ay conduit & manié selon ma fantaisie : que s'il s'y rencontre en quelque endroit des choses qu'il ayt dittes, c'est que le les y ay trouvées si convenables & si nécessaires, que la matière me les eust fournies d'elle-mesme, quand il ne m'en auroit pas ouvert le chemin, & que je ne les en pouvois oster sans faire une faute.*³⁸

Cet avertissement ne laisse aucun doute sur la volonté de Saint-Amant de se détacher de l'Antiquité. En d'autres termes : une sorte d'esprit moderne vient s'installer petit à petit. Or, bien que Saint-Amant se montre plus favorable à une poétique moderne, ses préceptes n'impliquent pas une rupture complète avec la tradition classique. Il y retrouve des sujets qui lui plaisent, mais qu'il a adaptés en suivant sa fantaisie.

1.2 Analyse poétique

1.2.1 La diversité générique

1. Poésie lyrique

L'œuvre contient une partie considérable de poésie lyrique. Dans *Élégie pour Damon*, à *Phylis*, *Élégie à Damon*, *Élégie à une dame* et *La Métamorphose de Lyrian et de Sylvie*, le lecteur rencontrera quatre conclusions majeures. D'abord, les femmes adorées sont toujours d'une beauté exceptionnelle : « un sujet si beau »³⁹, « beauté dont les appas triomphent de ma vie »⁴⁰, bref « elle tient des Beutez le suprême degré. / Elle le tient vrayment, et jamais la Nature / N'employa tant de soin à l'humaine structure »⁴¹. Ensuite, la relation amoureuse est toujours une relation inégale. La voix poétique est dans tous les cas soumise à la femme : « la

³⁶ *Ibid.*, v 105. SA.I, p. 23.

³⁷ *Ibid.*, v. 100. SA.I, p. 23.

³⁸ *Ibid.*, v. 106-116. SA.I, p. 23-24.

³⁹ *Élégie à Damon*, v. 27. SA.I, p. 155.

⁴⁰ *Élégie à une dame*, v. 1. SA.I, p. 172.

⁴¹ *Élégie à Damon*, v. 68-70. SA.I, p. 156-157.

servitude où l'Amour m'a réduit »⁴², « l'amoureuse chaisne »⁴³, « vos beautez me donnerent la loy »⁴⁴. Parfois la femme est aussi, par métaphore, aperçue comme une déesse appartenant à une nouvelle foi, tandis que l'homme amoureux ne reste qu'un humain mortel.

*Puis qu'on la tient Deesse entre les Immortels,
On peut bien sans peché luy dresser des autels.*⁴⁵

Par ailleurs, l'amour n'est pas tout le temps réciproque et, par conséquent, douloureux pour l'homme : « Le Ciel me fait souffrir une éternelle gesne »⁴⁶. L'amour devient un « tourment »⁴⁷, Saint-Amant parle même du « martyre d'Amour »⁴⁸.

*Par quels tristes accens me doy-je lamenter,
De voir sans reconfort mes ennuis s'augmenter ?*⁴⁹

Enfin, la souffrance amoureuse et la domination féminine deviennent paradoxalement les conditions ultimes du bonheur : « Je m'en tiens trop heureux, et ne conte ma vie / Que depuis ce moment qu'un doux et long trespas / Me fut prédestiné par vos divins apas »⁵⁰.

Saint-Amant chante donc volontiers l'amour et il le fait en termes précieux et galants. En effet, sa poésie lyrique reprend principalement des thèmes conventionnels comme la beauté insolite, la souffrance et le désir incessant d'être ensemble avec son amante. Comme il est bien conscient de reprendre ces thèmes, il aime également se montrer capable d'aborder le thème de l'amour de manière moins sérieuse dans *L'Enamouré* : « je prefere au Jambon / Le visage d'une Donzelle »⁵¹ (*cf. infra*).

2. Poésie héroïque

Dans la poésie de Saint-Amant, les aspects purement héroïques renvoient le plus souvent à un mythe antique : d'habitude, Saint-Amant imite Ovide⁵². Ainsi, les personnages antiques sont de véritables héros, tandis que les personnages contemporains, avec une distance ironique, ne sont le guère. Par exemple, dans *L'Andromède*, le rôle du héros est pour « le jeune

⁴² *Élégie a une dame*, v. 3. SA.I, p. 172.

⁴³ *Élégie pour Damon*, v. 5. SA.I, p. 147.

⁴⁴ *Ibid.*, v. 7. SA.I, p. 147.

⁴⁵ *Élégie à Damon*, v. 47-48. SA.I, p. 156.

⁴⁶ *Élégie pour Damon*, v. 6. SA.I, p. 147.

⁴⁷ *Élégie à une dame*, v. 2. SA.I, p. 172.

⁴⁸ *Élégie à Damon*, v. 115. SA.I, p. 158.

⁴⁹ *Élégie pour Damon*, v. 3-4. SA.I, p. 147.

⁵⁰ *Ibid.*, v. 22-24. SA.I, p. 148.

⁵¹ *L'Enamouré*, v. 3-4. SA.I, p. 269.

⁵² Jacques Bailbé, *Saint-Amant et la Normandie littéraire. Études réunies à la mémoire de Jacques Bailbé*, éds Robert Aulotte et al., Paris, Honoré Champion, 1995, p. 13.

et vaillant Persée / Aussi viste qu'un éclair »⁵³. Persée est le sauveteur de la jeune vierge Andromède, qui est offerte à un monstre. Le dieu de la mer Neptune voulait punir sa mère orgueilleuse et avait commandé de l'enchaîner nue sur un rocher. Persée, descendant dans l'air, remarque le spectacle et s'approche de la fille. Il agit comme un véritable héros, calme et maître de soi : « Plein de respect il s'approche »⁵⁴. Fidèle au genre, le poète résume la généalogie du héros, dont le « Pere veritable »⁵⁵ est Jupiter. En outre, il énumère les victoires du héros, victorieux de Méduse « aux hideux crins de serpens »⁵⁶. Ces victoires alimentent les espoirs et met en relief la vaillance du protagoniste, qui « d'un effort impetueux / Redonne à teste baissée / Sur le Poisson monstrueux / [...] / Pour triompher du combat »⁵⁷. Le mythe d'Andromède montre donc la « valeur sans seconde »⁵⁸ de Persée, l'inhumain, le demi-dieu, qui sauve les innocents.

3. Poésie réaliste, descriptive

Mais Saint-Amant n'est pas seulement le chantre d'exploits héroïques, il excelle avant tout dans les descriptions de la nature, qui transmettent un certain réalisme. Dans *La Solitude*, il évoque les bois calmes, loin de la civilisation. Le « je poétique » « ayme la Solitude » parce que « ces lieux sacrez à la Nuit, / Esloignez du monde et du bruit, / Plaisent à [s]on inquiétude »⁵⁹. Saint-Amant semble ainsi participer à la poésie pastorale du *locus amoenus* antique. Il décrit avec réalisme, mais aussi accompagnés des dieux antiques, comme Pan et Neptune, les animaux présents dans la scène, « Un gay Zephire »⁶⁰ qui souffle partout, des torrents violents qui s'enfuient dans le paysage pour devenir des ruisseaux calmes, des marais où peuvent se baigner les nymphes. Le ton devient un peu lugubre quand il évoque des monts et des falaises, qui sont lieux de suicides, des ruines de châteaux, des orfraies, des hiboux, un squelette d'un amant qui s'est suicidé, la « grotte fresche / Où l'Amour se pourroit geler, / Echò ne cesse de brusler / Pour son Amant froid, et revesche »⁶¹. Mais cette description devient en quelque sorte une méditation : la nature hypnotise l'homme. Elle est à la fois impénétrable et réconfortante.

⁵³ *L'Andromède*, v. 31-32. SA.I, p. 72.

⁵⁴ *Ibid.*, v. 78. SA.I, p. 74.

⁵⁵ *Ibid.*, v. 298. SA.I, p. 83.

⁵⁶ *Ibid.*, v. 322. SA.I, p. 84.

⁵⁷ *Ibid.*, v. 472-474, 480. SA.I, p. 90.

⁵⁸ *Ibid.*, v. 551. SA.I, p. 93.

⁵⁹ *La Solitude*, v. 1-4. SA.I, p. 33-34.

⁶⁰ *Ibid.*, v. 11. SA.I, p. 34.

⁶¹ *Ibid.*, v. 121-124. SA.I, p. 42-43.

4. Poésie fantaisiste

Saint-Amant peut passer de la description réaliste méticuleuse à un genre plus libre, dans lequel la poésie suit les « caprices » de son imagination. Dans *La Nuict*, il s'adonne à ses fantaisies nocturnes. La nuit obscure « Sans Lune et sans Estoilles »⁶² signifie la venue de son amante et est ainsi source de joie. Mais Saint-Amant joue avec les conventions et il change de ton en décrivant.

*Les Chats presque enragez d'amour,
Grondent dans les gouttieres ;
Les Lou-garoux fuyans le jour
Hurlent aux Cimettieres :
Et les Enfans transis d'estre tous seuls,
Couvrent leurs testes de linceuls.*⁶³

Le poème, qui commençait de façon prometteuse comme un poème d'amour, baigne soudainement dans une atmosphère lugubre, que l'amant combat vivement : « Je ne puis estre découvert, / La Nuict m'est trop fidelle »⁶⁴.

5. Poésie satirique

Saint-Amant se sert également de sa fantaisie dans ses poèmes satiriques. Il anticipe de nouveau les réactions des lecteurs :

*Dans cette Satyre joyeuse
Plusieurs se sentiront pincer,
D'une façon ingenieuse,
Qui ne pourront s'en offencer.*⁶⁵

En outre, pour « appaiser toute peine, / Le plaisir est un appareil, / Qui n'a nul remede pareil »⁶⁶. Dans *Le Poëte crotté*, Saint-Amant se moque d'un poète « besogneux et misérable »⁶⁷, qui quitte la cour de Paris. La satire ne réside pas seulement dans le contenu, mais aussi dans la façon dont tout est dit : Saint-Amant met dans la bouche du poète un langage de paysans et de fausses techniques poétiques⁶⁸. Par ailleurs, il profite de l'occasion pour s'en prendre à tout le monde à la cour. Par exemple, les nobles prétendent se connaître en littérature, mais ils ne sont pas capables de distinguer la bonne littérature de la mauvaise ; ils ne savent pas quel sujet exige quel genre donc ils demandent « une Satyre / À la louange

⁶² *La Nuict*, v. 2. SA.I, p. 142.

⁶³ *Ibid.*, v. 49-54. SA.I, p. 144.

⁶⁴ *Ibid.*, v. 85-86. SA.I, p. 146.

⁶⁵ *Le Poëte crotté*, v. 1-4. SA.II, p. 32.

⁶⁶ *Ibid.*, v. 34-36. SA.II, p. 34.

⁶⁷ SA.II, p. 32.

⁶⁸ *Ibid.*

des beaux yeux »⁶⁹ ; et comme ils parlent d'un « beau quatrain de six vers »⁷⁰, la versification reste un grand secret pour eux. La satire est donc certainement un genre où Saint-Amant excelle, qu'il pratique volontiers et où il n'épargne personne. Il se laisse aller avec des thématiques conventionnelles comme un mauvais poète, ou le comportement hypocrite des gens à la cour.

6. Poésie burlesque, « grotesque » et parodique

Saint-Amant amuse le lecteur non seulement par la satire, mais aussi par le burlesque. Il est l'initiateur du genre satirique que Scarron va lever à son plus haut niveau⁷¹. Bien que la distinction entre satire et burlesque soit ténue, elle existe : alors que la satire rit de tout ce qui est risible, le burlesque se moque de tout, donc surtout de ce qui est censé être sérieux⁷². Cette catégorie burlesque fait la distinction entre la poésie héroï-comique, qui met des personnages vulgaires dans des situations nobles, et le vrai burlesque, notamment le mouvement inverse de « donner à des personnages nobles une attitude et un langage vulgaire »⁷³. Il s'agit donc toujours de supprimer l'écart entre les différents niveaux sociétaux. Dans *Le Melon*, les dieux olympiques ne sont pas représentés comme des dieux véritables : ils ont tous perdu quelque chose pendant le combat et une fois de retour, « Tout le reste du jour se passeroit à boire »⁷⁴. Les déesses perdent également leur statut divin : Diane, « La Princesse des Fols »⁷⁵, et Vénus, « la bonne Cagne aux paillards appetits »⁷⁶, ne sont que des femmes vulgaires et les allusions sexuelles foisonnent. Cette représentation est donc burlesque. Dans la poésie héroï-comique, *La Desbauche* par exemple, les ivrognes sont métaphoriquement et ironiquement les « francs Chevaliers de la Coupe »⁷⁷. Très étroitement liées au genre burlesque sont les parodies des trois premiers genres dont la pratique connaît une longue tradition littéraire : Saint-Amant en subvertit les motifs, par exemple dans *Le Soleil levant*, où la naissance du jour, pas la nuit, signifie la venue de sa femme, ou dans *Le Tombeau de la Marmousette*, poème dans lequel la mort d'un chien est racontée avec une bonne dose d'humour. Saint-Amant est donc un vrai maître du jeu avec le ton, les conventions et les attentes de son public.

⁶⁹ *Le Poète crotté*, v. 258-259. SA.II, p. 47.

⁷⁰ *Ibid.*, v. 264. SA.II, p. 47.

⁷¹ Jacques Bailbé, *Saint-Amant et la Normandie littéraire. Études réunies à la mémoire de Jacques Bailbé*, op. cit., p. 15.

⁷² Françoise Gourier, op. cit., p. 119.

⁷³ *Ibid.*, p. 119.

⁷⁴ *Le Melon*, v. 130. SA.II, p. 20.

⁷⁵ *Ibid.*, v. 178. SA.II, p. 23.

⁷⁶ *Ibid.*, v. 195. SA.II, p. 24.

⁷⁷ *La Desbauche*, v. 80. SA.I, p. 207.

7. Conclusion sur la diversité générique

Saint-Amant avertit ses lecteurs dès le début de sa première publication des *Œuvres* : « Apres avoir assemblé toutes les pieces que j'avois composées, j'y ay remarqué une diversité qui, peut-estre, ne sera pas treuvée desagreable »⁷⁸. De nouveau, il anticipe les reproches potentiels. Que cette diversité rende la poésie agréable ou pas, le mélange de genres et de thèmes diverses est, en effet, un des caractéristiques principales de la poésie de Saint-Amant. Son œuvre contient non seulement de la poésie lyrique, héroïque et descriptive, mais aussi de la fantaisie, de la satire et du burlesque. Par ailleurs, la parodie d'un de ces genres n'est jamais loin. Cette diversité générique se trouve parmi les poèmes, mais souvent aussi au sein d'un seul poème : les genres peuvent se compléter, se rapprocher et même fusionner dans un seul poème. Ainsi, Saint-Amant réussit à réunir des genres soi-disant incompatibles : par exemple, les descriptions réalistes vont très bien ensemble avec des éléments fantaisistes. La juxtaposition de ces genres si variés contribue à l'effet surprise pour le lecteur. L'analyse de ces différents genres prouve aussi l'attitude double de Saint-Amant : les genres conventionnels répondent aux exigences de la tradition, tandis que les genres propres à Saint-Amant, comme les genres descriptif et burlesque, sont plus libres et indiquent une distance avec les traditions⁷⁹. La question reste donc de savoir : comment comprendre cette diversité générique dans une optique baroque ? Pour pouvoir répondre à cette question, il faut d'abord savoir ce qui qualifie une littérature baroque.

1.2.2 Thèmes baroques

Selon Jean Rousset, les thèmes principaux qui constituent le courant baroque, sont « le changement, l'inconstance, le trompe-l'œil et la parure, le spectacle funèbre, la vie fugitive et le monde en instabilité »⁸⁰ ; d'où son titre *Circé et le Paon*, représentant les deux composants essentiels, notamment « la métamorphose et l'ostentation, le mouvement et le décor »⁸¹. Dès lors, il faudra se poser la question : dans quelle mesure ces idées sont-elles présentes dans la poésie de Saint-Amant ? En d'autres termes : le fond poétique de Saint-Amant est-il baroque ?

1. Inconstance, incertitude et changement

L'inconstance est un thème omniprésent chez Saint-Amant. Il perçoit le monde de la même façon que Montaigne au siècle précédent :

*Le monde n'est qu'une branloire perenne. Toutes choses y
branlent sans cesse : la terre, les rochers du Caucase, les*

⁷⁸ SA.I, p. 20.

⁷⁹ *Ibid.*, p. XXV.

⁸⁰ Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le Paon*, Paris, José Corti, 1954, p. 8.

⁸¹ *Ibid.*

*pyramides d'Égypte, et du branle public et du leur. La constance
mesme n'est autre chose qu'un branle plus languissant.*⁸²

En d'autres termes, la constance n'est qu'une illusion. Même ce qui semble immuable, est bel et bien en changement perpétuel. Cette thématique d'un univers toujours changeant s'inscrit dans le courant baroque, dont la conception du monde est basée sur l'unique certitude que, paradoxalement, rien n'est certain, éternel ou immobile. L'homme baroque peut ressentir cette inconstance de deux manières. D'une part elle peut être perçue comme « l'inconstance blanche », c'est-à-dire l'homme accepte volontiers le changement du monde qui signifie un renouvellement positif ; d'autre part elle peut être une « inconstance noire », parce qu'elle montre un monde éphémère et en désordre⁸³. Que cette inconstance soit blanche ou noire, elle apparaît dans toutes les situations. L'inconstance va de pair avec des changements dans le sens large du terme : changements de la vie humaine, changements des sentiments, changement du sort et changement du monde. Le poème intitulé *Inconstance* est une illustration des émotions amoureuses changeant sans cesse : « Mais dans mon inconstance extremesme, / Qui va comme un flus et reflux, / Je n'ay pas si tost dit que j'ayme / Que je sens que je n'ayme plus »⁸⁴. *La Jouyssance* parle du désir d'oublier « l'inconstance du sort » pour mener « la plus douce vie / Qu'on puisse voir passer par les mains de la Mort »⁸⁵. L'inconstance et l'incertitude sont partout.

Pareil pour les émotions : elles ne sont pas constantes, surtout pas en amour. « La vie sentimentale de l'amant baroque est toujours menacée par l'érosion, sa vie sensuelle toujours minée par des forces corrosives »⁸⁶. L'amour est dévastateur quand il n'est pas ou plus réciproque, et surtout quand il est cruellement refusé par la femme adorée. Par exemple, « Le pauvre Lyrian s'abandonne aux regrets, / Lasche de sa vigueur les mouvements secrets, / Renonce à la constance, et dans son ame outrée / Le sanglant Desespoir ayant fait son entrée »⁸⁷. Par contre, un amour réciproque reste la condition ultime pour devenir l'homme le plus heureux⁸⁸ et dès lors, l'inégalité et la souffrance n'importent plus : « Je veux d'oresnavant obeyr et me taire »⁸⁹. Même si l'amour heureux n'est souvent qu'un idéal impossible à atteindre, l'amant ne s'arrête jamais parce que le désir reste toujours

⁸² Michel de Montaigne, *Les Essais*, éd. Pierre Villey, Paris, Presses Universitaires de France, 1965, p. 804-805.

⁸³ Vincent Vivès, *op. cit.*, p. 164-165.

⁸⁴ *Inconstance*, v. 6-9. SA.I, p. 195.

⁸⁵ *La Jouyssance*, v. 8-10. SA.I, p. 163.

⁸⁶ Gisèle Mathieu-Castellani, *Éros baroque. Anthologie de la poésie amoureuse baroque (1570-1620)*, Paris, Nizet, 1986, p. 12.

⁸⁷ *La Métamorphose de Lyrian et de Sylvie*, v. 255-258. SA.I, p. 106.

⁸⁸ Vincent Vivès, *op. cit.*, p. 59.

⁸⁹ *Élégie à une dame*, v. 13. SA.I, p. 173.

insatisfait⁹⁰. Ainsi, l'amour est un « double mouvement d'attraction/répulsion »⁹¹. Rousset appelle ce phénomène « la psychologie de l'instabilité »⁹². Sur ce point, la poésie de Saint-Amant diffère de la poésie amoureuse précieuse : en général, l'amour ne rend pas heureux.

Par ailleurs, la vie d'un poète est aussi pleine d'incertitude. Premièrement, la bonne poésie est une proie facile pour « l'avare desir »⁹³ des libraires. Dans *Élégie à Monseigneur le Duc de Retz*, Saint-Amant parle de ses propres expériences : il a découvert une version de *La Solitude*, « defigurée en ses traits les plus beaux »⁹⁴. Même la poésie est soumise au changement omniprésent, car il la voit « si changez, que je vous ay fait naistre »⁹⁵. Dans la description de la souffrance, il existe des parallèles remarquables avec le lyrisme amoureux. Toute comme sa poésie, l'objet aimé est d'une beauté excellente. Ici, les différentes parties « mutiléz »⁹⁶ sont parcourues comme les traits physiques féminins. Il endure comme un martyr « Qu'on barbouille [s]on nom, qu'on [l]'imprime sans boire »⁹⁷ et qu'on lui « fait braire »⁹⁸. La joie va donc aussi de pair avec l'inconstance. Saint-Amant finit par demander la protection auprès le duc de Retz. Une telle demande est un exemple de la deuxième incertitude d'un poète : il est entièrement dépendant de son mécène. Les louanges exagérées et pas crédibles prouvent sa situation précaire ; il semble presque désespéré quand il élève son protecteur au rang des dieux : « Mon DUC, de qui sans flatterie, / Picqué d'une noble furie / J'esleverois le nom aux Cieux, / A la honte de tous les Dieux »⁹⁹. En même temps, les éloges des actes guerriers sont aussi une confirmation de l'incertitude morale du protecteur, « Dont les Armes et les Loix / Sauvent des mains de la Parque / L'honneur du Sceptre Gaulois »¹⁰⁰.

2. Métamorphose

L'homme baroque n'échappe pas non plus aux changements : l'inconstance est aussi en lui et son corps subit des transformations, des métamorphoses. Ces types spécifiques de changement montrent l'incertitude des corps. Parfois, désespéré par la fugacité omniprésente, l'homme baroque désire même changer son état par une métamorphose¹⁰¹. Bien que le catalogue de métamorphoses potentielles soit inépuisable, la préférence pour la

⁹⁰ Vincent Vivès, *op. cit.*, p. 29.

⁹¹ Gisèle Mathieu-Castellani, *op. cit.*, p. 14.

⁹² Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le Paon*, *op. cit.*, p. 46.

⁹³ *Élégie à Monseigneur le duc de Rets*, v. 7. SA.I, p. 27.

⁹⁴ *Ibid.*, v. 17. SA.I, p. 28.

⁹⁵ *Ibid.*, v. 12. SA.I, p. 28.

⁹⁶ *Ibid.*, v. 5. SA.I, p. 28.

⁹⁷ *Ibid.*, v. 39. SA.I, p. 29.

⁹⁸ *Ibid.*, v. 8. SA.I, p. 28.

⁹⁹ *Le Poëte crotté*, v. 21-24. SA.II, p. 33.

¹⁰⁰ *L'Andromède*, v. 12-14. SA.I, p. 71.

¹⁰¹ Gisèle Mathieu-Castellani, *op. cit.*, p. 16.

pétrification ne fait pas de doute¹⁰². La pétrification équivaut en effet à un arrêt du changement, une stabilisation de la vie. Pareil pour les métamorphoses végétales, car les plantes sont moins mobiles que les hommes. Protée est le symbole baroque par excellence du changement du corps, car il « ne vit que dans la mesure où il se transforme »¹⁰³.

Saint-Amant reprend également ce motif. Dans *La Métamorphose de Lyrian et de Sylvie*, il prépare à plusieurs reprises les métamorphoses en lierre et en ormeau, qui n'ont lieu qu'à la fin du poème. Il compare Sylvie à des éléments de la nature, par métaphore, « Elle est une roche en sa haine »¹⁰⁴ ou par comparaison, « Je te compare à cette fleur / Par ta beauté qui luy ressemble »¹⁰⁵. Comme la métamorphose est en quelque sorte aussi une déshumanisation, Saint-Amant réfère à Sylvie comme « cette belle Nymphe au courage inhumain »¹⁰⁶. Avant la description des métamorphoses, Saint-Amant fait référence à d'autres exemples mythologiques racontés par Ovide : d'une part celui d'Apollon, « Celuy qui pour Dafné se vit en mesme peine »¹⁰⁷, d'autre part celui de Pan tombé amoureux de Syrinx qui « N'embrassa pour un corps que de fresles roseaux »¹⁰⁸. Lyrian est le « tragique objet »¹⁰⁹ dépendant de la cruauté du « sujet »¹¹⁰ Sylvie, qui à son tour sera punie par les dieux. Un homme n'a donc pas de contrôle ni certitude de sa propre existence. Finalement, Saint-Amant passe à la métamorphose de « Cette ingratitude Beauté, si vainement aymée »¹¹¹ : « de superbe Nymphe, elle devient Ormeau »¹¹². Lyrian voit que « ses pieds prennent racine »¹¹³ et supplie les dieux de laisser durer « à jamais »¹¹⁴ son amour pour « ce beau tronc si dur à la pitié »¹¹⁵. Saint-Amant s'attarde plus sur la deuxième métamorphose de Lyrian en lierre : « son corps s'attachant à l'Arbre qu'il contemple / Se change en mil bras tournoyans à l'entour, / Dont il acquit le nom de symbole d'Amour »¹¹⁶. La forme de la feuille en cœur est le symbole de l'amour de Lyrian, parce que « tout se pert en luy hormis les sentimens »¹¹⁷, et les « mille bras

¹⁰² *Ibid.*, p. 16-17.

¹⁰³ Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le Paon*, op. cit., p. 22.

¹⁰⁴ *La Métamorphose de Lyrian et de Sylvie*, v. 237. SA.I, p. 105.

¹⁰⁵ *Ibid.*, v. 185-186. SA.I, p. 103.

¹⁰⁶ *Ibid.*, v. 52. SA.I, p. 98.

¹⁰⁷ *Ibid.*, v. 265. SA.I, p. 106.

¹⁰⁸ *Ibid.*, v. 268. SA.I, p. 106.

¹⁰⁹ *Ibid.*, v. 271. SA.I, p. 107.

¹¹⁰ *Ibid.*, v. 272. SA.I, p. 107.

¹¹¹ *Ibid.*, v. 274. SA.I, p. 107.

¹¹² *Ibid.*, v. 276. SA.I, p. 107.

¹¹³ *Ibid.*, v. 277. SA.I, p. 107.

¹¹⁴ *Ibid.*, v. 284. SA.I, p. 107.

¹¹⁵ *Ibid.*, v. 283. SA.I, p. 107.

¹¹⁶ *Ibid.*, v. 286-287. SA.I, p. 107.

¹¹⁷ *Ibid.*, v. 296. SA.I, p. 108.

tournoyans à l'entour »¹¹⁸ représentent la tentative de ne pas laisser échapper son amour une deuxième fois. Ainsi, la métamorphose devient, tout comme un mythe, explicative. Ce type de poésie suit bel et bien l'exemple d'Ovide, mais la métamorphose analysée ne semble pas avoir un modèle antique spécifique : elle montre des parallèles avec le mythe d'Apollon et de Daphné, et celui de Pan et de Syrinx. Ce poème affirme donc les objectifs dévoilés dans l'avertissement : Saint-Amant se sert sans aucun doute de la mythologie classique, mais plutôt comme une source d'inspiration pour sa propre créativité.

Le deuxième poème qui rappelle une métamorphose est *L'Andromède*. Au début, il annonce « la fable » classique « De la fille de Céphée, / Qui luit maintenant aux Cieux »¹¹⁹. Cependant, après avoir peint la situation dramatique et les craintes d'Andromède, le poème ne mène pas à cette métamorphose finale. La seule métamorphose mentionnée est celle du monstre en rocher, mais « Toutesfois de sa figure / Rien n'est métamorphosé ; / Elle en garde la structure »¹²⁰. L'unique allusion à la métamorphose en étoile se trouve donc au début du poème, et puis rien. Saint-Amant joue donc avec les attentes du lecteur : même le changement n'est pas une certitude. Contrairement au premier exemple, Saint-Amant suit ici fidèlement la version d'Ovide.

Les métamorphoses ne concernent pas uniquement les hommes et les animaux. La nature en soi peut aussi subir une métamorphose¹²¹. Dans *La Pluye*, la terre souffre « D'une beante soif outrée »¹²², mais les dieux « Veulent témoigner par des larmes / Que les nostres les ont touchés »¹²³. Les larmes des dieux touchés par la misère des hommes travailleurs sont métaphoriquement les gouttes de pluies. La pluie est mise en rapport avec la récolte et, logiquement, aussi avec la production du vin, car les gouttes de pluie « Vont tant verser d'eau sur les Vignes, / Que nous n'en boirons point du tout »¹²⁴. La métamorphose de la terre aride provoque une métamorphose dans l'état des hommes et des animaux : ils ne sont plus désespérés mais « Tous les cœurs s'en épanouissent, / Et les Bestes s'en réjoüissent / Aussi bien comme les humains »¹²⁵. Tandis que Saint-Amant se plaint et souffre souvent des

¹¹⁸ *Ibid.*, v. 287. SA.I, p. 107.

¹¹⁹ *L'Andromède*, v. 8-10. SA.I, p. 71.

¹²⁰ *Ibid.*, v. 501-503. SA.I, p. 91.

¹²¹ Jacques Bailbé, « Saint-Amant et la métamorphose », dans *La Métamorphose dans la poésie baroque française et anglaise. Actes du Colloque International de Valenciennes, 1979*, sous la dir. de Gisèle Mathieu-Castellani, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1980, p. 167.

¹²² *La Pluye*, v. 16. SA.I, p. 138.

¹²³ *Ibid.*, v. 23-24. SA.I, p. 138.

¹²⁴ *Ibid.*, v. 9-10. SA.I, p. 138.

¹²⁵ *Ibid.*, v. 78-80. SA.I, p. 141.

changements dans sa vie et que sa perception de l'inconstance semble noire, ce poème est un exemple d'un changement positif dans lequel l'homme trouve de la joie, une inconstance « blanche ». Il est donc faux de conclure que toute l'œuvre de Saint-Amant baigne dans une atmosphère noire.

3. Mouvement et fuite

Le mouvement est essentiel dans le baroque parce qu'il est une forme de changement. « On insiste tantôt sur la soudaineté du changement, tantôt sur sa progression »¹²⁶. L'eau est une matière qui s'adapte facilement aux mouvements différents. Par exemple, le mouvement des vagues, répétitif, infini, composé de flux et reflux, deux directions opposées, symbolise l'instabilité des choses : l'inconstance va « comme un flus et reflux »¹²⁷. Le motif revient à plusieurs reprises :

*Tantost, l'onde broüillant l'arene,
Murmure et fremit de courroux,
Se roullant dessus les cailloux
Qu'elle apporte, et qu'elle r'entraîne.*¹²⁸

L'eau apparaît également sous une autre forme : « Ruisseau qui cours après toy-mesme, / Et qui te fuis toy-mesme aussi, / Arreste un peu ton Onde icy »¹²⁹. L'eau d'un ruisseau est en mouvement de fuite vers la mer, qui ne peut pas s'arrêter. Demander au ruisseau de s'arrêter est donc demander l'impossible. La nature bouge, change et s'enfuit sans cesse ; il est impossible de la comprendre, et encore moins de la saisir. Ainsi, l'eau est un symbole fréquent dans le baroque (*cf. infra*).

4. Tromperie, fantaisie et illusion

L'homme baroque ne retrouve pas de repères ou de points de référence et il perd le lien avec le monde¹³⁰. Il ne sait plus quelle est son identité : il « est en déséquilibre, convaincu de n'être jamais tout à fait ce qu'il est ou paraît être, dérobant son visage sous un masque dont il joue si bien qu'on ne sait plus où est le masque, où est le visage »¹³¹. C'est la raison pour laquelle Saint-Amant invoque aussi Mercure, dieu moins conventionnel, mais « Le Patron des maquerellages, / le Suborneur de pucellages, / Le Chef des illustres menteurs »¹³². Par

¹²⁶ Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le Paon*, *op. cit.*, p. 19.

¹²⁷ *Inconstance*, v. 7. SA.I, p. 195.

¹²⁸ *La Solitude*, v. 151-154. SA.I, p. 45.

¹²⁹ *Plainte sur la mort de Sylvie*, v. 1-3. SA.I, p. 152.

¹³⁰ Gisèle Mathieu-Castellani, *op. cit.*, p. 12.

¹³¹ Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le Paon*, *op. cit.*, p. 28.

¹³² *Le Palais de la Volupté*, v. 85-87. SA.I, p. 181.

exemple, les dames à la cour portent un masque à la fois littéral et figuratif. D'une part elles se maquillent pour cacher leur laideur, « Si par fard on peut meriter / Ce nom de Belle, et le porter »¹³³. D'autre part elles feignent d'être fidèle et chastes, mais en réalité elles ont rendez-vous avec le financier « Pour passer toute la soirée »¹³⁴. Ainsi, la continuité entre paraître et être n'existe pas : le monde est trompeur¹³⁵. L'idée de l'eau comme « miroir flottant »¹³⁶ revient encore : elle « represente l'instant / Encore d'autres Cieux sous l'onde »¹³⁷. Narcisse est une illustration parfaite du jeu entre la réalité et l'illusion : il confond la réflexion dans l'eau avec la réalité¹³⁸. Le dédoublement est aussi une perte de soi¹³⁹.

Pour le poète baroque, sa fantaisie et ses illusions sont des réponses à la fugacité du monde : tout comme les changements, les idées et les rêves viennent et partent sans que l'on puisse les contrôler¹⁴⁰. Toutefois, la fantaisie sert paradoxalement à remplacer l'incertitude de la réalité par le monde plus sûr de la fantaisie¹⁴¹. Elle est plus active pendant la nuit, car l'obscurité nocturne est plus féconde pour la fantaisie et pour la rêverie¹⁴². La nuit, qui est pour la plupart des gens une source de peur et d'angoisse, est pour le poète synonyme de désir assouvi. L'homme baroque transforme alors en « fils de la Nuit et du Rêve »¹⁴³, qui préfère l'obscurité de la nuit à la clarté du jour, car les rêves nocturnes donnent souvent « l'illusion la plus parfaite »¹⁴⁴.

Cependant, comme démontre *Les Visions*, la nuit n'est donc pas toujours favorable au poète, qui ne réussit pas à trouver en elle une source de plaisir. Au contraire, les fantaisies effrayantes prennent des dimensions incontrôlées de sorte que le poète perd sa raison. Le poème est une description détaillée de la crainte : « je te descriis mes travaux intestins, / Où tu verras l'effort des plus cruels Destins »¹⁴⁵ dans un « stile funeste »¹⁴⁶. Le poème commence pendant la nuit. Les mêmes motifs fantaisistes de *La Nuict* réapparaissent : des chiens aboyants, des sorciers, des furies, le fantôme de son aïeul. L'intensification des images va de pair avec une

¹³³ *Le Poète crotté*, v. 295-296. SA.II, p. 49.

¹³⁴ *Ibid.*, v. 310. SA.II, p. 50.

¹³⁵ Vincent Vivès, *op. cit.*, p. 165.

¹³⁶ *La Solitude*, v. 162. SA.I, p. 45.

¹³⁷ *Ibid.*, v. 163-164. SA.I, p. 46.

¹³⁸ Jean Rousset, *Anthologie de la poésie baroque française. Tome I*, Paris, Armand Colin, 1961, p. 12.

¹³⁹ Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le Paon*, *op. cit.*, p. 62.

¹⁴⁰ Vincent Vivès, *op. cit.*, p. 168.

¹⁴¹ Gisèle Mathieu-Castellani, *op. cit.*, p. 13.

¹⁴² *Ibid.*, p. 33.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 32.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 36.

¹⁴⁵ *Les Visions*, v. 3-4. SA.I, p. 125.

¹⁴⁶ *Ibid.*, v. 113. SA.I, p. 131.

intensification des réactions physiques, comme confirmation de la peur ressentie par le lecteur : « Mon sang en est glacé, mon visage en paslit »¹⁴⁷, « je sens sur l'estomach un fardeau qui m'opresse / Je voudrais bien crier, mais je l'essaye en vain »¹⁴⁸, « Je suis tellement froid »¹⁴⁹. Finalement la voix s'évanouit et se réveille comme « un mort qui reviendrait »¹⁵⁰. À partir de ce moment, les terreurs nocturnes continuent aussi pendant le jour. Tout ce que le personnage voit, tout ce qu'il lit, est comparé aux fantômes et interprété de façon effrayante :

*Si j'y rencontre un Cerf, ma triste fantaisie
De la mort d'Acteon est tout soudain saisie ;
Les Cygnes qu'on y voit dans un paisible Estang,
Me semblent des Corbeaux qui nagent dans du sang*¹⁵¹

5. La mort

Or, comme la vie est si incertaine, la mort n'est jamais loin. Elle est la métamorphose ultime : elle fascine et elle devient même un spectacle que l'homme regarde volontiers¹⁵². Cette fascination va tellement loin que la *persona* imagine de temps en temps sa propre mort¹⁵³. Ce goût morbide explique les descriptions d'agonies et de corps, d'os et de squelettes. Aussi le décor subit des influences lugubres. Les poèmes décrivant la nature (*cf. supra*), réévaluent clairement la topique traditionnelle du paysage paisible, du *locus amoenus* : la nature apparaît comme sauvage et désertée, elle n'est plus verte mais aride¹⁵⁴. Ainsi, la mort est omniprésente dans la nature, mais ne la rend pas moins agréable. De la même façon, Saint-Amant est fasciné par la mort et elle revient partout : le ton sombre d'un personnage qui ne sait pas s'il survivra, d'un squelette pendant d'un amant malheureux, plusieurs mentions d'une descente aux enfers. La nature est toujours peinte avec un léger ton triste, presque pessimiste.

Dans *L'Arion*, Saint-Amant reprend le mythe du « beau Chantre de Grece »¹⁵⁵, qui est trahi par ses marins voulant le jeter dans la mer pour s'accaparer de ses richesses. Il chante encore une dernière fois, priant Apollon pour de l'aide. Finalement « Pour éviter la mort, il s'en va la chercher »¹⁵⁶, mais il est sauvé par un dauphin et son aventure fait « étonner la Fortune »¹⁵⁷.

¹⁴⁷ *Ibid.*, v. 24. SA.I, p. 126.

¹⁴⁸ *Ibid.*, v. 26-27. SA.I, p. 126-127.

¹⁴⁹ *Ibid.*, v. 63. SA.I, p. 128.

¹⁵⁰ *Ibid.*, v. 80. SA.I, p. 129.

¹⁵¹ *Ibid.*, v. 145-148. SA.I, p. 132-133.

¹⁵² Jean Rousset, *Anthologie de la poésie baroque française. Tome I, op. cit.*, p. 16.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 18.

¹⁵⁴ Gisèle Mathieu-Castellani, *op. cit.*, p. 27.

¹⁵⁵ *L'Arion*, v. 2. SA.I, p. 109.

¹⁵⁶ *Ibid.*, v. 188. SA.I, p. 118.

¹⁵⁷ *Ibid.*, v. 6. SA.I, p. 110.

Saint-Amant insiste sur le lien entre la fatalité, la Fortune et la mort. Le sort d'Arion vacille pendant tout le récit et le moment où il l'accepte, le sort change à nouveau : « Quoy que de tous costez il vist sa sepulture, / Je pense qu'il n'eut pas tant de peur de mourir, / Qu'il eut d'étonnement de se voir secourir »¹⁵⁸. Tout comme Arion, Andromède pense jusqu'au dernier moment mourir « Sans espoir d'aucun remede / A la mort qu'elle attendoit »¹⁵⁹. Mais, comme le sort est incertain, soudainement elle aussi sera sauvée, non pas par un dauphin, mais par Persée. Elle se croit morte et pense entendre les abois de Cerbere, et « Sa frayeur devient si forte / Qu'elle n'ose ouvrir les yeux »¹⁶⁰. Elle s'étonne alors d'être toujours vivante : « Mais quoy ! dans l'Averne sombre / Voit-on la clarté des Cieux ? »¹⁶¹.

La fantaisie engendre également des pensées effrayantes où la mort est omniprésente : tout y fait penser, tous les éléments d'une vie malheureuse mènent finalement toujours vers la crainte ultime de la mort. Ces pensées déprimées provoquent même une attitude de suicide : « Où tant d'afflictions ont esté consolées, / Sont autant de chemins à ma tristesse offers, / Pour sortir de la vie et descendre aux Enfers »¹⁶². Le vocabulaire choisi en témoigne : « trespas », « mortuaire », « la fatale barque », « les mortels », « guider les hommes au tombeau », « enterremens », « sepulture »¹⁶³. En effet, la mort est métaphoriquement présente par les enfers antiques.

*Le Fleuve qui le borde est à moy l'Acheron ;
J'y prend chaque basteau pour celui de Caron,
Et me croyant par-fois n'estre plus rien qu'une Ombre
Qui des Esprits sans corps ait augmenté le nombre,
D'une voix langoureuse appellant ce Nocher,
Je pense à tous moments qu'il me vienne chercher.*¹⁶⁴

Par ailleurs, la souffrance d'un amour non réciproque est étroitement liée à un désir ou un sentiment de la mort, « De regret et de joye également poussez »¹⁶⁵. Toutefois, la mort est préférable à la séparation : « mon cœur que je sens murmurer, / Dit qu'il mourroit plustost que de s'en separer ? »¹⁶⁶, « Auprez de vos beautez je veux vivre et mourir »¹⁶⁷.

¹⁵⁸ *Ibid.*, v. 194-196. SA.I, p. 119.

¹⁵⁹ *Andromède*, v. 36-37. SA.I, p. 72.

¹⁶⁰ *Ibid.*, v. 466-467. SA.I, p. 90.

¹⁶¹ *Ibid.*, v. 533-535. SA.I, p. 93.

¹⁶² *Les Visions*, v. 150-152. SA.I, p. 133.

¹⁶³ *Ibid.*, v. 6, 22, 62, 84, 172, 188, 198. SA.I, p. 124, 126, 128, 129, 134, 134, 135.

¹⁶⁴ *Ibid.*, v. 155-160. SA.I, p. 133.

¹⁶⁵ *Élégie pour Damon*, v. 52. SA.I, p. 149.

¹⁶⁶ *Élégie à une dame*, v. 23-24. SA.I, p. 174.

¹⁶⁷ *Ibid.*, v. 23-24. SA.I, p. 173.

6. Débauche et excès

La poésie contient de nombreuses traces de la prédilection de Saint-Amant pour tout ce qui fait plaisir à l'estomac. Les boissons alcoolisées, comme le vin et la bière, sont indispensables à une vie heureuse : « Et ne croy pas qu'il se treuve en la vie / Un tel plaisir que de boire d'autant »¹⁶⁸. Le fait de boire à l'excès et de manger tout ce qu'il y a de bien, fait partie intégrante de la débauche, c'est-à-dire la consommation excessive qui fait plaisir au corps : « O que la desbauche est douce ! »¹⁶⁹ « Car c'est l'unique passe-temps / où tous mes desirs sont contens »¹⁷⁰. Cependant, Saint-Amant ne pense pas que cet excès soit criminel ou inapproprié, il s'agit plutôt de « mille plaisir innocens »¹⁷¹. L'éloge de la débauche est un éloge du dieu antique Bacchus, opposé à Apollon qui représente la règle, la mesure, la raison :

*Voicy Bacchus qui nous convie
A mener bien une autre vie ;
Laissons là ce fat d'Apollon,
Chions dedans son violon*¹⁷²

« La bacchique liberté »¹⁷³ est un état de liberté absolue, où tous les plaisirs sont permis. L'excès, le désordre et l'instabilité appartiennent donc à cet état. Les débauchés se comportent « comme les Menades »¹⁷⁴, les adhérents du culte de Bacchus. Aussi, bien que Saint-Amant révère Apollon dans toute son œuvre comme le dieu de l'art poétique et musical, Apollon doit-il céder sa place à Bacchus dans ces poèmes.

*Bacchus ayme le desordre ;
Il se plaist à voir l'un mordre,
L'autre braire, et grimasser,
Et l'autre en fureur se tordre,
Soubs la rage de danser.*¹⁷⁵

En toute logique, boire de l'eau est considéré comme le pire châtiment. Saint-Amant insère toujours une bonne dose d'humour quand il parle de boire de l'eau, « Dont la couleur [l]e pourroit attrapper »¹⁷⁶. La débauche ne se fait pas seule mais est une activité collective et la compagnie de débauchés est donc souhaitée pour boire et chanter ensemble. Saint-Amant montre aussi la jouissance que procure de la gastronomie dans *Le Fromage* et *Le Melon* : « O

¹⁶⁸ *Orgye*, v. 14-15. SA.II, p. 76-77.

¹⁶⁹ *La Crevaille*, v. 66. SA.II, p. 75.

¹⁷⁰ *La Gazette du Pont-Neuf*, v. 135-136. SA.I, p. 249.

¹⁷¹ *La Vigne*, v. 88. SA.I, p. 254.

¹⁷² *La Desbauche*, v. 3-6. SA.I, p. 201-202.

¹⁷³ *La Vigne*, v. 84. SA.I, p. 254.

¹⁷⁴ *La Crevaille*, v. 26. SA.II, p. 73.

¹⁷⁵ *Ibid.*, v. 31-35. SA.II, p. 73.

¹⁷⁶ *Orgye*, v. 9. SA.II, p. 76.

Dieu ! quel manger précieux ! / Quel goust rare et délicieux ! »¹⁷⁷. Parfois la nourriture est tellement bonne que « Chacun laisse en repos la Coupe »¹⁷⁸. Mais cette débauche engendre aussi des conditions de vie misérables, racontées de façon burlesque dans le sonnet *Les Goinfres*. Dépenser trop pour les plaisirs débouche sur la pauvreté : au goinfre, il manque souvent l'essentiel. Pendant l'hiver les goinfres n'ont pas de feu pour se chauffer, ils souffrent de faim, ils ne dorment pas assez.

Le Palais de la Volupté illustre le lien entre la volupté et la débauche. En effet, la volupté considère le plaisir dans un sens plus large : « tous les autres plaisirs / Qui s'accordent à ses desirs »¹⁷⁹ et boire n'en comprend qu'une partie. Le palais comprend plusieurs salles représentant chacune une occupation agréable : la chasse, le jeu, la connaissance, le vin et l'amour. Comme la débauche est souvent synonyme pour excès, démesure et irrégularité, il est étonnant que le palais soit décrit comme le lieu où règnent la structure et la symétrie :

*Arriere ces masses enormes
Où s'entre-confondent les formes,
Où l'ordre n'est point observé,
Où l'on ne voit rien d'achevé :
Il n'en est point icy de mesme,
Tout y suit la raison supresme,
Et le dessein en chaque part
S'y rapporte aux reigles de l'Art.*¹⁸⁰

Bien que Saint-Amant semble participer volontiers à la débauche, il n'est pas un « ivrogne vulgaire »¹⁸¹. En effet, son attachement aux plaisirs n'implique pas l'absence d'esprit critique et érudit, mais plutôt « un épicurisme de surface »¹⁸². La débauche est aussi une science agréable, présente dans le palais sous forme de la bibliothèque, où Minerve veille : « Ce sont les Arts, et les Sciences, / Que malgré nos impatiences, / Autrefois elle nous apprend / Tant du corps comme de l'esprit »¹⁸³.

L'abondance des poèmes qui portent sur la débauche montre l'importance de cette pratique pour Saint-Amant. La question reste de savoir si la débauche est une partie essentielle du baroque ou si elle est typique de la poésie de Saint-Amant. La débauche en soi, comme

¹⁷⁷ *Le Fromage*, v. 9-10. SA.I, p. 231.

¹⁷⁸ *Le Melon*, v. 114. SA.II, p. 19.

¹⁷⁹ *Le Palais de la Volupté*, v. 39-40. SA.I, p. 179.

¹⁸⁰ *Ibid.*, v. 17-24. SA.I, p. 178.

¹⁸¹ Jacques Bailbé, *Saint-Amant et la Normandie littéraire. Études réunies à la mémoire de Jacques Bailbé, op. cit.*, p. 6.

¹⁸² *Ibid.*, p. 302.

¹⁸³ *Le Palais de la Volupté*, SA.I, v. 117-120.

jouissance excessive des plaisirs sensoriels, appartient plutôt au libertinage. Au sens plus large du terme, débauche comme excès, comme démesure, comme expression du côté bachique que chacun a en soi, peut être perçue une caractéristique baroque¹⁸⁴.

7. Religion et croyance

Rousset ne la mentionne pas comme critère principal dans *Circé et le Paon*, mais l'existence de Dieu est incontestable pour l'homme baroque : « Qu'il soit protestant ou catholique, Dieu reste la clé du voûte du monde baroque : il est moteur, cause, finalité »¹⁸⁵. Le baroque crée même une nouvelle tendance dans la poésie religieuse : une poésie de méditation dévote, sous la forme d'une contemplation de la nature en tant qu'édifice de Dieu¹⁸⁶. *Le Contemplateur* en est un exemple : il évoque des éléments caractéristiques de la foi chrétienne, qui s'expliquent par la dédicace à un évêque. Le contemplateur médite en regardant la nature, il y discerne la grandeur de Dieu¹⁸⁷. *Le Contemplateur* est comme une suite à *La Solitude*, mais il en est aussi une réécriture chrétienne : les dieux antiques sont remplacés par le dieu chrétien. La nature est la création parfaite de Dieu, « Beny l'Autheur de la Nature, / Dont il est comme le crayon »¹⁸⁸, et « JESUS au milieu du Soleil »¹⁸⁹ y est bien sûr présent. Les contemplations sont souvent mises en relation avec les passages bibliques. Saint-Amant met l'accent sur l'incertitude de la vie, sur la mort et sur l'enfer. Premièrement il parle du déluge :

*Quand au premier logis flotant
Le genre humain eut son refuge,
Je fais un portrait à mes yeux
Du bon Noé chery des Cieux,
Pleurant pour les pechez du Monde*¹⁹⁰

Après, la colombe de la paix vient avec un « rameau d'olive, / Pour luy-mesme annoncer la paix »¹⁹¹. Deuxièmement il décrit le « Jugement final »¹⁹², la « divine Balance »¹⁹³ qui pèse « et le tort et le droit / Sans faveur et sans violence »¹⁹⁴ et « le saint Tribunal / Devant qui Dieu veut qu'on responde »¹⁹⁵.

¹⁸⁴ Marcel Raymond, *op. cit.*, p. 58.

¹⁸⁵ Vincent Vivès, *op. cit.*, p. 115.

¹⁸⁶ Jean Rousset, *Anthologie de la poésie baroque française. Tome I, op. cit.*, p. 18.

¹⁸⁷ SA.I, p. 49.

¹⁸⁸ *Le Contemplateur*, v. 309-310. SA.I, p. 63.

¹⁸⁹ *Ibid.*, v. 340. SA.I, p. 65.

¹⁹⁰ *Ibid.*, v. 63-67. SA.I, p. 52.

¹⁹¹ *Ibid.*, v. 79-80. SA.I, p. 53.

¹⁹² *Ibid.*, v. 405. SA.I, p. 67.

¹⁹³ *Ibid.*, v.402. SA.I, p. 67.

¹⁹⁴ *Ibid.*, v. 403-404. SA.I, p. 67.

¹⁹⁵ *Ibid.*, v. 406-407. SA.I, p. 67.

Saint-Amant a souvent été considéré comme un libertin. Le libertinage connaît un essor pendant la première moitié du XVII^e siècle. René Pintard définit « libertin » comme « tout ce qui marque excès de "liberté" en matière de morale et de religion, par rapport à ce que dogmes, traditions, convenances et pouvoir politique définissent ou préconisent »¹⁹⁶. Ainsi, les libertins témoignaient souvent d'une forme plus ou moins explicite de scepticisme envers la religion. Ce scepticisme va souvent de pair avec l'excès et un goût pour la gastronomie, l'alcool et l'amour. Toutefois, malgré ce goût pour la débauche sensorielle, ce qui correspond certes au comportement libertin, le lecteur ne retrouve jamais de signes d'incroyance, d'un libertinage spirituel, dans l'œuvre de Saint-Amant. *Imprécation* contient un passage rare où le critique pourrait voir un léger reproche à la religion, mais ce n'est qu'un faible indice pour parler d'incroyance : « On y voit plus de trente Eglises, / Et pas un pauvre Cabaret »¹⁹⁷. Par ailleurs, sa conversion – du protestantisme au catholicisme – ne semble pas avoir eu une influence considérable car elle était avant tout une conversion politique. Sa relation amicale avec et son admiration pour Théophile de Viau, un des initiateurs du mouvement, confirme pour certains leur proximité philosophique. Certes, à plusieurs reprises, Saint-Amant réfère directement ou indirectement à Théophile de Viau. Par exemple, un de ses poèmes liminaires est dédié et intitulé *À Théophile*. Dans ce poème, il dit d'abord son admiration pour tous les poètes qui enchantent leur public, ces « Esprits de feu, sçavants genies, / Qui charmez de vos harmonies / Tout ce qui vous peut escouter »¹⁹⁸ ; puis il se compare à Théophile : « pour faire parler de moy, / Je parlerois de Théophile »¹⁹⁹. De plus, les rapports intertextuels entre la poésie de Théophile et la poésie de Saint-Amant sont nombreux. Pintard mentionne également l'admiration de Saint-Amant pour « les deux "vénérables vieillards" » Jean-Jacques Bouchard et Galilée, mais ajoute aussi que Saint-Amant était plutôt indifférent à la philosophie libertine²⁰⁰.

Que ces poètes furent proches, n'implique pas que Saint-Amant soit un libertin. Saint-Amant ne s'occupe de sa foi que quand il y est obligé : il s'y réfère très peu. Il opte le plus souvent pour les dieux antiques. Il est difficile d'interpréter ce choix. Est-il preuve de son incroyance, de son paganisme ? Ou ces références ne sont-elles que l'expression d'un jeu ou d'une tradition littéraire ? Quelle que soit la réponse, il faut toujours se garder de tirer une

¹⁹⁶ René Pintard, *Le libertinage érudit dans la première moitié du XVII^e siècle*, Genève, Slatkine, 2000, p. XIV.

¹⁹⁷ *Imprécation*, v. 35-36. SA.I, p. 268.

¹⁹⁸ *A Théophile*, v. 1-3. SA.I, p. 3.

¹⁹⁹ *Ibid.*, v. 75-78. SA.I, p. 6.

²⁰⁰ René Pintard, *op. cit.*, p. 216-217.

conclusion sur la vie d'un auteur à partir de ses textes. Rien ne prouve que Saint-Amant fût vraiment un fidèle croyant, mais rien, non plus, ne prouve le contraire.

1.3 Conclusion intermédiaire : le fond poétique de Saint-Amant

1.3.1 Les éléments baroques

Les thèmes que Jean Rousset propose comme emblématiques du baroque littéraire, sont donc tous présents dans la poésie de Saint-Amant. Les changements et les métamorphoses sont des indications claires de l'inconstance et de la fugacité du monde mouvant. Ainsi, l'homme baroque cherche une position plus stable dans sa fantaisie et ses illusions, surtout dans ses songes nocturnes. Dieu et la mort ne sont jamais loin dans de telles réflexions. Quel que soit le sujet spécifique, la poésie baroque est au fond toujours une réflexion sur la relation entre l'homme et la nature qui l'entoure²⁰¹, dans laquelle réalité et illusion se confondent sans cesse. Les thèmes de la débauche et de la religion sont particuliers. La débauche est emblématique de Saint-Amant, mais la débauche prise dans le sens plus large de démesure, d'immodération, entre en résonance avec le goût baroque pour l'irrégularité. La présence de Dieu serait indispensable dans une œuvre baroque, mais Saint-Amant n'y fait guère référence, sauf lorsque le poème est dédié à un évêque. Même si les dieux antiques foisonnent, le lecteur ne retrouve nulle part des signes d'incroyance ou d'athéisme. Quelques variations légères sur les motifs baroques existent, mais elles sont plutôt une preuve que Saint-Amant joue avec les conventions baroques. Si les critères de Rousset sont les critères ultimes pour une poésie baroque, Saint-Amant doit être considéré comme un poète « baroque ».

En même temps, bien que Saint-Amant paraisse le poète baroque exemplaire, il réussit certainement aussi à garder sa particularité parmi tous ses contemporains. D'abord, il a un goût remarquable pour les descriptions et les observations méticuleuses. Puis, il ne ressent pas de honte à chanter son amour inconditionnel du vin, de la gastronomie, des arts et des jeux, de la débauche tout court. Enfin, son œuvre a un ton très moderne par son côté burlesque, le genre dont il semble être l'initiateur dans la littérature française, et pour ses aspects fantaisistes, qui annoncent pour le lecteur moderne la morbidité du Romantisme.

Néanmoins, tous les genres et tous les thèmes abordés ne sont pas nouveaux : la satire, la poésie lyrique, l'héroïsme et les descriptions connaissent une longue tradition. Ainsi, les genres de Saint-Amant témoignent également d'une certaine continuité avec le siècle avant

²⁰¹ Vincent Vivès, *op. cit.*, p. 163.

de la Renaissance. D'abord, pour ce qui concerne la poésie d'amour, la plupart des thèmes proviennent de la Renaissance, qui combine deux traditions opposées, notamment celle de Pétrarque et celle de Ronsard. Elles représentent « d'un côté, la célébration du corps et du visage parfaits d'une dame inaltérable en sa sereine beauté, qui interdit le chaud soupir et stérilise le désir ; de l'autre, l'évocation voluptueuse d'une fillette lascive, dont les charmes appellent la caresse, et dont la "peinture" fait naître le plaisir »²⁰². Saint-Amant ne fait donc rien d'étonnant quand il dresse l'inventaire des qualités de sa belle comme l'a fait Pétrarque. La tradition ronsardienne, par contre, n'est pas reprise par Saint-Amant. Mais la poésie amoureuse de la Renaissance et du baroque ne sont pas entièrement identiques : l'amour baroque se distingue par une vision négative plus poussée, exubérante, exagérée sur l'amour²⁰³. Elle déplore l'inconstance de la femme envers l'homme constant²⁰⁴, caractéristique qui ne vaut pas pour Saint-Amant d'ailleurs car il chante sa propre inconstance. Puis, la satire est entièrement basée sur la tradition antique, dans laquelle les thèmes du mauvais poète ou de la vieille femme sont conventionnels. Ensuite, la poésie héroïque n'atteint le même niveau de l'Antiquité que quand Saint-Amant retravaille effectivement une histoire antique. Enfin, les descriptions de la nature font certainement penser à la tradition pastorale, mais adaptées. En effet, le poète baroque fait non seulement le paysage plus lugubre, mais il ajoute aussi un aspect mystique, méditatif sur la grandeur de Dieu.

Étant donné que l'énumération de critères baroques de Rousset n'en dit rien, comment comprendre la variation générique dans l'œuvre de Saint-Amant ? La multiplicité des formes contribue au fond baroque : le monde changeant influence aussi la poésie dans la mesure où elle est aussi variée que possible²⁰⁵. Les différents genres constituent « l'instabilité » et « l'irrégularité » de l'œuvre. Les genres contrastent et vont ensemble simultanément, même au sein d'un poème. Cette forme d'éclecticisme surprend, étonne et amuse le lecteur²⁰⁶.

En outre, bien que Saint-Amant se distancie de la tradition classique, il retravaille volontiers les « fables » d'Ovide et les références mythologiques à de nombreux dieux et déesses antiques foisonnent partout, sous la forme d'invocations ou dans des comparaisons. Normalement, dans la poésie baroque, les figures mythiques ne sont que quelques personnages spécifiques : Prométhée, Phénix, Icare, Phaéon et les héros punis pour leur

²⁰² Gisèle Mathieu-Castellani, *op. cit.*, p. 22.

²⁰³ Vincent Vivès, *op. cit.*, p. 170.

²⁰⁴ Gisèle Mathieu-Castellani, *op. cit.*, p. 19.

²⁰⁵ Vincent Vivès, *op. cit.*, p. 166-167.

²⁰⁶ Jacques Bailbé, *Saint-Amant et la Normandie littéraire. Études réunies à la mémoire de Jacques Bailbé*, *op. cit.*, p. 235.

hybris, comme Ixion, Tantale ou Sisyphe²⁰⁷ ; Méduse aussi pour ses pouvoirs pétrifiants. Saint-Amant a une prédilection pour certains dieux comme Pan, Apollon, Vénus et Bacchus, liés à la musique et à la poésie, à l'amour et au vin. Le choix des autres personnages mythologiques, comme Narcisse et Écho ou Orphée et Eurydice, est à comprendre dans l'optique baroque : Narcisse se transforme en fleur après être tombé dans le piège de l'illusion et Écho est réduite à sa voix ; Orphée descend aux enfers pour ramener « sa chère et gracieuse Amante »²⁰⁸ Eurydice, mais il est finalement déchiré par les Ménades. Penthée aussi subit le même sort causé par sa réaction violente contre le culte de Bacchus : « on demembre ce Couchon »²⁰⁹. L'inventaire des dieux antiques de Saint-Amant est donc beaucoup plus large et ne contient pas que des héros punis. Les poètes baroques veulent avant tout réécrire les mythes en suivant leur propre créativité²¹⁰, et Saint-Amant prétend ce faire dans son *Avertissement* : la mythologie est pour lui un moyen d'élever et d'enrichir sa poésie et elle permet d'embellir, de décorer la poésie²¹¹. Ainsi, dans la lyrique amoureuse, la mythologie renforce les figures de style et les images utilisées. Même chose dans les descriptions : elle y donne un ton original. Jacques Bailbé parle d'une participation volontaire à la mode maniériste qui se servait de la mythologie de façon originale²¹². Mais, malgré le tour original, la poésie abonde surtout en images mythologiques très traditionnelles et conventionnelles.

1.3.2 Fond baroque ?

La poésie de Saint-Amant est complexe à saisir : elle repose sur l'assemblage d'éléments très différents. Selon Rousset, cette hétérogénéité, cette coexistence d'extrêmes, constitue une caractéristique essentielle du baroque :

*De l'inconstance à la permanence, du multiple à l'un, du paraître à l'être, le parcours est sinueux mais cohérent ; les points extrêmes de l'itinéraire se répondent de loin, vivent et vibrent l'un par l'autre : le monde s'éprouve instable et dispersé au regard d'un ciel fixe et simple, par rapport à un Dieu que l'esprit ne perd jamais tout à fait de vue ; on chemine vers l'un à travers le multiple.*²¹³

Si de la première partie de l'œuvre de Saint-Amant, Dieu paraît plutôt absent, l'œuvre présente toutes les caractéristiques baroques. Cependant, cette tentative de définition, ou

²⁰⁷ Gisèle Mathieu-Castellani, *op. cit.*, p. 37-38.

²⁰⁸ *La Jouissance*, v. 174. SA.I, p. 171.

²⁰⁹ *La Crevaillle*, p. v. 40. SA.II, p. 73.

²¹⁰ Gisèle Mathieu-Castellani, *op. cit.*, p. 46.

²¹¹ Jacques Bailbé, *Saint-Amant et la Normandie littéraire. Études réunies à la mémoire de Jacques Bailbé*, *op. cit.*, p. 20.

²¹² *Ibid.*, p. 19.

²¹³ Jean Rousset, *Anthologie de la poésie baroque française. Tome I*, *op. cit.*, p. 6.

plutôt cette explication, ne dit rien sur la relation avec les conventions littéraires de la Renaissance. Saint-Amant adopte une attitude double envers le passé littéraire : d'une part, il rompt intentionnellement avec la tradition initiée à l'Antiquité et sa reprise par la Renaissance, en subvertissant les schémas et en introduisant son propre ton et ses thématiques baroques ; d'autre part la poésie de la Renaissance semble toujours fournir le fondement sans lequel sa propre poésie n'existerait pas. Cette analyse oblige donc à poser la question suivante : un poète peut-il être considéré comme baroque lorsqu'il répond aux critères de Rousset, mais ne montre aucune corrélation avec la poésie de la Renaissance ? En d'autres termes, le fond de la poésie baroque est-il intrinsèquement dépendant de la Renaissance ?

CHAPITRE 2 : LA FORME POÉTIQUE

2.1 Saint-Amant sur la forme poétique

Bien que Saint-Amant donne son avis sur le fond poétique (*cf. supra*), ses préférences pour la forme poétique ne sont pas très explicites. Les éléments implicites, en revanche, peuvent particulièrement être repérés dans *Le Poète crotté*. Saint-Amant se moque des mauvais poètes contemporains, tels que Maillet et Bilot, en critiquant leurs poèmes, en imitant leur style caduc par le biais du poète crotté. Il énumère ainsi implicitement les « crimes, / Contre la langue et le mestier »²¹⁴. Dans son édition critique, Jean Lagny a dégagé ces « crimes » commis par ces poètes²¹⁵. D’abord, Lagny remarque une tendance générale aux archaïsmes, aussi bien dans la syntaxe que dans le vocabulaire²¹⁶. Cela suggère que Saint-Amant a un goût plutôt moderne. Puis, il note que le poète crotté commet des fautes d’accord. Saint-Amant semble donc tenir à la grammaire de la langue française. Ensuite, il signale une série de fautes contre la technique poétique : des élisions abusives, des hiatus et des fausses rimes. Saint-Amant se moque de ces erreurs : « leur rime platte / M’a fait espanouïr la ratte »²¹⁷. L’exactitude métrique des vers est donc primordiale. Enfin, les images utilisées témoignent, selon Lagny, d’une « impropriété » et sont par conséquent « extravagantes »²¹⁸. Saint-Amant éprouverait donc une répulsion d’images impropres ou extravagantes. La question reste donc de savoir si la poétique réelle de Saint-Amant coïncide avec la poétique décrite par la négative dans *Le Poète crotté*.

Pour Saint-Amant, une chose est obligatoire pour la forme : il y faut une certaine harmonie, une musicalité poétique. Cette harmonie apparaît comme un trait essentiel dans par exemple *Elegie à Monseigneur le Duc de Rets* : « Pour avilir un Vers ils le prononcent mal ; / Ils ont l’oreille fausse à la juste harmonie ; / Leur esprit est crevé sous le faix du Genie ; / L’excez de la splendeur leur offusque les sens »²¹⁹. Ainsi, la poésie et l’art musical ont donc partie liée. Une association à l’art musical est donc évidente. En effet, Saint-Amant chante souvent sa poésie en jouant d’un instrument, dans ce cas-ci du luth. *La Solitude* illustre le lien entre art et musique : cette musicalité dans la poésie de Saint-Amant est la raison pour laquelle quelques-uns de ses poèmes sont littéralement intitulés « chansons ».

*Je m’y coule sans faire bruit,
Et par la celeste harmonie
D’un doux Lut, aux charmes instruit,*

²¹⁴ *Le Poète crotté*, v. 642-643. SA.II, p. 69.

²¹⁵ SA.II, p. 32.

²¹⁶ Francis Bar, *Le genre burlesque en France au XVII^e siècle : étude de style*, Paris, d’Artrey, 1960, p. 232.

²¹⁷ *Le Poète crotté*, v. 41-42. SA.II, p. 34.

²¹⁸ SA.II, p. 32.

²¹⁹ *Élégie à Monseigneur le duc de Rets*, v. 66-69. SA.I, p. 31.

*Je flatte sa triste manie,
Faisant repeter mes accords
A la voix qui luy sert de corps.*²²⁰

2.2 Analyse poétique

2.2.1 Vocabulaire

La poésie de Saint-Amant participe de tous les genres et de tous les registres. Saint-Amant y mêle des registres très divers, voire souvent opposés. Cette richesse lexicale est accompagnée, selon Bailbé, d'« énergie », c'est-à-dire d'un double jeu avec le sens : d'un côté le sens peut être restreint, réduit « au sens vague ou à valeur sémantique usée » ; de l'autre, il peut être élargi quand un terme spécifique s'applique à d'autres genres hors du domaine habituel²²¹.

Un premier constat est le contraste entre les archaïsmes, les néologismes et les termes modernes. Les nouveaux termes sont soit des termes que Saint-Amant a forgés lui-même, comme le verbe « Quichotiser »²²², soit des mots étrangers provenant de langues anciennes²²³ ou modernes²²⁴ : le premier exemple est « Mesquin »²²⁵, provenant de l'italien « meschino »²²⁶ ; le deuxième est « Demon »²²⁷, une transposition du mot grec « daimôn », qui signifie « génie »²²⁸. Bien que *Le Poëte crotté* insinue une préférence pour les mots modernes (*cf. supra*), les archaïsmes sont malgré tout présents, parfois de façon parodique.

Un deuxième contraste est celui entre le langage noble, le langage familier et le langage vulgaire. Ce contraste va souvent de pair avec le contraste entre les mouvements plutôt nobles, comme la galanterie et la préciosité, et les mouvements ironiques, comme le burlesque. Saint-Amant joue ainsi avec les différents niveaux. Le burlesque est intrinsèquement lié à la parodie. En parlant des dieux, Saint-Amant peint Vénus comme « la Garce qui nasquit de l'excrement de l'Onde »²²⁹ et Cybelle comme « La Vieille au cul crotté »²³⁰. Les mots grossiers sont de temps en temps censurés par une transcription en

²²⁰ *La Solitude*, v. 125-130. SA.I, p. 43.

²²¹ Jacques Bailbé, *Saint-Amant et la Normandie littéraire. Études réunies à la mémoire de Jacques Bailbé*, *op. cit.*, p. 236.

²²² *La Chambre du desbauché*, v. 141. SA.I, p. 223.

²²³ Francis Bar, *op. cit.*, p. 191.

²²⁴ *Ibid.*, p. 196.

²²⁵ *Le Poëte crotté*, v. 576. SA.II, p. 66.

²²⁶ Francis Bar, *op. cit.*, p. 576.

²²⁷ *La Solitude*, v. 190. SA.I, p. 47.

²²⁸ SA.I, p. 47.

²²⁹ *Le Melon*, v. 193. SA.II, p. 24.

²³⁰ *Ibid.*, v. 210. SA.II, p. 25.

écriture grecque, par exemple « βορδελ » ou « κουλλες »²³¹. Même les prénoms ont des connotations : par exemple, « Catin » est un prénom vulgaire, tandis qu'« Amarante » est noble²³².

Une troisième catégorie lexicale est celle des termes spécifiques. Saint-Amant montre son érudition dans plusieurs domaines : l'astrologie, la magie, les sciences, la guerre, la musique et les arts, la jurisprudence, mais aussi la beuverie et la goinfrerie²³³. Dans *La Desbauche*, Saint-Amant choisit des termes typiques de la débauche²³⁴ : « Par masse, toppe, cric et croc »²³⁵. Le poème *Cassation de soudrilles*, qui évoque la vie militaire, est un bel exemple de l'originalité du vocabulaire choisi, mais montre en même temps aussi la complexité des mots du jargon technique et archaïque :

*Sergents, qui sous un atelier
Aviez levé tant de pagnottes,
Pendez le glaive au ratelier,
Et chiez dans vos bourguignottes.*²³⁶

Une quatrième observation porte sur le lexique dialectal. Saint-Amant a ses origines en Normandie, quelques mots proviennent donc du patois normand. « Gouspin » signifie par exemple « gamin »²³⁷. De temps en temps, Saint-Amant il s'inspire d'autres dialectes, comme les dialectes méridionaux.

Le rôle du vocabulaire dans l'œuvre de Saint-Amant ne peut donc pas être surestimé. Chaque terme particulier inscrit le poème dans un genre ou une tradition spécifique avec une connotation spécifique. Le vocabulaire en soi est sans aucun doute très riche et varié, mais

²³¹ *Sonnet XLVII*, v. 1. SA.I, p. 287. Transcription : « bordel ».

La Berne, v. 8. SA.I, p. 237. Transcription : « couilles ».

Le libertin Jean-Jacques Bouchard choisit la même forme de censure « pour mieux dépister le lecteur de ses scabreuses confidences » (René Pintard, *op. cit.*, p. 211.). Toutefois, il ne transcrit pas que des mots comme Saint-Amant, mais aussi des groupes de mots et des phrases courtes. D'autres libertins comme François de La Mothe Le Vayer et Gabriel Naudé censurent en écrivant en latin.

²³² *Sonnet XXVI*, v. 8 et 12. SA.I, p. 197. Dans un français vieilli, le nom « catin » a une connotation péjorative de « femme de mauvaises mœurs » et est synonyme de « prostituée ». (Émile Littré, Dictionnaire de la langue française, <<https://www.littre.org/definition/catin>> (consulté le 3 juillet 2019)).

²³³ Jacques Bailbé, *Saint-Amant et la Normandie littéraire. Études réunies à la mémoire de Jacques Bailbé*, *op. cit.*, p. 239-245.

²³⁴ Francis Bar, *op. cit.*, p. 128.

²³⁵ *La Desbauche*, v. 74. SA.I, p. 206.

²³⁶ *Cassation de soudrilles*, v. 9-12. SA.I, p.261. Je transcris en français contemporain :

*Sergents, qui sous un atelier
Aviez levé tant de poltrons,
Pendez le glaive au ratelier,
Et chiez dans vos casques.*

²³⁷ *La Chambre du desbauché*, v. 11. SA.I, p. 216.

emprunte sa force certainement aussi à la juxtaposition de différents registres. Comme les mots proviennent de multiples domaines, le vocabulaire illustre la diversité qui caractérise l'œuvre. Reste à ajouter que, grâce à ses connaissances lexicales, Saint-Amant réussit à obtenir une place au sein de l'Académie française. Il devient le responsable de la partie comique du *Dictionnaire*, qui contient les « termes grotesques », burlesques²³⁸.

2.2.2 Images et figures de style

Les nombreuses figures de style dans la poésie de Saint-Amant prouvent qu'elle est très travaillée. Ces figures ont pour but de persuader le lecteur de la vérité baroque²³⁹. Étant donné la relation étroite entre le fond et la forme, comment les thématiques emblématiques du baroque sont-elles renforcées par la forme de la poésie baroque ?

1. Comparaisons, métaphores et périphrases

Pour définir les termes « comparaison » et « métaphore », on établit généralement la corrélation entre les deux termes. Ainsi, la métaphore est « une forme abrégée de la comparaison »²⁴⁰ et la comparaison est « une forme allongée de la métaphore »²⁴¹. Selon les définitions formelles, les comparaisons sont les formes constituées d'un comparant et un comparé liés par une conjonction comparative ; les métaphores, en revanche, omettent cette conjonction. Les métaphores *in praesentia* lient comparant et comparé explicités, alors que celles *in absentia* omettent même soit comparant soit comparé. Parmi les critiques littéraires, il n'existe pas d'accord sur le sens de la relation entre le comparant et le comparé. Tandis que certains critiques estiment que les deux formes ont finalement un même fondement, d'autres insistent sur les différences entre les formes : la métaphore insisterait sur la fusion de deux termes différents, ou, inversement, sur la tension entre les termes²⁴². Fernand Hallyn considère que la tension existe bel et bien, mais qu'elle « provoque à son tour l'interaction [...] dont la fonction est de retrouver le fondement logique de l'identification illogique »²⁴³. Par conséquent, la figure de la métaphore est très propice à la poésie baroque : elle unit deux idées qui sont à première vue incompatibles à cause de leur appartenance à des domaines différents²⁴⁴. En outre, elle symbolise le masque textuel des mots²⁴⁵.

²³⁸ Françoise Gourier, *op. cit.*, p. 26.

²³⁹ Vincent Vivès, *op. cit.*, p. 170.

²⁴⁰ Fernand Hallyn, *Formes métaphoriques dans la poésie lyrique de l'âge baroque en France*, Genève, Droz, 1975, p. 14.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 13.

²⁴² *Ibid.*, p. 14-15.

²⁴³ *Ibid.*, p. 15.

²⁴⁴ Vincent Vivès, *op. cit.*, p. 175.

²⁴⁵ Jean Rousset, *Anthologie de la poésie baroque française. Tome I, op. cit.*, p. 22.

Toutefois, il importe de noter que le terme de la « métaphore baroque » a une signification plus large que la métaphore décrite ci-dessus. En effet, selon le théoricien de la métaphore baroque Emanuele Tesauro, « la métaphore propose la fusion d'une représentation mentale avec une autre à travers laquelle elle est montrée »²⁴⁶. En d'autres termes, elle est un miroir qui fait voir une chose dans une autre. La différence majeure avec la comparaison est que cette dernière rapproche deux termes en les gardant distincts. En outre, la métaphore baroque de Tesauro couvre les interférences avec plusieurs autres figures de style, entre autres l'hyperbole, l'hypotypose et l'opposition²⁴⁷, qui sont traitées séparément dans l'analyse formelle (*cf. infra*).

Comme les œuvres d'autres poètes du XVII^e siècle, l'œuvre de Saint-Amant contient de nombreuses comparaisons. Ces images sont souvent très traditionnelles. Par exemple, Andromède, contemplant Persée descendant du ciel, « Ne luy vist comme un Icare / Noyer en son sein barbare / Ses desirs trop genereux »²⁴⁸. Persée, « Tel que descend le tonnerre / Sur quelque arbre audacieux, / Qui de la part de la terre / Semble défier les Cieux »²⁴⁹, se jette sur le monstre. Arion prononce ses derniers mots « Comme le Cygne fait, lors que d'un cœur constant / Les bornes de la sienne il prédit en chantant »²⁵⁰. Dans ces exemples, les images invoquées sont des personnages mythologiques ou des éléments de la nature. Ces comparaisons, plutôt élevées et conventionnelles, confirment et renforcent ainsi le genre héroïque.

Cependant, malgré le nombre de comparaisons conventionnelles, Saint-Amant réussit également à insérer un ton personnel dans d'autres comparaisons : « si les comparaisons font partie de la tradition et de l'héritage poétique, les éléments dont se sert Saint-Amant en suivant cette tradition ne manquent pas d'insolite ni de neuf »²⁵¹. Le genre semble donc être un facteur important, voire décisif : les genres dans lesquels Saint-Amant montre son côté novateur, à savoir les poèmes burlesques, satiriques et parodiques, sont plus aptes à des comparaisons modernes et moqueuses. Par exemple, Saint-Amant dépeint ses amis

²⁴⁶ Fernand Hallyn, *op. cit.*, p. 23. Hallyn explique la théorie de Emanuele Tesauro, décrite dans son œuvre *Il cannocchiale aristotelico o sia idea dell'arguta et ingeniosa elocutione*, Venise, P. Baglione, 1663.

²⁴⁷ Yves Hersant, *La Métaphore baroque : d'Aristote à Tesauro. Extrait du Cannocchiale aristotelico et autres textes*, Paris, Seuil, 2001, p. 25.

²⁴⁸ *L'Andromède*, v. 68-70. SA.I, p. 73.

²⁴⁹ *Ibid.*, v. 421-424. SA.I, p. 88.

²⁵⁰ *L'Arion*, v. 91-92. SA.I, p. 114.

²⁵¹ John Pedersen, *Images et Figures dans la poésie française de l'âge baroque*, København, Akademisk Forlag, 1974, p. 71.

débauchés et lui-même comme de banals animaux, ou comme des personnages héro-ridicules tel que Don Quichotte.

*Estre deux ans à jeun comme les Escargots,
Resver en grimassant ainsi que des Magots,
Qui bâillans au Soleil se grattent soubz l'aisselle.*²⁵²

*Je resve dans un lict, où je suis fagotté,
Comme un Lièvre sans os, qui dort dans un Pasté,
Ou comme un Dom-Quichot en sa morne folie.*²⁵³

Les métaphores sont plus complexes à analyser. La métaphore *in praesentia* est soit prédicative²⁵⁴, si elle est le prédicat d'un verbe copule, soit apposée, si elle se prête à « être considérée comme la forme elliptique d'une proposition relative contenant une métaphore prédicative »²⁵⁵. Ainsi, l'exemple suivant d'une métaphore prédicative dit que l'esprit de la femme est (comme) un diamant : « Qu'estant un Diamant, tout Esprit doit apprendre / Que jamais aucun feu ne le peut offenser »²⁵⁶. Saint-Amant joue sur le sens de la dureté du diamant, mais aussi sur sa valeur. Les apostrophes ci-dessous sont trois exemples de métaphores apposées. Les reformulations des propositions relatives sont : Gilot qui est (comme) le roi de la débauche ; Belot qui est (comme) un puissant démon de joie ; Faret, qui est (comme) mon cœur.

*Vray Gilot, Roy de la débauche*²⁵⁷

*Belot, puissant Démon de joye*²⁵⁸

*Mon cœur, mon aymable Faret*²⁵⁹

Les métaphores *in absentia* impliquent soit comparé soit comparant. Si le comparé est impliqué, la métaphore est dans un substantif. Dans l'exemple, le comparant est le soleil, le comparé est une femme malade. Il s'agit même d'une périphrase métaphorique, où le sens du comparant est développé dans plusieurs vers²⁶⁰. Le thème du soleil est fréquent dans les métaphores.

*Son cher frere affligé de ce que son pareil
Luy va donner moyen d'estre appellé Soleil
En le laissant unique,*

²⁵² *Les Goinfres*, v. 6-8. SA.II, p. 85.

²⁵³ *Le Paresseux*, v. 2-4. SA.II, p. 82.

²⁵⁴ Fernand Hallyn, *op. cit.*, p. 210-211. Faret était un ami proche de Saint-Amant.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 81.

²⁵⁶ *Le Bel Œil malade*, v. 17-18. SA.I, p. 161.

²⁵⁷ *La Vigne*, v. 65. SA.I, p. 253.

²⁵⁸ *Ibid.*, v. 81. SA.I, p. 254.

²⁵⁹ *Ibid.*, v. 100. SA.I, p. 255.

²⁶⁰ Fernand Hallyn, *op. cit.*, p. 122.

*Bien plus de passion dedans luy nous fait voir
A fuyr cét honneur, qu'il juge tyrannique,
Que jadis Phaëton n'en monstra pour l'avoir.*²⁶¹

L'implication du comparant concerne surtout les verbes et les adjectifs. Ainsi, pour les verbes, Saint-Amant voit sa *Solitude* « Trotter comme une gueuse en de sales lambeaux »²⁶² : la métaphore est dans le verbe – qui est associé au cheval – et va même de pair avec une personnification – *La Solitude* devient une gueuse qui marche – et une comparaison – comme une gueuse.

La théorie de Hallyn sur la métaphore de l'âge baroque est particulièrement utile pour comprendre la poésie de Saint-Amant. Les métaphores et les comparaisons sont omniprésentes. Les images s'enchaînent très souvent dans de longues énumérations ou dans des métaphores continuées²⁶³. En outre, les différents types de comparaisons et de métaphores se combinent facilement entre eux. La description des traits physiques féminins ci-dessus contient deux métaphores *in praesentia*, qui suivent deux *in absentia*, qui évoquent des yeux et des joues. Saint-Amant indique dans trois des quatre vers le fond sur lequel le rapprochement des deux termes est basé.

*Encor le surpassant, elle a double Soleil,
Comme elle a double Aurore en son beau teint vermeil :
On la doit croire Lune en sa blancheur extrême,
Puis que sa Chasteté la rend Diane mesme*²⁶⁴

2. Symboles et images

Le courant baroque préfère les images de nature fugitive, mobile, changeante et fragile²⁶⁵. En général, il existe deux tendances majeures, d'un côté celle de l'eau (*cf. supra*), de l'autre celle de l'air. L'eau est à comprendre dans son sens le plus étendu, avec le ruisseau, le torrent, la pluie, la mer, l'étang, les réflexions et les barques ; l'air apparaît dans les nuages, le vent et les oiseaux. L'eau et l'air illustrent en effet la variabilité, la fragilité et la fugacité de l'existence. Il est donc logique que les deux apparaissent souvent ensemble dans les poèmes descriptifs.

*Là, par fois consultant les Eaux
Du sommet d'une roche nuë,
Où pour voir voler les oyseaux
Il fait que je baisse la veuë*²⁶⁶

²⁶¹ *Le Bel Œil malade*, v. 25-30. SA.I, p. 161.

²⁶² *Élégie à Monseigneur le duc de Rets*, v. 18. SA.I, p. 28.

²⁶³ Fernand Hallyn, *op. cit.*, p. 212.

²⁶⁴ *Élégie à Damon*, v. 75-78. SA.I, p. 157.

²⁶⁵ Jean Rousset, *Anthologie de la poésie baroque française. Tome I, op. cit.*, p. 10.

²⁶⁶ *Le Contemplateur*, v. 41-44. SA.I, p. 51.

Saint-Amant met l'accent surtout sur l'eau ; des paragraphes entiers décrivent les méandres des torrents et des ruisseaux, les marais et le changement de « la Mer, / Quand elle vient à se calmer / Apres quelque orage effroyable »²⁶⁷. Les nombreux personnages mythologiques invoqués, comme des Naïades, des nymphes, Neptune, les Tritons et Thétis, prouvent tous l'importance que Saint-Amant y accorde. En outre, le rythme répétitif des vagues ajoute un ton méditatif aux poèmes (*cf. supra*). La voix poétique devient elle-même un ruisseau quand elle murmure : « Je m'y coule sans faire bruit »²⁶⁸.

Saint-Amant mentionne également des éléments relatifs à l'air, mais ils ne sont jamais aussi élaborés que les références à l'eau. Un rare passage sur l'air se trouve dans *La Pluye* : Saint-Amant peint la transition d'un ciel clair et ensoleillé vers un ciel noir avec « mainte espaisse nuë »²⁶⁹. La transition est accompagnée d'un arc-en-ciel, phénomène momentané, où « l'humide Iris estale / Son beau demy-cercle d'opale / Dedans le vague champ de l'Air »²⁷⁰.

D'autres images plus courantes traduisent aussi le sentiment d'incertitude. Le feu et la flamme sont les exemples les plus connus. Par exemple, la constance en amour est encore faible qu'une lueur fragile : « Et la flame d'une chandelle, / Ont bien plus de constance qu'elle »²⁷¹.

3. Contrastes

Saint-Amant s'appuie beaucoup sur les figures de style qui illustrent et renforcent les contrastes. Il montre ainsi le monde multilatéral ; les contrastes font une partie essentielle de la versatilité du baroque. D'abord, la poésie de Saint-Amant est fondée sur des oppositions. Ces oppositions peuvent être liées entre elles, comme dans l'exemple ci-dessous : Fontainebleau s'oppose à Paris, et le vin de Bacchus s'oppose à l'eau, mais Paris est lié au vin et Fontainebleau est lié à l'eau.

*Et Bacchus nostre puissant Roy,
Suivant les reigles de sa Loy,
Le casse, et luy defend de boire
Que dans la Seine, ou dans le Loire,
Puis qu'il delaisse, amy de l'eau,
Paris pour un Fontaine-bleau*²⁷²

²⁶⁷ *La Solitude*, v. 142-144. SA.I, p. 44.

²⁶⁸ *Ibid.*, v. 125. SA.I, p. 43.

²⁶⁹ *La Pluye*, v. 28. SA.I, p. 139.

²⁷⁰ *Ibid.*, v. 25-27. SA.I, p. 138.

²⁷¹ *La Gazette du Pont-Neuf*, v. 105-106. SA.I, p. 247.

²⁷² *Les Cabarets*, v. 75-80. SA.I, p. 211-212.

Puis, les antithèses opposent deux mots qui sont des antonymes. Elles se manifestent, logiquement, très souvent dans les pointes : « C'est que l'un fait des vers en prose, / Et l'autre de la prose en vers »²⁷³ ou « Mettez bas vos plumes de cocq, / Dont vous avez mangé la poule »²⁷⁴.

Ensuite, le balancement « introduit dans un même vers une opposition sémantique contrastant avec une similitude syntaxique »²⁷⁵. Par exemple « Pied chaussé, l'autre nud, main au nez, l'autre en poche »²⁷⁶ ou « l'un n'est que fumée, et l'autre n'est que vent »²⁷⁷.

Enfin, les paradoxes sont aussi omniprésents, surtout dans les pointes. Le premier exemple montre une antithèse qui est en même temps un paradoxe. Le deuxième paradoxe contient aussi une antithèse et associe la vérité à la clarté, et de l'ignorance à l'obscurité.

*Et dy qu'il a treuvé la mort
Où les autres treuvent la vie.*²⁷⁸

*Une preuve plus claire :
Vien donc, ô Nuit ! que ton obscurité
M'en découvre la vérité.*²⁷⁹

4. Hyperboles, amplifications et hypotyposes

Les hyperboles, amplifications et hypotyposes témoignent de la volonté d'ostentation du poète. Dans *Le Melon*, Saint-Amant a élaboré un éloge exceptionnellement long et exagéré de ce fruit banal. Ironiquement, cet éloge est beaucoup plus impressionnant et travaillé que les éloges composés pour ses mécènes. Sa forme d'humour repose surtout sur les hyperboles : « O Dieux, que l'esclat qu'il me lance, / M'en confirme bien l'excellance ! / Qui vit jamais un si beau teint ? »²⁸⁰ Saint-Amant va loin dans l'hyperbole et il finit par diviniser le fruit. Le melon est aussi le fruit invincible parmi toutes les autres délicatesses divines au diner des Dieux olympiques : « Un fruit en Parnasse eslevé, / De l'eau d'Hyppocrene abreuvé, / Mont, qui pour les Dieux seuls rapporte / D'excellents fruits de cette sorte »²⁸¹. Pour cette raison, Patrick Dandrey appelle ce type d'éloge « l'éloge paradoxal » : ce genre joue avec le régulier, avec la conformité, bref avec les attentes du public. En effet, par le biais de ses éloges, Saint-

²⁷³ *Épigramme LI*, v. 11-12. SA.I, p. 293-294.

²⁷⁴ *Cassation de soudrilles*, v. 19-20. SA.I, p. 261.

²⁷⁵ Vincent Vivès, *op. cit.*, p. 171.

²⁷⁶ *Sonnet XLIX*, v. 2. SA.I, p. 290.

²⁷⁷ *Sonnet XLIII*, v. 14. SA.I, p. 280.

²⁷⁸ *Épitaphe LV*, v. 13-14. SA.I, p. 298.

²⁷⁹ *La Nuict*, v. 22-24. SA.I, p. 143.

²⁸⁰ *Le Melon*, v. 49-51. SA.II, p. 16.

²⁸¹ *Ibid.*, v. 91-94. SA.II, p.18.

Amant se moque de l'autorité classique en s'appuyant sur sa naïveté, qui sert d'« arme contre l'érudition et l'autorité pesante des Anciens d'un côté, contre le dogmatisme, le rigorisme moral et l'idéalisme rationaliste de l'autre ».²⁸² En d'autres termes, le décalage entre l'écriture noble et l'écriture moderne est un jeu.

Saint-Amant augmente également le contenu de ses poèmes par amplification : il mêle « des épisodes pour remplir la scène »²⁸³ d'un récit déjà existant. En d'autres termes, sa fantaisie il invente des détails et remplit les vides du récit originel pour rendre l'histoire plus longue. Cette pratique se combine volontiers avec l'hypotypose, la technique permet au lecteur de visualiser la scène. L'adieu d'Arion à ses amis comprend quatre vers, qui racontent à peu près la même chose.

*Prend congé, non sans pleurs, bien qu'entremeslez d'aise,
De ses plus chers Amis, les embrasse, les baise,
S'embarque en leur présence, et par un long adieu
Témoigne du regret d'abandonner ce lieu.*²⁸⁴

Le poème *La Pluie* est une longue hypotypose. Saint-Amant veut absolument que le lecteur puisse visualiser la situation et pour cette raison il utilise quatre impératifs dans les deux dernières strophes : « Regarde », « Contemple », « Voy » et « Entens »²⁸⁵. Hommes et bêtes profitent de ce moment divin. Ces descriptions font de Saint-Amant un peintre. Il confirme lui-même à plusieurs reprises ce principe antique de *ut pictura poesis*²⁸⁶ : son poème est un « tableau »²⁸⁷, il pratique l'art de la « peinture »²⁸⁸. Bref, il veut « donner une touche / De [s]on Pinceau »²⁸⁹. Mais l'hypotypose dépasse aussi l'aspect visuel : la pluie est un « plaisir incroyable »²⁹⁰ dont Saint-Amant veut transmettre le son agréable de la chute en vers : « je charmerois l'oreille, / Si cette douceur n'ompareille / Se pouvoit trouver en mes Vers »²⁹¹.

²⁸² Patrick Dandrey, *L'éloge paradoxal de Gorgias à Molière*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 189.

²⁸³ Gérard Genette, *Figures II : essais*, Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1969, p. 195

²⁸⁴ *L'Arion*, v. 45-48. SA.I, p. 112.

²⁸⁵ *La Pluie*, v. 61, 65, 71, 75. SA.I, p. 140-141.

²⁸⁶ Christopher Rolfe, *Saint-Amant and the Theory of Ut Pictura Poesis*, London, Modern Humanities Research Association, 1972, p. 6.

²⁸⁷ *La Solitude*, v. 173. SA.I, p. 46.

²⁸⁸ *La Jouyssance*, v. 34. SA.I, p. 164.

²⁸⁹ *Le Poëte crotté*, v. 78-79. SA.II, p. 36.

²⁹⁰ *La Pluie*, v. 45. SA.I, p. 139.

²⁹¹ *Ibid.*, v. 48-50. SA.I, p. 139. Ces vers font penser à la poésie de Baudelaire.

5. Énumérations et accumulations

Saint-Amant est maître des énumérations commençant par le(s) même(s) mot(s), soit dans un même vers, soit au-delà du niveau du vers. Ces énumérations créent un rythme dans la poésie et augmentent les attentes du lecteur.

*O cruelle aventure ! ô perte irreparable !
O regret eternal ! ô Damon miserable !*²⁹²

*Si jamais j'entre dans Evreux,
Puissay-je devenir fievreux,
Puissay-je devenir grenouille,
Puissay-je devenir quenouille,
Que le vin me soit interdit,
Que nul ne me face crédit,
Que la tigne avec la pelade
Se jette dessus ma Salade*²⁹³

Le nombre de répétitions va de deux jusqu'au-delà de quarante. *La Desbauche* contient l'énumération la plus longue. Le dernier vers finit ironiquement par « Bref »²⁹⁴. L'accumulation est une forme spécifique d'énumération, mais dans laquelle la juxtaposition des termes renforce l'effet auprès du lecteur.

*D'ennuis, d'outrages, de douleurs,
De poison, de meurtre, d'inceste,
De feu, de famine et de peste*²⁹⁵

Cependant, les énumérations sont aussi possibles pour des mots qui ne commencent pas nécessairement de façon identique, mais qui se trouvent au même niveau, c'est-à-dire qui appartiennent à une même catégorie.

*Jamais habillemens de Mars,
Glaives, boucliers, lances, ny dars
N'esclatterent dans son Armée,
Et jamais mousquets, ny canons
Vomissans fer, flamme et fumée,
N'y firent abhorrer leurs noms.*²⁹⁶

Selon Bernard Sève, les énumérations, qu'il appelle « listes », sont un phénomène particulier dans lequel il existe une « incompatibilité de principe entre liste et narration »²⁹⁷. En effet, la

²⁹² *Élégie pour Damon*, v. 29-30. SA.I, p. 148.

²⁹³ *Imprécation*, v. 1-8. SA.I, p. 266.

²⁹⁴ *La Desbauche*, v. 28-78. SA.I, p. 203-206.

²⁹⁵ *Imprécation*, v. 22-24. SA.I, p. 267.

²⁹⁶ *La Vigne*, v. 155-160. SA.I, p. 258.

²⁹⁷ Bernard Sève, *De haut en bas. Philosophie des listes*, Paris, Seuil, 2010, p. 110.

narration fait avancer le récit, tandis que les listes y insèrent une pause. En outre, les listes indiquent à la fois la continuité et la discontinuité entre les éléments de la liste, puisque les mots restent séparés mais ils forment également un groupe²⁹⁸. Pour établir des listes, les poètes reprennent souvent la pratique scolaire antique « copia verborum ». Quoique déjà connue au XVI^e siècle, cette pratique ajoute au texte une puissance et stimule le poète « à exercer sa liberté par le travail sur la langue »²⁹⁹. Ainsi, les énumérations et les accumulations sont une pratique baroque de l'ostentation : les énumérations font voir des images à partir d'une autre.

2.2.3 Structures des poèmes

Beaucoup de critiques ne repèrent pas de plan logique dans les poèmes de Saint-Amant et par conséquent, sa poésie a été souvent considérée comme construite de façon aléatoire. En effet, le récit saute souvent d'une focalisation à l'autre, sans que le poète établisse ou explicite le lien logique entre les différentes parties. Saint-Amant l'avoue volontiers :

*Voilà comme selon l'objét
Mon esprit changeant de projét,
Saute de pensée en pensée :
La diversité plaist aux yeux*³⁰⁰

Les énumérations sont des figures aptes à changer la focalisation et à introduire un grand nombre d'éléments nouveaux. Par exemple, chaque nouvel élément dans *La Solitude* est introduit par « Tantost ». Selon Imbrie Buffum, la fantaisie de Saint-Amant provient de sensations multiples et le poème évolue de façon « organique ». La poésie est alors le résultat textuel d'un processus sensoriel³⁰¹. Le récit non linéaire est le moyen des poètes baroques pour montrer la nature fuyante de leurs œuvres : « C'est par les égarements, les retours et les détours que poètes et romanciers trouvent les moyens de suivre de perpétuelle mobilité du monde, et de s'approcher au plus près d'une nature fuyante et de leur propre conscience ébranlée, de leur propre imagination fantasque et inconstante »³⁰².

Bien sûr, une nuance est nécessaire : tout dépend d'un genre à l'autre. Cette affirmation est plausible pour les contemplations de la nature, mais une grande partie des poèmes témoignent bel et bien d'un certain ordre, d'un développement linéaire du récit narratif.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 114.

²⁹⁹ Michel Jeanneret, *Perpetuum Mobile. Métamorphoses des corps et des œuvres, de Vinci à Montaigne*, Paris, Macula, coll. Argô, [s.a.], p. 273.

³⁰⁰ *Le Contemplateur*, v. 135-138. SA.I, p. 55.

³⁰¹ Imbrie Buffum, *Studies in the Baroque from Montaigne to Rotrou*, New Haven, Yale University Press, 1957, p. 136-162.

³⁰² Vincent Vivès, *op. cit.*, p. 168.

Même dans quelques poèmes qui sont descriptifs, l'ordre est retrouvé : par exemple dans *Le Palais de la Volupté*, le nombre de vers est partagé symétriquement entre les différents thèmes³⁰³. En outre, la complexité d'une œuvre ne prouve pas le désordre du récit.

Même au niveau au-delà des poèmes, une structure générale est dégagée. Les recueils ne sont donc pas mis ensemble de manière aléatoire. La première publication de 1629 est une alternance de genres et de tons, mais les poèmes sont en quelque sorte bel et bien regroupés : la première partie est une succession de méditations devant la nature, de poèmes héroïques d'inspiration antique, de poèmes fantaisistes, de poésie d'amour, du *Palais de la Volupté* et de quelques poèmes plus courts ; dans la deuxième partie Saint-Amant se laisse aller dans les genres réalistes et burlesques, se jette ensuite dans les poèmes plus légers sur la débauche et finit par des poèmes plus courts comme des sonnets, des épigrammes et des épitaphes³⁰⁴. La publication de 1631 est aussi riche que la première, mais contient moins de structure interne³⁰⁵. Les poèmes courts et satiriques se trouvent de nouveau à la fin de la publication. Toutefois, malgré la structure interne, il est vrai qu'il est difficile de discerner un seul fil rouge dans toute son œuvre poétique et que les publications ne contiennent pas de développement linéaire ou d'évolution psychologique.

2.2.4 Mètre, rime et versification

1. *Le vers et le mètre*

Le nombre de pieds dans un vers, le mètre donc, varie d'un poème à l'autre, ou à l'intérieur d'un poème, d'une strophe à l'autre ou d'un vers à l'autre. Il est pourtant généralement restreint à quatre mètres principaux : l'alexandrin de douze syllabes, la décasyllabe, l'octosyllabe et, moins fréquemment, l'hexasyllabe. En d'autres termes : Saint-Amant préfère les mètres pairs. Selon Françoise Gourier, le choix pour un mètre dépend du genre : l'alexandrin apparaît dans la poésie épique et les parodies épiques, les poèmes fantaisistes et les poèmes sérieux, comme les poèmes mythologiques et les élégies amoureuses ; Saint-Amant n'utilise pas fréquemment la décasyllabe et suit ainsi la tendance du XVI^e siècle ; l'octosyllabe est pour l'inspiration gastronomique, bachique ou satirique³⁰⁶. Cela implique que le genre ne définit pas seulement le mètre, mais que, inversement, le mètre révèle aussi plus sur le ton du poème.

³⁰³ SA.I, p. 177.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. XXIII-XXIV.

³⁰⁵ SA.II, p. XVI-XVII.

³⁰⁶ Françoise Gourier, *op. cit.*, p. 229.

Une vérification de la théorie de Gourier en démontre la justesse. Cependant, ce raisonnement ne fonctionne pas toujours parce que les poèmes à forme fixe exigent un mètre particulier (cf. *infra*). Les poèmes à sujet sérieux, comme *L'Arion* ou *L'Élégie à Monseigneur le duc de Retz*, sont en effet des alexandrins, le passage parodique des dieux olympiques dans *Le Melon* aussi, tout comme *Les Visions*, poème fantaisiste. La décasyllabe ne se manifeste que dans *Orgye*. L'octosyllabe est très présent, par exemple dans *La Desbauche* et *Le Fromage*. Pour le reste, il reste remarquable que *La Solitude* et *Le Contemplateur* soient écrits en octosyllabes, car aucun des deux appartient au genre gastronomique, bachique ou satirique. Saint-Amant rompt aussi de temps en temps cette logique en choisissant pour un mètre de sept syllabes, mètre impair qui était assez fréquent au XVII^e siècle pour les thèmes plutôt légers. Dans le corpus analysé, il s'agit de *La Crevaillle*, une chanson à boire, et de *L'Andromède*, qui se distingue donc des autres poèmes mythologiques par ce ton plus léger.

En outre, les mètres alternent aussi dans un seul poème, ce qui crée plusieurs niveaux dans le récit. Dans *La Métamorphose de Lyrian et de Sylvie* par exemple, la plainte de Lyrian est rédigée en hexasyllabes, tandis que le reste du poème est écrit en alexandrins. Le mètre distingue visiblement les deux parties :

*Celle à qui ses douleurs demandoient du secours,
En courant après elle il luy tint ce discours :
As-tu donc resolu Sylvie
De fermer l'oreille à mes cris*³⁰⁷

La césure explicite par la virgule au milieu d'un vers est fréquemment plus absente que présente. Par contre, la césure implicite, c'est-à-dire la pause après le sixième pied, est toujours possible. Par ailleurs, Saint-Amant préfère éviter l'enjambement. Un vers, par conséquent, est une unité bien close qui contient une phrase ou partie d'une phrase bien distincte. Ces éléments contribuent à la fluidité et à l'harmonie de la poésie.

2. La strophe

Tous les poèmes de Saint-Amant ne sont pas en strophes. Pour les poèmes qui le sont, la diversité est omniprésente parce que le nombre de strophes dans un poème varie. Certains poèmes constituent une seule strophe, par exemple une épigramme. Le nombre maximal de strophes dans le corpus analysé est soixante dans *L'Andromède*.

³⁰⁷ *La Métamorphose de Lyrian et de Sylvie*, v. 123-126. SA.I, p. 101.

Pour ce qui concerne le nombre de vers dans une strophe, Saint-Amant pratique le plus souvent les dizains et les quatrains. Moins régulièrement aussi les sixains³⁰⁸, une seule fois un neuvain et un quintil. En outre, une strophe chez Saint-Amant peut être isométrique, notamment une strophe dans laquelle tous les vers sont écrits dans le même mètre, ou hétérométrique, où le mètre varie de vers en vers. En général, une analyse montre que les poèmes plus longs ont des strophes plus longues et isométriques, tandis que les poèmes plus courts ont des strophes plus courtes et plus hétérométriques.

3. La forme du poème

Les formes fixes utilisées sont celles qui datent du Moyen Âge ou voire plus tôt. Comme il a été favorisé par la Pléiade, le sonnet est logiquement un des grands gagnants. Le corpus en contient onze au total. Saint-Amant le pratique avec tous les composants traditionnels : deux quatrains et deux tercets, des alexandrins, rime classique en *abba abba ccd ede*. Sauf *XLIII* et *XLIV* apportent une variation en *eed* dans le dernier tercet. *Sonnet XLIX* est aussi exceptionnel parce qu'il manque le dernier vers du dernier tercet : « Si quelqu'un sçait la ryme, il peut bien l'achever »³⁰⁹. À part le sonnet, l'œuvre contient aussi des épigrammes, formes satiriques qui finissent en pointe, mais qui n'ont pas d'autres exigences strictes, et des épitaphes, caractérisés par le « cy gist »³¹⁰ en début du premier vers, mais qui laissent pour le reste le choix au poète.

Toutefois, l'influence de la forme de la poésie des traditions précédentes n'est pas si absolue qu'elle ne laisse pas de place aux formes plus libres, plus ouvertes. Comme l'analyse des strophes a déjà démontré (*cf. supra*), Saint-Amant varie à son gré la longueur, les éventuelles strophes et les mètres. Chaque poème sans prédécesseur littéraire, qui ne suit donc pas de critères formels, peut avoir une forme novatrice et plus moderne. Ainsi, Saint-Amant réussit à incorporer dans son œuvre à la fois la tradition poétique en travaillant sur les genres conventionnels, et sa propre création et inventivité, en s'accordant petit à petit une liberté pour pousser les frontières du conventionnel. Gourier conclut que « Saint-Amant se révèle donc assez conservateur dans le choix du mètre » : sauf quelques expérimentations avec des mètres impairs, il respecte la convention du genre comme facteur décisif pour les mètres, selon laquelle les poèmes plus sérieux suivent la tradition, les poèmes plus libres et légers témoignent de plus de liberté³¹¹.

³⁰⁸ Françoise Gourier, *op. cit.*, p. 230.

³⁰⁹ *Sonnet XLIV*, v. 13. SA.I, p. 291.

³¹⁰ *Épitaphe LIV-LV*, v. 1. SA.I, p. 297-298.

³¹¹ Françoise Gourier, *op. cit.*, p. 230-231.

Par ailleurs, une grande partie des poèmes courts finit en pointe, c'est-à-dire une fin humoristique inattendue, appelée aussi « concetto »³¹². La pointe incite le lecteur à repenser le contenu des poèmes pour éviter que le sens, à la façon baroque, s'échappe³¹³. Les genres ironiques sont les plus favorables à ces fins. Par exemple, après toute une imprécation d'une vieille dame pour qu'elle change son comportement, Saint-Amant finit par : « Rien ne sert de vous exhorter, / Le Diable vous puisse emporter »³¹⁴. La fin peut également être remarquable par un vers supplémentaire différent en rime et en structure, presque comme une exclamation. Ce vers rompt donc complètement avec la structure. Quelques exemples sont : « ET A MOY AUSSI »³¹⁵, « A BOIRE, A BOIRE »³¹⁶.

4. Rime

Dans les poèmes longs sans strophes, la rime est généralement plate. En cas de strophes, le schéma varie d'un poème à l'autre. De toute façon, pour les strophes avec un nombre de vers pair, la rime vient toujours par deux strophes pas nécessairement successives. Ainsi, une strophe de dix vers a cinq rimes différentes. Quelques genres, comme les épigrammes, ont des schémas particuliers, qui combinent de temps en temps la rime plate et la rime croisée.

2.2.5 Persona

La voix poétique, la *persona*, correspond souvent à la première personne du singulier, ce qui est logique pour la poésie lyrique. Cela tente le lecteur à identifier, à faux titre, le « je » comme Saint-Amant lui-même. Pour cette raison, John Lyons met en garde contre la complexité d'une telle voix et les interprétations fausses qu'elle entraîne :

*In saying that the poet represents the relationship of author and reader in the text, I am claiming neither that the persona, the speaker who says "I," is necessarily entirely different in every way from the historical author of the poems nor that the "I" is identical to the historical author.*³¹⁷

³¹² Cette fin est appelée « concetto » d'après le poète baroque italien Giambattista Marino.

³¹³ Vincent Vivès, *op. cit.*, p. 174.

³¹⁴ *La Remontrance inutile*, v. 31-36. SA.I, p. 276.

³¹⁵ *Les Cabarets*, v. 121. SA.I, p. 214.

³¹⁶ *La Naissance de Pantagruel*, v. 29. SA.I, p. 273.

³¹⁷ John Lyons, *The Listening Voice. An essay on the rhetoric of Saint-Amant*, Lexington, French Forum, 1982, p. 14.

Selon Lyons, Saint-Amant crée un niveau intermédiaire, qui s'appelle « the listening voice » : le « je » n'est ni Saint-Amant, ni le lecteur, mais un personnage dans le récit³¹⁸. En outre, le discours dans la poésie n'est pas unilatéral : comme toute conversation, il exige la présence, lointaine ou proche, d'une deuxième personne à qui il s'adresse. Les évidences textuelles de ce discours sont principalement les interpellations. Cette deuxième personne n'est cependant pas non plus univoque, mais consiste en plusieurs niveaux. La dédicace d'un poème à son protecteur est le premier niveau, le personnage ou l'objet dont il parle le deuxième, aussi appelé le participant, et le dieu invoqué, le bienfaiteur, le troisième³¹⁹. *Le Fromage* par exemple, contient plusieurs apostrophes, comme « Fromage, que tu vaux d'escus ! »³²⁰ ou « Encore un coup, donc Compagnons »³²¹.

2.3 Conclusion intermédiaire : la forme poétique de Saint-Amant

2.3.1 Les éléments baroques

Le vocabulaire est exceptionnellement coloré et prouve que Saint-Amant est capable de tous les genres, dans tous les domaines et en de nombreuses langues, modernes et classiques. Même l'invention de nouveaux termes ne pose pas de problème pour lui. Ainsi, le vocabulaire aide à mettre encore plus de puissance dans le genre pratiqué. Par exemple, la satire jouit beaucoup des termes burlesques contrastés aux termes nobles. Néanmoins, les mots moins fréquents, parfois un peu désuets et régionaux, risquent d'alourdir la lecture et la compréhension. La richesse lexicale de l'œuvre est avant tout particulière à Saint-Amant : « Saint-Amant's use of language set him apart from the latter half of his century, since the ideal tended to become that of restricted, fixed, and courtly vocabulary, whereas he delighted in the particular, unusual, antiquated, and grotesque terms »³²².

Les figures de style foisonnent dans la poésie et servent avant tout de convaincre le lecteur de la vérité baroque. Elles jouent avec le sens des poèmes, grâce aux jeux de mots et aux doubles ententes³²³. En effet, dans un monde où tout est incertain, il n'est pas facile de retrouver le sens. Les comparaisons, les périphrases, les métaphores enrichissent les poèmes, mais sont aussi des masques textuels et des miroirs qui font voir une idée à travers une autre : de nouveau, l'être et le paraître ne sont pas la même chose. Les figures de contraste, comme les antithèses, les oppositions, les balancements et les paradoxes, aident aussi à exprimer la

³¹⁸ *Ibid.*, p. 12.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 55.

³²⁰ *Le Fromage*, v. 14. SA.I, p. 231.

³²¹ *Ibid.*, v. 65. SA.I, p. 233.

³²² Samuel Borton, *op. cit.*, p. 176.

³²³ Vincent Vivès, *op. cit.*, p. 174.

complexité et la multilatéralité du monde. Les hyperboles, les amplifications et les hypotyposes témoignent d'ostentation, tout comme les énumérations et les accumulations. Toutes ces figures sont emblématiques parce qu'elles transposent les sentiments de l'homme baroque dans la forme du texte.

L'inconstance et la fragilité est dans les images et les symboles, comme la fumée, le vent, les nuages, les oiseaux, le feu, mais aussi dans les images bibliques comme le torrent, la fleur et l'herbe³²⁴. Les images relatives à l'eau sont très utiles parce qu'elle est matière « mobile et plastique, propre aux métamorphoses ; et elle est le lieu des reflets, des miroitements, des figures renversées »³²⁵. En outre, l'eau désigne un mouvement soit en direction simple, le couler d'un ruisseau, soit double, le va-et-vient des vagues³²⁶. Le miroitement à son tour est une illusion qui confond l'apparence et l'être. Tous ces éléments montrent le mouvement, la fugacité et la tromperie du monde, et pour cette raison ils sont de nouveau des illustrations des sentiments baroques.

Il est faux de prétendre qu'il y a une absence totale de structure dans tous les poèmes. Le manque de lien logique entre différentes parties de quelques poèmes, est avant tout un manque de récit narratif linéaire. Ces poèmes sont alors plutôt la transposition d'une sensation multiple. Le terme « baroque » est souvent perçu comme synonyme de démesure et d'irrégularité. Comme le soi-disant manque de structure est une preuve d'irrégularité, Saint-Amant serait baroque. Cependant, une réévaluation de la structure est nécessaire pour démontrer que, malgré une première impression, la poésie est aussi structurée : un grand nombre de poèmes suivit bel et bien un développement généralement linéaire. Même au niveau des publications entières, la structure est présente.

Quant à la versification, Saint-Amant préfère des mètres avec un nombre de syllabes pair. Deux types de poésie sont distingués : d'une part la poésie conforme aux exigences strictes des traditions littéraires, qui prescrivent l'alexandrin pour les « grands » genres ; d'autre part la poésie plus libre des genres plus légers composée en octosyllabes. De temps en temps, Saint-Amant entreprend une tentative pour se débarrasser des contraintes en choisissant un mètre impair. La forme fixe du sonnet de la Renaissance est un des gagnants, grâce à sa structure contrastive. L'opposition se cache entre les quatrains, qui présentent une idée abstraite, et les tercets, qui illustrent la première idée ou qui abordent une deuxième idée, et

³²⁴ Jean Rousset, *Anthologie de la poésie baroque française. Tome I, op. cit.*, p. 7.

³²⁵ *Ibid.*, p. 11.

³²⁶ *Ibid.*, p. 11-12.

entraîne un effet cherché sur la pointe du poème³²⁷. Toutefois, les formes ouvertes correspondent aussi à la vision baroque : elles transposent l'instabilité dans le monde ressentie par les poètes dans des formes toujours différentes. Donc aussi pour la versification, le bilan est mitigé : d'un côté Saint-Amant reste très conservateur parce que sa versification reste ancrée dans la poésie de la Renaissance ; d'autre côté sa poésie témoigne aussi de volonté d'expérimenter avec des nouvelles formes.

La multiplicité de voix et de perspectives complique la poésie de Saint-Amant, mais la rend également plus riche. Comme cette donnée montre à nouveau les changements continus et l'instabilité dans l'œuvre, le point de vue multiple est qualifié baroque³²⁸.

2.3.2 Forme baroque ?

La question reste donc de savoir : cette analyse de la forme montre-t-elle une forme baroque ou pas ? Les figures de style, les images et les symboles, la voix poétique multiple et l'absence de structure linéaire de temps en temps, conviennent parfaitement au baroque. Saint-Amant innove par son vocabulaire original et par ses choix formels – les poèmes à forme ouverte aux mètres impairs. En outre, la poésie de la Renaissance a laissé une claire marque sur la versification. Mais est-ce suffisant pour contester la qualification « baroque » ? Tout dépend de la définition qu'on donne au baroque : continue-t-il intrinsèquement sur la forme de la Renaissance ou est-il indispensable qu'il s'en distingue sur chaque plan ? Bref, la même question (*cf. supra*) revient : comment comprendre la relation de la poésie de Saint-Amant avec les autres traditions littéraires, et singulièrement avec la Renaissance ?

³²⁷ Vincent Vivès, *op. cit.*, p. 168.

³²⁸ Jean Rousset, *Anthologie de la poésie baroque française. Tome I, op. cit.*, p. 22.

CHAPITRE 3 : SAINT-AMANT BAROQUE ?

3.1 Conclusion sur le style de Saint-Amant

Pour Rousset, l'essence de la poésie baroque est l'alliance entre l'idée d'un monde instable et une poétique de la variation :

A l'intuition d'un monde instable et mouvant, d'une vie multiple et inconstante, hésitant entre l'être et le paraître, portés au déguisement et à la représentation théâtrale, correspondent, sur le plan de l'expression et des structures, une rhétorique de la métaphore et de la belle tromperie, une poétique de la surprise et de la diversité, un style de la métamorphose, du déploiement dynamique, de la dispersion dans l'unité.³²⁹

À partir de ces critères, la poésie de Saint-Amant mérite donc sans aucun doute la classification « baroque ». D'abord, parce que le fond poétique est toujours une reproduction de l'inconstance autour et dans l'homme baroque, du changement perpétuel et de l'illusion ; ensuite, parce que la forme poétique traduit cette conception du monde en figures de métaphores, de déguisements et de contrastes ; enfin, parce que d'autres traits de la poésie de Saint-Amant, comme la volonté de surprendre le lecteur et le fait de combiner plusieurs genres très variés, sont aussi typiques du baroque. De ce fait, l'œuvre de Saint-Amant est une illustration parfaite d'une poétique baroque.

Or, bien que la définition de Rousset et des définitions similaires s'appliquent quasi parfaitement à l'œuvre de Saint-Amant, elles entraînent aussi quelques problèmes : elles laissent parfois des vides. En premier lieu, elles ne disent rien sur la présence des éléments tirés de la culture antique ou du mouvement de la Pléiade, deux traditions littéraires qui ont exercé une influence considérable, aussi bien sur le fond que sur la forme de la poésie de Saint-Amant. Par ailleurs, la culture antique et sa reprise par la Pléiade constituent la base d'une vaste partie de sa poésie. Saint-Amant ne se défait donc pas complètement de la poétique classique et classicisante. Aussi, la tendance simplificatrice de classicisme comme opposé pur de baroque ne doit-elle pas d'être revue ? En deuxième lieu, d'autres mouvements littéraires modernes ont stimulé la diversité dans l'œuvre de Saint-Amant : le poète montre une certaine affinité avec la préciosité, le libertinage et même le maniérisme, et il apprécie des auteurs comme Rabelais et Villon. Tous les styles participent-ils du baroque ? En troisième lieu, une partie de l'œuvre de Saint-Amant comprend de nombreux éléments modernes et novateurs, de sorte que le lecteur voit le poète comme un initiateur du Romantisme avant la lettre. Saint-Amant partage avec les Romantiques la préférence pour la nature et pour les

³²⁹ *Ibid.*, p. 21-22.

méditations sur la mort, mais pas leur « mal du siècle »³³⁰. Le genre burlesque est aussi très novateur par rapport aux traditions littéraires. En outre, la question de la foi reste ambiguë : la présence du Dieu chrétien est-elle indispensable au baroque ou pas ? Ainsi, son œuvre fait preuve d'une modernité qui s'installe petit à petit. Cette modernité retrouve-t-elle sa place dans le cadre assez restreint du baroque ?

Ces réserves compliquent la définition du baroque : toute la poésie de Saint-Amant peut-elle être considérée comme baroque, ou peut-être juste partiellement ? Cette interrogation induit également une question plus générale : qu'est-ce le baroque, et spécifiquement, qu'est-ce le baroque littéraire ? Comment peuvent-ils être définis sans laisser des vides ?

3.2 Le baroque en tant que mouvement et style

3.2.1 Comment définir le baroque de façon adéquate ?

Selon Gérard Genette, il est important de résister à la tendance de définir le courant baroque par le négatif, notamment de considérer tout ce qui n'est pas classique et normatif, comme forcément baroque. De cette façon, il est possible de renoncer aux connotations péjoratives – tout ce qui n'est pas classiciste, est certainement de mauvaise qualité, et inversement, classiciste équivaut à de bonne qualité – associées à cette vision dualiste, qui ont perduré longtemps. Au contraire, reconnaître le baroque est « avouer que l'ordre longtemps considéré comme *naturel* n'était qu'un ordre parmi d'autres »³³¹. Il n'existe pas de hiérarchie entre les différents ordres. Pour éviter ce « piège de l'opposition systématique »³³², Genette propose de comprendre le baroque d'une autre façon :

Le baroque, s'il existe, n'est pas une île (et encore moins une chasse gardée), mais un carrefour, une « étoile » et, comme on le voit bien à Rome, une place publique. Son génie est syncrétisme, son ordre est ouverture, son propre est de n'avoir rien en propre et de pousser à leur extrême des caractères qui sont, erratiquement, de tous les lieux et de tous les temps. Ce qui nous importe en lui n'est pas ce qu'il a d'exclusif, mais ce qu'il a justement, de « typique » - c'est-à-dire d'exemplaire.³³³

Pour lui, le baroque n'est pas constitué d'éléments bien délimités, il n'est pas une « île », mais il s'agit plutôt de l'union de plusieurs éléments divergents qui se croisent à « un carrefour ». Autrement dit, le baroque est synonyme d'ouverture, de convergence et de coexistence. Il ne

³³⁰ Samuel Borton, *op. cit.*, p. 181.

³³¹ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 221.

³³² Henriette Levillain, *Qu'est-ce que le baroque ?*, Paris, Klincksieck, 2003, p. 20.

³³³ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 222.

peut qu'exister en reprenant des éléments qui ne lui appartiennent pas. Est-il vrai que le baroque n'est qu'une forme d'éclecticisme ? Remarquablement aussi, Genette ajoute la condition « s'il existe ». L'existence du baroque n'est-elle donc pas sûre ?

3.2.2 Définitions conventionnelles

Le terme « baroque » vient du nom portugais « barrocco », qui signifie littéralement « la qualité irrégulière d'une perle »³³⁴, c'est-à-dire une perle de mauvaise qualité qui contraste avec la perle ronde, conforme aux normes. Une connotation négative semble donc inhérente à l'étymologie du mot. Ce sens évolue vers un sens figuratif de « bizarre ». Cependant, le nom « baroque » pour le mouvement de la première moitié du XVII^e siècle n'est qu'inventé ultérieurement, au XIX^e siècle, quand les critiques littéraires commencent à s'intéresser à la période négligée entre le préclassicisme de la Pléiade et le classicisme véritable. Le baroque était avant tout identifié dans les beaux-arts, comme architecture, sculpture et peinture, et ce n'est que plus tard que les critiques en ont appliqué les caractéristiques à la littérature et à la musique³³⁵.

Le baroque est à la fois un esprit, un style et une structure³³⁶. En outre, il est très hétérogène. Il est par conséquent difficile de définir la notion « baroque » : les définitions sont souvent très, parfois trop générales et témoignent d'absence de consensus car chaque théoricien présente une interprétation différente. Ainsi, la question surgit si la littérature a vraiment besoin de ces classifications nominalistes. La réponse est affirmative : une compréhension intégrale d'une œuvre nécessite un point de comparaison ou une référence à un ordre sous-jacent³³⁷. Aussi indéfinies que soient les définitions, elles sont utiles parce qu'« on ne va vers la certitude qu'à partir de l'incertain »³³⁸.

Qui dit baroque, dit classicisme : « L'invention du baroque allait permettre de classer d'une manière analogue tout ce qui du classicisme échappait à la classicisation »³³⁹. Selon la conception traditionnelle, le baroque est irrationnel, démesuré et irrégulier, tandis que le

³³⁴ Henriette Levillain, *op. cit.*, p. 14.

³³⁵ *Ibid.*, p. 23.

³³⁶ Jean Rousset, « Peut-on définir le baroque ? », dans *Actes des Journées Internationales d'étude du Baroque*, sous la dir. de Marcelle Dulaut, Toulouse, Association des publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines, 1965, p. 20.

³³⁷ Marcel Raymond, *op. cit.*, p. 10.

³³⁸ Jean Rousset, *L'intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII^e siècle*, Paris, José Corti, 1968, p. 249.

³³⁹ Claude-Gilbert Dubois, *Le Baroque : profondeurs de l'apparence*, Paris, Larousse, coll. Thèmes et textes, 1973, p. 13.

classicisme est rationnel, régulier et modéré. Heinrich Wölfflin, par exemple, explique le baroque par cinq oppositions dichotomiques, tirées de l'architecture, au classicisme de la Renaissance³⁴⁰. La première opposition est entre les formes classiques linéaires, c'est-à-dire bien distinctes, et les formes picturales du baroque, qui s'enchaînent sans délimitations claires. Le deuxième contraste oppose l'occupation classique de l'espace, en surface, à l'occupation baroque de l'espace en profondeur, qui supprime les plans distincts. Troisièmement, tandis que chaque élément a une place fixe dans une composition classique fermée, la composition baroque est surtout ouverte : toute forme se rapporte à toute autre forme, sans focalisation sur un élément spécifique. Selon la quatrième opposition, « l'unité qui enferme une multiplicité d'éléments (classique) s'oppose à une unité complexe ou globale (baroque) »³⁴¹ : la Renaissance, époque classique avant la lettre, implique l'analyse de chaque partie différente, le baroque vise la synthèse, l'impression globale d'une œuvre. Et cinquièmement, Wölfflin oppose la clarté classique à l'obscurité baroque, qui apparaît sous formes de « torsions outrées, mouvements impétueux, raccourcis destructeurs des proportions, dissolution des contours et des fonds dans le fou et dans la pénombre »³⁴². Bref,

*On n'a aucun sens de la valeur et de l'importance individuelle de la forme, on n'est sensible qu'à l'action plus diffuse de l'ensemble ; la forme particulière et délimitée – la forme plastique – cesse d'être significative, on compose en faisant appel à des effets de masse ; les éléments les moins définis : lumière et ombre, deviennent les véritables moyens d'expression.*³⁴³

La question reste de savoir dans quelle mesure ces principes architecturaux et figuratifs sont utiles pour les autres arts. Par ailleurs, un tel inventaire implique que Wölfflin accepte l'existence d'une tradition baroque et qu'il la met au même niveau que le classicisme.

3.2.3 Le baroque du XVI^e-XVII^e siècle

Le baroque en tant que mouvement historique nécessite des limites temporelles et cette période correspond approximativement à la période entre la Renaissance et le classicisme. Le baroque commence dans le dernier tiers du XVI^e siècle, mais personne n'est d'accord sur la date précise : par ailleurs, le même mouvement s'étend sur plusieurs pays et à différents

³⁴⁰ Heinrich Wölfflin, *Renaissance et Baroque*, Paris, Le Livre de Poche, 1967.

³⁴¹ Marcel Raymond, *op. cit.*, p. 28.

³⁴² Heinrich Wölfflin, *op. cit.*, p. 10.

³⁴³ *Ibid.*, p. 189-190.

moments. Généralement, on situe la naissance du baroque entre les pontificats de Sixte Quinte (1585-1590) et de Paul V (1605-1621)³⁴⁴.

Selon la plupart des théories, il faut comprendre le mouvement et l'esprit baroques en France à partir du contexte politique et socio-culturel de l'époque. D'une part, les troubles religieux vont de pair avec des périodes d'instabilité politique. Les violentes guerres de religion, conséquences désastreuses de la Réforme et de la Contre-Réforme, augmentent le sentiment d'incertitude et de menace. Le catholicisme veut trouver un moyen pour faire face au protestantisme montant. Ainsi, le baroque est la réponse catholique aux reproches que la Réforme a faits à l'Église : ce nouvel art doit affirmer la position prépondérante de l'Église de Rome et représenter le surnaturel, le spirituel, le divin³⁴⁵. D'autre part, tandis que l'homme de la Renaissance avait une conception optimiste grâce à l'humanisme, l'homme baroque perd toute confiance face à un monde changeant, incertain et menaçant. Non seulement les découvertes de nouvelles terres avec de nouvelles populations et de nouvelles cultures obligent à repenser le rôle de l'homme dans le monde et dans l'univers. Mais aussi le rejet du géocentrisme en faveur de l'héliocentrisme incite l'homme à reconsidérer sa place dans le monde³⁴⁶ : il n'est pas aussi central et supérieur qu'il ne le pensait. Bref, les tensions religieuses, la lecture des philosophies antiques et la présence d'autres civilisations incitent l'homme baroque à douter de la supériorité absolue de ses valeurs³⁴⁷. Cette situation a une double conséquence : l'homme baroque se sent « à la fois abandonné et autonome dans un monde nouveau »³⁴⁸. Il est déstabilisé, mais reconsidère sa vie et sa relation avec Dieu. Il veut « prendre conscience des diverses conséquences de sa nouvelle autonomie »³⁴⁹.

Toutefois, une deuxième théorie, proposée par Wölfflin, renonce à la contextualisation pour expliquer la naissance du baroque. Selon Wölfflin, les formes et les manifestations de la Renaissance étaient si présentes qu'elles n'impressionnaient plus³⁵⁰. Une amplification des formes était donc nécessaire pour contrecarrer le sentiment d'« émoussement », c'est-à-dire pour capter l'attention et pour surprendre. Wölfflin compare la naissance du baroque à l'image d'une plante – la Renaissance – qui doit faner un jour. La mort appartient à la plante en soi, et elle ne tient pas à l'environnement de la plante. Un style est comme une fleur : « la nécessité de changer ne lui vient pas de l'extérieur, mais de l'intérieur ; le sentiment des

³⁴⁴ Henriette Levillain, *op. cit.*, p. 56.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 58.

³⁴⁶ Michel Jarrety, *op. cit.*, p. 148.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 148.

³⁴⁸ Henriette Levillain, *op. cit.*, p. 55.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 64.

³⁵⁰ Heinrich Wölfflin, *op. cit.*, p. 163-164.

formes s'épuise selon ses propres lois »³⁵¹. Le changement provient donc de la Renaissance elle-même. Néanmoins, il semble impossible de considérer le baroque comme tout à fait détaché de son époque.

Tout comme le baroque ne peut pas être détaché de son contexte historique, il ne peut pas non plus être séparé du mouvement de la Renaissance. Le rapport entre baroque et Renaissance doit être nuancé parce que les oppositions systématiques donnent l'impression qu'il n'existe aucune relation entre eux. Cependant, l'essor du mouvement baroque « n'implique pas qu'en moins de quarante années le style nouveau ait supplanté l'esthétique classique de la Renaissance, ni que les arts et les artistes aient travaillé à l'unisson, ni même que les commandes aient été uniformément religieuses et prosélytes »³⁵². Les deux mouvements sont à considérer ensemble pour comprendre sur quels points ils se côtoient et sur quels points ils s'opposent. Selon Wölfflin, malgré sa liste des critères dichotomiques, il n'existe pas de rupture radicale entre Renaissance et baroque. Au contraire, « les grands maîtres de la Renaissance ont eux-mêmes introduit le baroque »³⁵³ (*cf. supra*). À partir de la mort de Raphaël, le comportement envers l'héritage antique change : l'homme baroque le considère avec plus de distance et de froideur pour « tirer un enseignement de toute contemplation », là où la Renaissance vénère avant tout l'Antiquité sacrée³⁵⁴. De toute façon, un tel processus n'implique pas de jugements de valeurs.

3.3 Qu'est-ce donc le baroque littéraire ?

3.3.1 Assimilation art et lettres

Certes, on ne peut pas analyser le mouvement baroque littéraire de la même façon que le mouvement baroque pictural et architectural, même si « les mêmes forces sont partout en action »³⁵⁵. En outre, il n'est pas clair comment les principes artistiques, les principes architecturaux de Wölfflin par exemple, peuvent être appliqués correctement à un texte. Le plus souvent, la transposition est faite par voie indirecte : les critiques littéraires recherchent dans un texte la même sensation qu'ils ont éprouvée en contemplant un bâtiment, une sculpture ou une peinture³⁵⁶. La voie plus directe est la ressemblance des formes plastiques et des formes textuelles, mais cette méthode n'est pas si facile : quelques formes littéraires n'ont pas d'équivalent visuel, et inversement, toute œuvre d'art n'est pas apte à être

³⁵¹ *Ibid.*, p. 165.

³⁵² Henriette Levillain, *op. cit.*, p. 58-59.

³⁵³ Heinrich Wölfflin, *op. cit.*, p. 40.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 58.

³⁵⁵ Marcel Raymond, *op. cit.*, p. 16.

³⁵⁶ Jean Rousset, « Peut-on définir le baroque ? », dans *Actes des Journées Internationales d'étude du Baroque*, *op. cit.*, p. 20.

transposée en texte³⁵⁷. De toute façon, de telles transpositions dépendent aussi d'interprétations personnelles.

Marcel Raymond a examiné si les principes dégagés de l'architecture par Wölfflin valent aussi pour la littérature. D'abord, le cinquième critère de clarté et obscurité lui semble utile, même s'il a quelques réserves : « l'irrégularité, l'absence de clarté ne suffisent pas à faire le baroque », tout comme la clarté cachée dans « la régularité ne fait pas le classique »³⁵⁸. Puis, la transposition en texte des critères de (l'absence de) profondeur et des formes linéaires ou picturales pose des problèmes, car ces critères ont été conçus à partir de l'aspect visuel. Raymond propose que le classique soit alors synonyme de discontinuité et que le baroque soit synonyme de continuité à l'aide, par exemple, des métaphores qui rendent le récit plus fluide³⁵⁹. Selon lui, le style pictural correspond à un style musical « où l'objet se dissout dans l'émotion, dans l'impression éprouvée par le sujet, impression et émotion étant alors incorporées au langage »³⁶⁰ ; le style linéaire équivaut à l'« enregistrement successif »³⁶¹. Enfin, les critères trois et quatre, sur la forme fermée ou ouverte et sur l'unicité ou la multiplicité, sont plus faciles à identifier dans un texte : le classique est « un mode de vision et de création différencié » avec des éléments clairement distincts, tandis que le baroque est le « mode de vision et de création indifférencié » où les éléments ne sont pas bien définis et où l'œuvre n'est jamais achevée³⁶².

3.3.2 En littérature

Il est clair que la situation politique en France a influencé la littérature. « L'écriture sera le moyen, pour toute une génération, de reconstruire l'édifice de ses certitudes, ou d'en pleurer la ruine – à moins qu'elle ne préfère en rire »³⁶³. Par exemple, les massacres de guerres ont un double effet. D'une part les poètes choisissent délibérément un décor rustique et une action située à l'époque des Anciens, par exemple dans les romans pastoraux³⁶⁴. D'autre part les auteurs intègrent dans leurs textes « un réalisme brutal », c'est-à-dire l'omniprésence de la mort, des souffrances physiques, des os, des crânes³⁶⁵. En somme, toute la littérature est

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 20-21.

³⁵⁸ Marcel Raymond, *op. cit.*, p. 30-31.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 32.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 33.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 34.

³⁶² *Ibid.*, p. 37.

³⁶³ Michel Jarrety, *op. cit.*, p. 145.

³⁶⁴ Raymond Lebègue, « La poésie baroque en France pendant les guerres de religion », dans *Actes des Journées Internationales d'étude du Baroque*, sous la dir. de Marcelle Dulaut, Toulouse, Association des publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines, 1965, p. 46.

³⁶⁵ *Ibid.*

marquée par une « sensibilité baroque », suscitée par le contexte³⁶⁶. L'inconstance, soit blanche soit noire, règne dans le monde. La tension majeure dans la littérature est celle entre la réalité et la fantaisie. Les sentiments, comme l'amour et le désir, mais aussi la haine et la vengeance, sont poussés aux extrêmes³⁶⁷.

Les auteurs baroques expriment leurs émotions dans « un style vigoureux et emphatique » et « par une luxuriance des images »³⁶⁸. De plus, les textes entiers sont des tentatives de susciter la surprise auprès des lecteurs : pour ce faire, les auteurs utilisent les jeux de mots, les métaphores et les antithèses et il renverse les thèmes habituels³⁶⁹. La structure et la forme de la littérature transmettent cette incertitude par une structure complexe mais symétrique, avec une attention particulière aux détails³⁷⁰. Les images sont des antithèses, des allusions et des hyperboles. À cette littérature chargée d'images, on reproche parfois « son manque de naturel, sa rhétorique ostentatoire, en un mot sa préciosité »³⁷¹.

La production littéraire baroque est très variée et comprend des auteurs très divergents : entre autres Michel de Montaigne, Guillaume Du Bartas, Honoré d'Urfé, Pierre Corneille, René Descartes et de nombreux poètes (*cf. infra*) y appartiennent. Sa fonction est aussi variée : la poésie didactique et apologétique veut propager la foi et la morale ; la poésie lyrique est le moyen parfait pour exprimer des sentiments ; d'autres poèmes sont des exercices de style³⁷². Il y a aussi des tentatives de création et de renouvellement³⁷³. Par ailleurs, les différents genres s'entrelacent facilement, surtout dans les recueils composés de plusieurs poètes³⁷⁴. La littérature ne se restreint pas au catholicisme, qu'elle est censée propager : la poésie profane et la poésie dévote coexistent³⁷⁵.

3.3.3 En poésie

En poésie, il existe une distinction entre le « premier Baroque » de 1580 à 1620, « la poésie par excellence », et le « deuxième Baroque » de 1620 à 1645, « qui va vers une diversité des genres »³⁷⁶. Jusqu'à 1620, la poésie est essentiellement épique, lyrique et religieuse, et les

³⁶⁶ Michel Jarrety, *op. cit.*, p. 149.

³⁶⁷ Raymond Lebègue, *op. cit.*, p. 47.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 48-49.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 50-51.

³⁷⁰ Michel Jarrety, *op. cit.*, p. 154.

³⁷¹ *Ibid.*

³⁷² Michel Jarrety, *op. cit.*, p. 145-146.

³⁷³ Anne-Laure Angoulvent, *L'esprit baroque*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 1994, p. 101.

³⁷⁴ Michel Jarrety, *op. cit.*, p. 146.

³⁷⁵ Raymond Lebègue, *op. cit.*, p. 45.

³⁷⁶ Vincent Vivès, *op. cit.*, p. 202 et 207.

grands poètes sont Etienne Jodelle, Philippe Desportes, Agrippa d'Aubigné, Jean de Sponde et, mais aussi François de Malherbe³⁷⁷. À partir de 1620, la diversification générique entre dans la poésie baroque et grâce à l'Édit de Nantes, les poètes retrouvent petit à petit une forme de stabilité³⁷⁸. La poésie du deuxième baroque introduit des nuances : le lyrique tend vers la préciosité, le genre épique devient moins important, les méditations surgissent et la poésie libertine prend son essor³⁷⁹. Théophile de Viau, Saint-Amant et Tristan l'Hermitte excellent en sont les grands représentants.

Tandis que la tradition poétique du XVI^e siècle dispose des théories poétiques détaillées, il n'existe pas de théorie prescriptive pour la poésie baroque : « Chez Du Bellay comme chez Malherbe, modèles et contre-modèles sont désignés par leurs noms, interdits et prescriptions clairement explicités, formes prosodiques censurées ou revendiquées selon les cas, et tous aspects nouveaux de la langue poétique inventoriés »³⁸⁰. Grâce à ce vide, la poésie baroque trouve un moyen pour se développer dans les années 1570 ; dans les années 1640, en revanche, la poésie classique de Malherbe prend la place et annonce la fin d'une période baroque³⁸¹. Selon Wölfflin, la poésie baroque est plus expressive et elle dispose d'un catalogue d'images plus diversifiées que celles de la Renaissance³⁸². En outre, tandis que la Renaissance veut seulement « le grand dans le détail », la poésie baroque exige aussi une unité plus cohérente³⁸³. Pour le reste, la poésie baroque partage en grande partie les mêmes caractéristiques du baroque littéraire (*cf. supra*).

3.3.4 Rapprochement d'autres traditions et courants littéraires

Par le biais de la diversité générique, le baroque est en interaction continue avec d'autres mouvements littéraires. Le baroque dialogue avec des traditions du passé, ainsi qu'avec des pratiques plus ou moins contemporaines des auteurs du XVI^e et XVII^e siècle. Il dialogue même, pour le lecteur d'aujourd'hui, avec des courants littéraires ultérieurs au baroque. Cette interaction ne signifie pas toujours reprise sans modifications : l'auteur baroque peut faire allusion à un genre en jouant avec les conventions. En quelque sorte, un problème se pose : dans quelle mesure les genres et les traditions mentionnés appartiennent-ils au courant baroque ? L'assemblage des genres conventionnels est sans aucun doute une pratique

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 204-207. L'œuvre de Malherbe ne se restreint pas aux caractéristiques classicistes, comme le proposent souvent les adeptes du classicisme.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 207

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 208-211.

³⁸⁰ Henriette Levillain, *op. cit.*, p. 129.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 130

³⁸² Heinrich Wölfflin, *op. cit.*, p. 188.

³⁸³ *Ibid.*, p. 189.

baroque, mais un genre en soi n'est pas nécessairement baroque. En d'autres termes : un genre peut être qualifié de « baroque » sans être intrinsèquement baroque.

D'abord, les poètes baroques souhaitent changer le rapport avec la tradition classique entretenu par la Pléiade. « La majorité des esprits se montre indifférente à la tradition gréco-latine et aux règles héritées des Anciens. Ceux-ci sont moins imités qu'auparavant »³⁸⁴. Néanmoins, cette attitude n'implique pas de rupture absolue avec l'Antiquité. La disparition des règles et des normes tirées de cette tradition diminue bel et bien, et le poète souligne sa liberté par sa fantaisie et son imagination³⁸⁵. Mais, quand quelques poètes réintroduisent le genre satirique, ils se tournent vers la tradition latine³⁸⁶.

En outre, la floraison poétique au XVI^e siècle n'était pas non plus sans conséquences pour le baroque. Le néo-pétrarquisme, pratiqué par la Pléiade, continue aussi dans la lyrique baroque : non seulement le contenu chante comme Pétrarque la beauté de la femme inatteignable, mais aussi les formes du sonnet, de l'hyperbole et de l'antithèse sont tributaires du pétrarquisme³⁸⁷.

Ensuite, les genres contemporains sont nombreux et laissent tous leurs traces. Le maniérisme et la préciosité influencent le style baroque par leur goût pour une structure emboîtée, pour les descriptions détaillées de sorte que le lecteur puisse visualiser le contenu, pour les ornements et pour « une expression excessive, qui peut aller jusqu'au paradoxe »³⁸⁸. Le libertinage initié par Théophile de Viau se manifeste dans la jouissance des plaisirs sensoriels, mais aussi dans l'« attitude moderne qui s'accorde avec celle de Malherbe pour refuser une langue savante pétrie de comparaisons mythologiques au profit de la pureté des termes et de la clarté rationnelle du discours »³⁸⁹. De Marino, poète italien, le baroque reprend la volonté de « frapper l'esprit » par des pointes, « concetti », inattendues et de « séduire les sens »³⁹⁰ avec des descriptions abondantes.

Enfin, le fait que les auteurs baroques mettent l'accent sur la mort toujours proche et préfèrent le noir et la mélancolie, rappelle aux lecteurs d'aujourd'hui les thématiques

³⁸⁴ Raymond Lebègue, *op. cit.*, p. 45.

³⁸⁵ *Ibid.*

³⁸⁶ Michel Jarrety, *op. cit.*, p. 156.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 179.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 155.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 189.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 193.

romantiques. Ce lien s'explique aussi par la théorie d'Ors (*cf. infra*). De plus, les descriptions réalistes semblent être novatrices.

3.4 Baroque, un phénomène périodique ?

Bien que les définitions sur ce qu'est un style ou un courant baroque varient d'un critique à l'autre, Eugenio d'Ors se fait remarquer par sa conception du terme. Il remet en question la conception conventionnelle du baroque et oblige à reconsidérer tout. D'Ors met de côté – mais ne supprime pas – les classifications historiques, c'est-à-dire les classifications linéaires, pour introduire une nouvelle méthode de classification au-delà de la chronologie. Il propose donc de considérer les arts en classifications « surtemporaires »³⁹¹. Une telle classification est une « constante », qui regroupe « des événements les plus chronologiquement dissociés »³⁹². De cette façon, d'Ors va à la recherche des idées et des phénomènes récurrents à travers l'histoire. Pour ces constantes, il utilise la notion grecque « éon », qui est une catégorie qui connaît un développement dans le temps³⁹³. Il est à noter que ces constantes ne sont pas synonymes de cycles réguliers ou périodiques³⁹⁴.

Quelle est alors la signification de la théorie de d'Ors pour le baroque ? Selon lui, le classicisme et le baroque sont deux exemples d'un « éon ». Le classicisme est un « langage de l'unité, langage de l'éternelle Rome idéale », le baroque en revanche, un « esprit et style de la dispersion, archétype de ces manifestations polymorphes »³⁹⁵. Par ailleurs, d'Ors estime que les termes de « baroque » et de « baroquisme » ont été remplacés par les termes plus fréquents de « romantique » et de « romantisme »³⁹⁶. Ainsi, l'opposition entre baroque et classicisme est analogue à celle entre romantisme et classicisme. La différence principale entre eux, c'est que le romantisme n'est pas novateur mais qu'il se veut restaurateur du passé, tandis que le classicisme est novateur parce que l'interprétation du terme dépend du moment d'énonciation³⁹⁷. En d'autres termes : « *le romantisme, si l'on nous permet cette expression paradoxale, a, depuis le début, ses classiques* »³⁹⁸. Bref, pour d'Ors, le baroque n'est pas un phénomène exclusif du XVII^e siècle, mais se manifeste à plusieurs reprises dans l'histoire. Le

³⁹¹ Eugenio d'Ors, *Du Baroque*, Paris, Gallimard, 1968 [1935], p. 75.

³⁹² *Ibid.*

³⁹³ *Ibid.*, p. 78.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 76.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 80.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 81.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 81-82.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 82.

style baroque renaît à chaque fois et retrouve de nouvelles formes pour formuler une même inspiration³⁹⁹.

Mais d'Ors va encore plus loin. Tout comme le système en sciences naturelles structuré par Linné, le baroque est un « genre commun à des séries variées d'événements historiques, plus ou moins éloignées chronologiquement »⁴⁰⁰. Ainsi, chaque manifestation particulière du baroque reçoit une étiquette dichotomique, composée d'une part du nom de l'éon, le genre, et d'autre part d'une spécification, l'espèce. Ces étiquettes permettent non seulement de regrouper à partir de ressemblances, mais aussi à préserver les particularités de chaque espèce. Dans le cas du baroque, le genre est logiquement toujours *barocchus* et les espèces possibles sont *pristinus* (« préhistorique ») ; *archaicus* (« archaïque ») ; *macedonicus* (« macédonien ») ; *alexandrinus* (« alexandrin ») ; *romanus* (« roman ») ; *buddhicus* (« bouddhique ») ; *pelagianus* (« pélagien ») ; *gothicus* (« gothique ») ; *franciscanus* (« franciscain ») ; *manuelinus* (« manuelin » du Portugal) ; *orificensis* (« Renaissance de l'Espagne ») ; *nordicus* (« nordique » du Nord de l'Europe) ; *palladianus* (« palladien » d'Italie-Angleterre) ; *rupestris* (« grottesco » ou « rocailleux ») ; *Maniera* (« maniériste ») ; *tridentinus, sive romanus, sive jesuiticus* (« tridentin, soit roman, soit jésuite ») ; « Rococo » (« rococo » de la France et de l'Autriche) ; *romanticus* (« romantique ») ; *finisecularis* (« fin-de-siècle » ou « moderniste ») ; *postebellicus* (« après-guerre ») ; *vulgaris* (« folklorique ») ; *officinalis* (« capricieux »)⁴⁰¹. Toutefois, il n'est pas clair si ces espèces représentent des variétés ou des sous-genres. Les espèces, renvoyant aux époques différentes, celle du « prébaroque »⁴⁰² par exemple, expliquent donc entre autres le rapprochement entre le baroque et le Romantisme, mais restent bel et bien distinctes : le baroque et le Romantisme vénèrent la nature, mais pour l'homme baroque la Nature est de nature divine, d'où provient l'omniprésence de Dieu⁴⁰³.

« Le style de la civilisation se nomme classicisme. Au style de la barbarie, persistant, permanent dessous de la culture, ne donnerons-nous pas le nom de baroque ? »⁴⁰⁴ Bien que d'Ors reprenne la vision antithétique du baroque et du classicisme au début de son livre, il réussit néanmoins à y introduire une nuance. Même si une œuvre d'art qui ne répond pas aux critères classiques, témoigne toujours de « multipolarité »⁴⁰⁵, les notions de baroque et de

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 99.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 134-135.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 137-138. Pour les explications plus détaillées de toutes les espèces de baroque, voir d'Ors.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 94. Le terme « prébaroque » désigne toutes les apparitions du baroque avant le XVII^e siècle.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 106.

⁴⁰⁴ *Ibid.* p. 18.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 126.

classicisme ne sont pas absolues. En effet, « ni le style baroque ne saurait exclure la pesanteur, malgré sa prédilection morphologique pour l'envolée, ni le classique n'est à son tour entièrement insensible à d'autres attractions que celle de la terre »⁴⁰⁶. En outre, d'Ors explique que l'un ne peut pas être compris sans l'autre. La raison est nécessaire pour un être humain pour comprendre le monde et ainsi « le classicisme est au baroque ce qu'est la raison à la perception » : indispensable⁴⁰⁷. Inversement, le baroque est également indispensable au classicisme, car sans baroque le classicisme perdrait sa force et sa valeur⁴⁰⁸. Les deux styles sont par conséquent immortels.

Toutefois, selon Levillain, le « dorsisme » a perdu ses partisans à partir des années 1990⁴⁰⁹. Le premier problème est que la théorie d'Ors fait abstraction de tout contexte, alors que l'influence des situations historique et religieuse (*cf. supra*) est cruciale⁴¹⁰. Le deuxième problème est l'extension continue du mot. Le baroque récurrent de d'Ors est déjà une extension du sens originel, mais, aussi à partir des années 1990, le terme connaît un usage abusif dans tous les domaines culturels⁴¹¹. Il naît même une tendance de « baroquiser » tout et de vouloir voir des aspects baroques là où il n'y en pas⁴¹². « Entre le flou artistique et le purisme philologique, que choisir ? »⁴¹³ Pour éviter cette ambiguïté, il faut un nouveau terme pour les autres espèces de baroque distingués par d'Ors, que ce soit « baroque »⁴¹⁴ ou « résurgence baroque »⁴¹⁵.

3.5 Bilan sur ce qu'est le baroque

La plupart des critiques littéraires s'accordent sur l'existence du baroque comme un courant historique, un mouvement propre à l'époque du XVI^e et XVII^e siècle, et autonome, c'est-à-dire qui ne fait pas partie d'un autre mouvement artistique. Sa nature reste pourtant sujet de discussion. Marcel Raymond, par exemple, estime que « la France a manqué le temps du grand art baroque »⁴¹⁶ et que ce qu'on qualifie aujourd'hui de baroque en littérature française, n'est en réalité qu'une faible tentative. Il va plus loin : même la Renaissance française n'a pas atteint son comble. « Dans l'Europe du Nord et du Centre, le baroque prend

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 117.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 150.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 153.

⁴⁰⁹ Henriette Levillain, *op. cit.*, p. 153.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 153-154.

⁴¹¹ *Ibid.*

⁴¹² *Ibid.*

⁴¹³ *Ibid.*, p. 155.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 154. Proposition de Didier Souiller.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 155. Proposition de Walter Moser et Nicolas Goyer.

⁴¹⁶ Marcel Raymond, *op. cit.*, p. 9.

la suite du gothique et il s'y manifeste, malgré l'action latérale des Italianisants, par une transmutation des formes du gothique »⁴¹⁷. Selon lui, l'Italie est le seul pays où la Renaissance s'est entièrement déployée.

Néanmoins, tous les critiques ne sont pas du même avis. Même si la critique littéraire française ne nie plus l'existence de baroque, quelques critiques résistent à l'idée du baroque existence autonome : selon eux, le baroque fait partie intégrante de la Renaissance. D'autres critiques, comme d'Ors, proposent une théorie particulière : ils croient en la récurrence du baroque comme phénomène « surtemporaire », résistant toujours aux règles normatives. Le baroque historique n'est qu'une manifestation concrète du même phénomène. Une légère variation de la conception « dorsique » est la théorie qui avance que le baroque est la phase ultime de tout mouvement artistique⁴¹⁸. Ainsi, le baroque des XVI^e-XVII^e siècles, période baroque parmi les autres, serait la dernière phase de la Renaissance.

3.6 Retour à la poésie de Saint-Amant

3.6.1 La classification littéraire « baroque » : une tension latente ?

Gérard Genette avait donc raison de définir le baroque comme un « carrefour » (*cf. supra*) puisqu'il est impossible de définir l'art baroque sans se référer aux nombreuses influences qui sont à la base de sa diversité. Genette va pourtant loin en prétendant que « son propre est de n'avoir rien en propre ». Certes, le baroque contient des éléments très variés, mais il montre également une nature qui n'est propre qu'à lui. Cette nature littéraire baroque, niée par Genette, a été définie par Rousset, qui néglige la diversité indiquée par Genette. Ces deux types de définition du baroque reflètent-ils une tension latente ?

3.6.2 La poésie de Saint-Amant : une classification « baroque » justifiée ?

Comme l'ont démontré les analyses poétiques du fond et de la forme, les critères présentés par Rousset valent pour la poésie de Saint-Amant. D'autres éléments particuliers relevés dans les analyses, proviennent de traditions qui entrent en contact avec la littérature et la poésie baroque. D'abord, l'héritage de la culture antique, réintroduite par la Renaissance, occupe une place considérable au sein de l'œuvre de Saint-Amant. L'influence de l'Antiquité diffère pourtant d'un poème à l'autre : le genre est un facteur important pour le nombre d'éléments repris et le degré d'influence varie aussi pour le fond et la forme. Quoique le rapport exact de Saint-Amant avec la Renaissance reste incertain, la poésie de la Renaissance a clairement servi de fondement pour sa poésie baroque. La classification « baroque » impliquerait alors

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁴¹⁸ Marcel Raymond, *op. cit.*, p. 17. Henri Focillon, par exemple, conçoit le baroque de cette façon.

d'accepter le fait que Renaissance et baroque soient intrinsèquement liés. La poésie de Saint-Amant part ainsi d'une base classiciste pour y ajouter de nombreux éléments modernes, c'est-à-dire non classicistes. Puis, le goût néo-pétrarquiste du mouvement de la Pléiade a influencé le fond et la forme de la poésie amoureuse de Saint-Amant. L'empreinte du mouvement est aussi visible dans la langue de Saint-Amant, qui joue avec les conventions imposées. Ensuite, Saint-Amant suit le concettisme de Marino : il souhaite surprendre le lecteur par ses pointes, par ses choix de vocabulaire et de rime, par la combinaison de genres éloignés. Puis, les rapprochements au maniérisme et à la préciosité expliquent le style de Saint-Amant : dans sa poésie, les images, les descriptions et les hyperboles triomphent. Enfin, Saint-Amant exprime son appréciation pour les idées libertines dans son éloge pour la débauche.

La poésie de Saint-Amant puise donc sa force baroque de la combinaison de la tradition baroque « autonome » et de la diversité baroque provenant des rapprochements avec les autres traditions littéraires, contemporaines ou antérieures. Ainsi, cette poésie confirme non seulement l'exactitude des définitions de Rousset ainsi que de Genette, mais prouve en même temps que leurs deux visions divergentes sur le baroque peuvent coexister. En d'autres termes : pour le cas de Saint-Amant, les deux définitions sont complémentaires. D'un point de vue plus général, la notion « baroque » réfère soit aux caractéristiques de Rousset, soit à la diversité, soit aux deux interprétations. La tension latente supposée entre les conceptions de Rousset et de Genette n'est donc qu'une tension paradoxale et la classification « baroque » de l'œuvre de Saint-Amant semble justifiée. Néanmoins, même si la diversité est conçue comme un trait baroque, on risque ainsi de négliger la particularité de chacun de ces traits qui constituent la richesse de la poésie.

CONCLUSION

Il ne fait aucun doute : dans les œuvres de Saint-Amant publiées en 1629 et en 1631, la diversité générique est omniprésente. La poésie est en effet une convergence de genres très hétérogènes : le lecteur y retrouve non seulement de la poésie lyrique et amoureuse, de la poésie héroïque et de la poésie descriptive, mais aussi des poèmes fantaisistes, satiriques et burlesques. Comme Saint-Amant est conscient de sa propre pratique poétique, les parodies de tous ces genres ne sont jamais loin. Saint-Amant réussit ainsi à combiner dans un recueil ou dans un poème des genres qui semblent à première vue incompatibles, par exemple la fantaisie et le réalisme. Par ailleurs, la diversité joue aussi avec les traditions littéraires, puisque les genres ont été décisifs pour de nombreux choix qu'a faits le poète : les genres qui jouissent d'une longue tradition, tendent à suivre les exigences imposées par leurs prédécesseurs, tandis que d'autres genres, plutôt modernes et novateurs, comme le burlesque et le genre descriptif, offrent au poète plus de liberté pour expérimenter et pour transgresser les limites du conventionnel. Ces nouveaux genres ne disposent pas de normes traditionnelles à suivre méticuleusement. Ce constat n'est pourtant pas absolu. Ainsi, même si la plupart des critiques considèrent Saint-Amant comme un poète baroque exemplaire, la présence de cette diversité générique complique la classification de son œuvre sans en perdre sa richesse. La classification « baroque » vaut donc sans aucun doute d'être mise en question. Pour ce faire, cette étude a analysé le fond et la forme de la poésie de Saint-Amant, dans le but de savoir si l'étiquette « baroque » est justifiée.

La première analyse, celle du fond poétique, a été fondée sur les caractéristiques du baroque explicitées par Jean Rousset. Selon lui, l'essence de la littérature baroque repose sur deux piliers : le changement et l'ostentation, représentés respectivement par Circé et par le paon. L'idée du « changement » signifie que l'inconstance, l'incertitude et l'instabilité règnent dans le monde, que le monde en est mouvement éternel. Cette inconstance est perçue de deux façons opposées : elle est « noire » si le changement est négatif pour l'homme baroque, mais elle est « blanche » si ce même homme l'accepte sans problèmes. Une telle inconstance engendre des thèmes littéraires qui sont étroitement liés au changement. Un de ces thèmes est la métamorphose, notamment la transition d'un état à un état différent : il s'agit non seulement la métamorphose classique d'un corps humain ou animalier, mais aussi de la métamorphose d'un paysage. Le changement perpétuel du monde donne également l'impression d'un monde en mouvement, voire en fuite, comme un ruisseau qui ne peut pas arrêter son cours à la mer. Par conséquent, l'homme baroque, faisant face à ce monde changeant et trompeur, cherche des repères qui lui offrent plus de certitude et il les trouve paradoxalement dans sa fantaisie. La poésie baroque devient donc un jeu entre réalité et

illusion, entre vérité et mensonge. Un autre thème fréquent est la menace toujours présente de la mort, la métamorphose finale qui met fin à tout changement. Seulement les deux derniers thèmes traités, la débauche et la croyance, sont plus complexes à regrouper dans la classification « baroque ». Premièrement, bien que Saint-Amant chante sans cesse son amour pour la débauche, la débauche en soi n'a pas de place parmi les thématiques baroques. La jouissance excessive des plaisirs sensoriels est plutôt typique du mouvement libertin. On pourrait pourtant considérer la débauche comme baroque, si elle est comprise dans son sens plus large d'excès, de déviation de la norme, d'expression du côté bachique. Deuxièmement, contrairement aux normes de la littérature baroque, la poésie de Saint-Amant ne présente pas de dévotion totale à Dieu. Toutefois, ni le peu de références à la religion chrétienne, ni l'absence de signes de d'incroyance, ne permettent de tirer des conclusions sur la croyance de Saint-Amant.

En général, malgré quelques subversions légères des thématiques baroques et les doutes sur les deux derniers thèmes, les critères de Rousset sont particulièrement faciles à appliquer à la poésie de Saint-Amant. On pourrait donc conclure que le fond poétique est baroque. Mais, bien que Saint-Amant explique dans son *Avertissement au lecteur* qu'il veut prendre ses distances avec la tradition classique, tout lecteur aguerri saura remarquer des influences classiques et classicistes. En outre, la poésie de Saint-Amant ne se restreint pas aux thématiques de Rousset : Saint-Amant mêle dans sa poésie des influences de traditions littéraires contemporaines. Comme les critères de Rousset ne mentionnent rien sur ces influences, une question a surgi : comment comprendre la relation de la poésie de Saint-Amant, dont le fond poétique semble baroque, avec la tradition classique, la tradition classiciste de la Renaissance et les traditions du XVII^e siècle, bref des traditions qui semblent détachées du baroque ?

La deuxième analyse, celle de la forme poétique, a surtout porté sur l'« ostentation » de la poésie : la forme poétique sert à transmettre l'esprit baroque dans le style et à persuader le lecteur de la vérité baroque. Saint-Amant fait comprendre que sa poésie doit être correcte et harmonieuse. La diversité qui caractérise le poète Saint-Amant, réside aussi dans la forme. D'abord, Saint-Amant se sert d'un vocabulaire extrêmement riche et varié, dont la force se cache dans l'originalité des termes, ainsi que dans la juxtaposition de différents registres et de différentes langues, anciennes et modernes. Ensuite, les images et les figures de style sont nombreuses et indispensables dans une poésie baroque. Les comparaisons, les métaphores et les périphrases sont les « tromperies » textuelles qui accentuent le jeu entre réalité et fantaisie : les comparés montrent des ressemblances avec les comparants, mais ne coïncident pas entièrement. Le terme « métaphore baroque » n'indique pourtant pas la métaphore en

tant que forme simple, mais en tant que regroupement de toutes les images et toutes les figures possibles dans un style baroque, qui ont été traitées séparément dans cette analyse. Les théories des spécialistes du baroque, Tesauro et Hallyn, sont utiles pour l'analyse de ces figures de style. Les symboles et les images traduisent aussi les sentiments baroques et pour ce faire, Saint-Amant reprend les motifs baroques fréquents : l'eau courante, l'eau comme surface miroitante, le caractère éphémère d'un arc-en-ciel, la volatilité des nuages et la fragilité d'une flamme. Pour montrer la variabilité et la multilatéralité du monde, Saint-Amant s'appuie sur les figures de contrastes, qui regroupent les oppositions, les antithèses, les balancements et les paradoxes. Les hyperboles, les amplifications et les hypotyposes sont aussi nombreuses, puisque l'effet de l'exagération symbolise non seulement l'excès, mais signifie aussi l'ostentation dans sa forme originaire : aider le lecteur à visualiser le contenu de la poésie. De plus, en élaborant des « éloges paradoxaux » pour des objets sans valeur, Saint-Amant se moque des grands sujets poétiques favorisés par les Anciens. Les énumérations et les accumulations contribuent également à ce même effet d'ostentation. Toutes ces figures et ces images prouvent que Saint-Amant avait voulu cette ostentation indiquée par Rousset.

Puis, l'étude de la structure des poèmes en montre quelques particularités. Le lecteur juge les structures souvent comme constructions aléatoires, car il n'y retrouve pas de développement linéaire. Il est vrai que la structure n'est pas toujours linéaire, mais régulièrement de nature « organique » : la focalisation de Saint-Amant saute d'un objet à l'autre sans transition logique et sa poésie symbolise ainsi l'idée baroque de la fugacité du monde. Toutefois, ce jugement n'est que partiellement vrai : un grand nombre de poèmes dispose bel et bien d'une linéarité, parfois même d'une symétrie dans les vers. Le genre est donc décisif : la poésie descriptive, par exemple, se prête plus facilement à une focalisation changeante que la poésie héroïque. Le même raisonnement vaut pour la structure des recueils : à première vue, la structure semble y manquer, mais les poèmes sont pourtant plus ou moins regroupés par genre. Par ailleurs, la versification, la rime et le mètre ont tendance à être déterminés par le genre : les mètres pairs, comme l'alexandrin et l'octosyllabe, pour les genres plus élevés et l'heptasyllabe pour les poèmes moins sérieux. Quant aux strophes, leur nombre est variable. Cela vaut non seulement pour le nombre de strophes dans un poème, mais aussi pour le nombre de vers dans une strophe. Quelques poèmes ont une forme traditionnelle, d'autres ont une forme plus libre. Dans la versification, Saint-Amant combine donc à nouveau des formes conventionnelles avec des formes plus ouvertes. Enfin, les personnages montrent aussi une complexité : « je » se trouve à un niveau intermédiaire entre Saint-Amant et le lecteur, tandis que la deuxième personne interpellée peut être le protecteur, un objet ou le dieu invoqué.

L'ostentation baroque est donc bel et bien omniprésente dans la poésie de Saint Amant par le biais de nombreuses figures de style. En outre, la complexité de la voix poétique et le manque de structure linéaire sont également typiques du baroque. La forme poétique de Saint-Amant semble donc baroque. Toutefois, cette analyse de la forme poétique a également démontré que Saint-Amant est toujours à la recherche d'un équilibre entre traditions et licence. La diversité générique n'est donc pas innocente : le choix d'un genre implique la confirmation ou la négation de l'autorité des traditions antérieures ou contemporaines. Enfin, le même problème de la première analyse se pose : quelle est la relation du baroque avec les autres traditions ?

Les deux analyses ont ainsi conduit à un problème plus général, qui dépasse la problématisation de la classification de l'œuvre de Saint-Amant : comment définir de façon adéquate et complète la notion « baroque » ? En effet, les définitions de Jean Rousset pour le fond et la forme ne couvrent pas tous les éléments relevés. Parmi toutes les définitions du baroque en tant que mouvement et style, l'on distingue deux types généraux : le premier type, dont Gérard Genette est un exemple, estime que l'essence baroque n'est pas indépendante car elle est une forme éclectique d'autres conceptions artistiques ; le deuxième type, dans lequel Rousset s'inscrit, dégage quand même une essence typiquement baroque. Il semble donc exister une tension entre ces deux types.

La notion « baroque », quoique complexe, se réfère dans la plupart des cas au mouvement artistique de la fin du XVI^e et de la première moitié du XVII^e siècle, étroitement lié au contexte, qui était historiquement, politiquement et culturellement troublé. En définissant le mouvement baroque dans les beaux-arts, les critiques saisissent l'importance de l'époque antique, préclassiciste et classiciste pour comprendre le baroque. En effet, les deux courants artistiques, baroque et classicisme, se définissent par des paires antinomiques. En littérature et en poésie, les mêmes principes sont de rigueur, mais il s'agit de transpositions, pas toujours évidentes, des arts figuratifs en arts textuels. La littérature baroque traduit alors les sentiments d'incertitude et d'instabilité en réalisme extrême ou en escapisme dans la nature. En même temps, la littérature baroque est marquée par un style plein d'énergie grâce aux figures de style qui y abondent. L'étiquette « baroque » regroupe, par conséquent, des textes très hétérogènes. La poésie baroque montre les mêmes caractéristiques, avec quelques légères tendances quant aux genres : l'on distingue généralement la poésie de la première baroque – de 1580 à 1620 – de celle de la deuxième baroque à partir de 1620.

Eugenio d'Ors accentue l'incertitude sur l'interprétation du terme « baroque » en mettant en question l'existence d'une période baroque temporelle. Selon lui, le baroque et le classicisme

sont deux exemples d'un « éon », c'est-à-dire des mouvements récurrents, qui apparaissent toujours simultanément. Tout comme le système en sciences naturelles, d'Ors structure son système par des noms d'espèce. En d'autres mots : « baroque » ne serait pas typique du XVI^e-XVII^e siècle, mais ne serait qu'un exemple de la réaction contre tout mouvement normatif. Bien que cette conception « dorsique » du baroque ait déjà perdu ses partisans, elle n'est pas sans valeur parce qu'elle incite les critiques à repenser l'élargissement de la signification, presque l'abus du terme. De plus, l'interaction avec d'autres traditions littéraires crée une poésie éclectique : Saint-Amant montre des ressemblances avec le mouvement de la Pléiade et la poésie du XVI^e siècle, le maniérisme, la préciosité, le libertinage et le concettisme du poète italien Marino ; quelques critiques voient même en Saint-Amant un romantique avant la lettre. Cela peut compliquer la classification de son œuvre et, sur un plan plus large, la définition du baroque.

Malgré quelques points de discussion, les analyses de fond et de forme, basées sur les critères de Rousset, ont confirmé la tendance de regrouper Saint-Amant parmi les poètes baroques. Néanmoins, la remise en question du baroque en a démontré la complexité. Comme cette étiquette n'est certainement pas transparente, la classification de la poésie de Saint-Amant dépend surtout de la définition qu'on donne au terme. Les deux types de définitions rencontrés dans la troisième partie, sont complémentaires pour l'œuvre de Saint-Amant. En outre, la classification du poète varie aussi d'un critique à l'autre. En effet, le désaccord règne toujours parmi les critiques littéraires : dans les ouvrages sur la littérature française, Saint-Amant occupe une place dans le chapitre sur le baroque, la satire ou la poésie concettiste. Bref, l'action de classer la littérature est un moyen utile, mais n'est certainement pas absolu.

La signification d'une « tradition » devient encore plus complexe quand la déviation de la norme devient une norme en soi et une tradition. On peut donc aussi parler d'une tradition baroque, parallèle à la tradition classique. La formation d'une tradition est donc un mouvement double : les caractéristiques sont déduites des œuvres, pour ensuite devenir les normes d'une tradition. Par ailleurs, une autre tension apparaît dans cette recherche : le rapport entre la conception classique, préclassique ou classiciste, et la conception baroque. Bien que le terme « baroque » fasse penser à une rupture radicale avec les idées antiques en faveur d'idées plus modernes, le rapport étroit entre baroque et préclassicisme est indéniable. De temps à l'autre, la poétique baroque semble simplement une autre manière de retravailler l'héritage antique. Cet héritage est pourtant plus restreint pour Saint-Amant que pour certains poètes du siècle précédent :

Unlike the Pléiade poets, who sought to enlighten (and perhaps sometimes to bewilder) their public through references to poets

*and works most readers had never even heard of, like Anacreon, Terpander and Lucophron, Saint-Amant restricted his allusions to works whose familiarity was guaranteed.*⁴¹⁹

La poésie de Saint-Amant n'est donc pas seulement un jeu avec les contrastes, les images, les sentiments et les genres, mais elle se trouve également toujours à la frontière entre le classique et le moderne – pas de modernité sans classicisme, pas de classicisme sans modernité –, cherchant sa voie personnelle entre les nombreuses traditions et la « liberté / Du Démon qui [l]'a transporté »⁴²⁰.

⁴¹⁹ Edwin Duval, *Poesis and Poetic Tradition in the Early Works of Saint-Amant: Four Essays in Contextual Reading*, York, French Literature Publications Co., 1981, p. 171.

⁴²⁰ *La Solitude*, v. 189-190. SA.I, p. 47.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

Michel de Montaigne, *Les Essais*, éd. Pierre Villey, Paris, Presses Universitaires de France, 1965, p. 804-805.

Saint-Amant, *Œuvres. Tome I : Les Œuvres (1629)*, éd. Jacques Bailbé, Paris, Librairie Marcel Didier, 1971.

–, *Œuvres. Tome II : Suite des Œuvres (1631), Seconde partie des Œuvres (1643)*, éd. Jean Lagny, Paris, Librairie Marcel Didier, 1967.

Sources secondaires

Anne-Laure Angoulvent, *L'esprit baroque*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 1994.

Raoul Audibert et René Bouvier, *Saint-Amant. Capitaine du Parnasse*, Paris, La Nouvelle Edition, 1946.

Jacques Bailbé, *Saint-Amant et la Normandie littéraire. Études réunies à la mémoire de Jacques Bailbé*, éd. Robert Aulotte et al., Paris, Honoré Champion, 1995.

–, « Saint-Amant et la métamorphose », dans *La Métamorphose dans la poésie baroque française et anglaise. Actes du Colloque International de Valenciennes, 1979*, sous la dir. de Gisèle Mathieu-Castellani, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1980, p. 163-179.

Francis Bar, *Le genre burlesque en France au XVII^e siècle : étude de style*, Paris, d'Artrey, 1960.

Samuel Borton, *Six Modes of Sensibility in Saint-Amant*, Den Haag, Mouton & Co., 1966.

Imbrie Buffum, *Studies in the Baroque from Montaigne to Rotrou*, New Haven, Yale University Press, 1957.

Patrick Dandrey, *L'éloge paradoxal de Gorgias à Molière*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

Eugenio d'Ors, *Du Baroque*, Paris, Gallimard, 1968 [1935].

Claude-Gilbert Dubois, *Le Baroque : profondeurs de l'apparence*, Paris, Larousse, coll. Thèmes et textes, 1973.

Edwin Duval, *Poesis and Poetic Tradition in the Early Works of Saint-Amant: Four Essays in Contextual Reading*, York, French Literature Publications Co., 1981.

Théophile Gautier, *Les grotesques*, Paris, Michel Lévy Frères, 1859.

Gérard Genette, *Figures II : essais*, Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1969.

Françoise Gourier, *Étude des œuvres poétiques de Saint-Amant*, Genève, Droz, 1961.

Fernand Hallyn, *Formes métaphoriques dans la poésie lyrique de l'âge baroque en France*, Genève, Droz, 1975.

Yves Hersant, *La Métaphore baroque : d'Aristote à Tesaurus. Extraits du Cannocchiale aristotelico et autres textes*, Paris, Seuil, coll. Points, 2001.

Michel Jeanneret, *Perpetuum Mobile. Métamorphoses des corps et des œuvres, de Vinci à Montaigne*, Paris, Macula, coll. Argô, [s.a.].

Michel Jarrety, *La poésie française du Moyen Age jusqu'à nos jours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

Raymond Lebègue, « La poésie baroque en France pendant les guerres de religion », dans *Actes des Journées Internationales d'étude du Baroque*, sous la dir. de Marcelle Dulaut, Toulouse, Association des publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines, 1965, p. 45-51.

Henriette Levillain, *Qu'est-ce que le baroque ?*, Paris, Klincksieck, 2003.

John Lyons, *The Listening Voice. An essay on the rhetoric of Saint-Amant*, Lexington, French Forum, 1982.

Gisèle Mathieu-Castellani, *Éros baroque. Anthologie de la poésie amoureuse baroque (1570-1620)*, Paris, Nizet, 1986.

René Pintard, *Le libertinage érudit dans la première moitié du XVII^e siècle*, Genève, Slatkine, 2000.

John Pedersen, *Images et Figures dans la poésie française de l'âge baroque*, København, Akademisk Forlag, 1974.

Marcel Raymond, *Baroque & renaissance poétique*, Paris, José Corti, 1955.

Christopher Rolfe, *Saint-Amant and the Theory of Ut Pictura Poesis*, London, Modern Humanities Research Association, 1972.

Jean Rousset, *L'intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII^e siècle*, Paris, José Corti, 1968.

—, « Peut-on définir le baroque ? », dans *Actes des Journées Internationales d'étude du Baroque*, sous la dir. de Marcelle Dulaut, Toulouse, Association des publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines, 1965, p. 19-23.

–, *Anthologie de la poésie baroque française. Tome I*, Paris, Armand Colin, 1961.

–, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le Paon*, Paris, José Corti, 1954.

Bernard Sève, *De haut en bas. Philosophie des listes*, Paris, Seuil, 2010.

Vincent Vivès, *La poésie baroque*, Paris, Gallimard, coll. Folio plus classiques, 2004.

Heinrich Wölfflin, *Renaissance et Baroque*, Paris, Le Livre de Poche, 1967.