

Florent LIBRAL

L'IMAGERIE DU REGARD DANS LA POÉSIE MYSTIQUE FRANÇAISE,
ENTRE CLARTÉ ET OBSCURITÉ
(1603-1671)

Parmi les *virtutes dicendi* héritées de Théophraste, la clarté est définie par Cicéron et Quintilien comme une combinaison de bonne diction, de propriété du vocabulaire et d'ordre logique du propos¹. Même si la poésie s'émancipe souvent de la clarté, notamment en raison du *furor poeticus*², Alain Génétiot souligne que dès Pierre de Deimier (1610), la clarté s'impose comme une valeur forte dans les arts poétiques français³. Elle est également nécessaire, en contexte d'écriture religieuse, pour exprimer intelligiblement la révélation⁴. Toutes ces raisons, aussi bien esthétiques que théologiques, devraient inciter la Muse religieuse à cultiver la *virtus* de *perspicuitas*, et des auteurs qui se soumettent à des impératifs didactiques ou galants, à l'image de Pierre Le Moyne ou d'Antoine Godeau, ne manquent pas de le faire. Au contraire, la poésie mystique, telle qu'elle est illustrée au début du XVII^e siècle par Claude Hupil, puis par Jean-Joseph Surin, François Malaval ou Jean de Labadie⁵, semble se démarquer de cette tendance de fond. Sa vocation est, en continuité avec la théologie mystique proprement dite, de rendre visible, voire palpable, la présence d'un Dieu caché. Elle tente d'y parvenir en retranscrivant dans les vers une expérience amoureuse – réelle ou imaginaire – de communion avec lui⁶. Suivant un tel dessein, il semble bien difficile de respecter l'idéal de clarté. Celui-ci est doublement mis à mal, à la fois par l'infinité de l'objet divin, qui se dérobe dans l'ineffable et par l'expérience même de sa rencontre, qui relève de l'indicible⁷.

Le problème de la poésie mystique réside donc dans la difficulté de tenir simultanément deux pôles de l'expression, comme l'a montré Henri Bremond⁸. L'objet divin se déroband par son infinité, plus on exprime cette expérience adéquatement, moins elle est intelligible ; plus on tente de la communiquer de manière claire et intelligible, moins on lui est fidèle. De fait, l'écriture mystique se trouve rivée à une imprécision et une obscurité chroniques, auxquelles l'ouvrage de Maximilianus Sandæus par exemple tente, en 1640, de remédier en rationalisant les termes mystiques⁹. Cette question de la compatibilité entre clarté et

¹ Cicéron, *De l'orateur*, III, 13, 48-51, trad. E. Courbaud, Paris, Les Belles-Lettres, 1930, CUF, p. 20-21 ; II, 80, 326-329, p. 142-143 (voir aussi A. Michel, *Les rapports de la rhétorique et de la philosophie dans l'œuvre de Cicéron*, Paris, PuF, 1960, p. 332 et p. 468). Quintilien, *Institution oratoire*, VIII, 2, 22, trad. J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1978, CUF, p. 54-56.

² J. Lecoite, *L'idéal et la différence, la personnalité littéraire à la Renaissance*, Paris Droz, 1993, chap. II, « Le génie et la fureur », p. 273.

³ P. de Deimier *Académie de l'art poétique*, Paris, Jean de Bourdeaulx, 1610, chap. X et XVI. A. Génétiot, « Rhétorique et poésie lyrique », *XVII^e siècle*, 236, 2007, p. 30.

⁴ E. Bury et C. Meiner, « Introduction », [in] *La clarté à l'âge classique*, dir. E. Bury et C. Meiner, Paris, Garnier, 2013, p. 8.

⁵ Nous renvoyons sur ces auteurs aux études citées en bibliographie, à la fin de cet article.

⁶ Chr. Bourgeois, *Théologies poétiques de l'âge baroque*, Paris, Champion, 2006, troisième partie, chap. VII « Le silence mystique », p. 505-554 ; C. Déglise, *Au vol de la plume : poétique de Claude Hupil*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2008, p. 137-157 (sur le « statut du langage »).

⁷ Nous empruntons cette distinction capitale entre ineffable et indicible à l'article de Fr. Trémolières, « Approches de l'indicible dans le courant mystique (Bremond et Certeau lecteurs des mystiques) », *XVII^e siècle, L'indicible et la vacuité au XVII^e siècle*, dir. Chr. Biet, 207, 2000, p. 273-299.

⁸ H. Bremond, *Prière et poésie*, Paris, Grasset, 1926, p. 209.

⁹ Maximilianus Sandæus, *Pro theologia mystica clavis*, Cologne, ex Officina Gualterniana, 1640.

authenticité de l'éloquence excèderait les limites de cette étude ; nous nous bornerons ici à une analyse rhétorique et poétique d'un de ces modes de désignation de l'indicible qui serait sciemment inadéquat : l'image de la lumière, avec ses corollaires que sont la vision, l'ombre et l'illusion – bref l'imagerie du regard dans son ensemble. Si la mystique, ainsi que l'a montré M. de Certeau, est avant tout une langue¹⁰, elle semble pouvoir être examinée à l'aide des outils de l'analyse rhétorique.

Le but d'une image est souvent d'éclairer la pensée ; les mystiques, ayant à aborder des sujets très complexes, en ont donc un besoin vital ; l'imagerie lumineuse les aide-t-elle à mieux se faire comprendre ? Deux constats s'imposent, l'un d'ordre formel, l'autre relevant de l'histoire de la culture. D'un point de vue formel, l'image du regard utilisée pour dire la rencontre avec Dieu se décline en comparaisons développées et similitudes – dont le but est de clarifier la pensée – ou en pointes et *concelli* bien plus énigmatiques : l'expression est donc susceptible de plus ou moins de clarté. D'un point de vue thématique, lumière et regard sont ambivalents, dans la mesure où, dans la culture de la première modernité, ces deux thèmes se rattachent à la fois à la pensée rationnelle et à ses apories. D'une part, à l'époque moderne, l'optique et la perspective théorisent le processus de vision de manière de plus en plus précise, et de fait le rationalisent tout en poussant *a contrario* les lois de la perspective jusqu'à l'aberration dans le cadre des anamorphoses et autres trompe-l'œil. D'autre part, la lumière présente la caractéristique d'être à la fois extrêmement familière par ses propriétés – vivifier, éclairer, chauffer – et d'être terriblement énigmatique, puisque, au sein de la première modernité, les théories les plus contradictoires, de Ficin à Descartes et à Curie de la Chambre, s'affrontent à son sujet : est-elle matérielle ? Immatérielle ou « milieu de l'Esprit et de la Matière¹¹ » ? Est-elle atome, fluide, feu ? Si le mécanisme cartésien donne des réponses claires, nos auteurs ne semblent pas s'y arrêter, et en réfèrent à une pluralité de théories issues de la tradition, dans une indécision quasi sceptique¹². Leur hésitation confirme que la lumière est, à l'instar du vide, un « objet difficile¹³ » pour la raison, et par là même, comme l'indique G. Steiner, une limite du langage¹⁴. Par conséquent, les poètes mystiques comparent précisément Dieu à ce qui est objet de questionnement, de débats, de redéfinitions au sein de leur culture.

Ainsi, que ce soit dans la forme – celle des similitudes et des *concelli* – comme dans le fond – les ressorts thématiques du regard –, l'imagerie que les poètes mystiques composent autour du regard semble ambivalente, capable tant d'éclaircir le propos que d'y introduire de la confusion. Ceci conduit donc à chercher pourquoi ces auteurs prennent le risque d'une obscurité tant préjudiciable à leur dessein religieux que contraire au goût de leur siècle¹⁵. En réalité, ce qui peut sembler un archaïsme au regard de l'évolution générale de la réflexion poétique du XVII^e siècle est un choix délibéré pour introduire le lecteur, par la voie de l'analogie délibérément imparfaite, dans un mystère qu'une clarté excessive risquerait de profaner, même si son absence totale rendrait le texte incompréhensible : les auteurs évoqués ici affectionnent le clair-obscur ou, pour le dire avec les termes des contemporains, les lumières « claires brunes¹⁶ ».

¹⁰ M. de Certeau, *La Fable mystique*, Paris, Gallimard, 1982, p. 157.

¹¹ P. Le Moyne, *Hymnes de la Sagesse divine et de l'amour divin*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1641, p. 35.

¹² R. Popkin, *Histoire du scepticisme d'Érasme à Spinoza*, Paris, PuF, 1995.

¹³ V. Jullien, « La lumière et le vide, objets difficiles de la raison classique », *Littérature Classiques - L'Irrationnel au XVII^e siècle*, 25, 1995, p. 227-242.

¹⁴ G. Steiner, « Le silence et le poète », *Langage et silence*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 58.

¹⁵ *L'obscurité. Langage et herméneutique sous l'Ancien Régime*, dir. D. Denis, Louvain-La Neuve, Academia Bruylant, 2007.

¹⁶ Selon la formule d'André de L'Auge désignant la foi dans le mystère de la prédestination (*La Sainte Apocatastase. Sermons adventuels sur le Psalme XXIIIX*, Paris, Robert Foüet, 1623, p. 826).

LA LOGIQUE DES SIMILITUDES AU CŒUR D'UNE EXIGENCE DE CLARTE

Cette poésie méditative a un besoin vital d'images pour s'exprimer, car elle aborde des terres étrangères à l'expérience sensible autant qu'à la pensée rationnelle, fût-elle théologique. Les mystères de la spiritualité ne peuvent être expliqués au lecteur que par analogie avec le monde sensible, comme le confirme Jean de la Croix dans le *Cantique spirituel* :

Dès lors, qui pourra mettre sur le papier ce que cet esprit révèle aux âmes embrasées d'amour dans lesquelles il réside ? Qui pourra rendre par des paroles ce qu'il leur fait goûter ? Qui pourra dire ce qu'il leur fait désirer ? Personne assurément, non pas même celles en qui tout cela se passe. De là vient qu'elles emploient des figures, des comparaisons, des similitudes [*figuras, comparaciones, semejanzas*] pour épancher quelque chose de ce qu'elles goûtent¹⁷.

Le mystique emploie le terme de « similitudes » : la démarche comparative, loin de toujours constituer une simple figure ou comparaison dont il les distingue nettement, acquiert parfois le statut de lieu commun structurant du discours, celle du *locus similitudinis*, bien connu alors¹⁸. Selon une idée remontant à Quintilien, les similitudes ont pour principale utilité d'apporter de la clarté au propos et doivent fuir l'obscurité¹⁹. Cela dit, le Carme espagnol précise bien qu'il ne s'agit de communiquer qu'une partie seulement de la totalité des révélations divines, et que de surcroît l'esprit d'amour et d'intelligence est nécessaire pour comprendre ces analogies. Étant un des traits les plus saillants de cette éloquence proprement religieuse, l'imagerie du regard occuperait un espace entre le souci expressif de Jean de la Croix et l'exigence de clarté de Quintilien, ainsi que le montre la logique des similitudes. Dans nos textes, celles-ci sont structurées en réseau ; il s'agit de dessiner un itinéraire du regard, qui se construit triplement, sur un plan narratif, dans un espace intérieur, et, à l'entrecroisement des deux, dans la dynamique d'une âme en quête d'absolu.

L'amour est en effet au cœur de la poésie mystique. Si la structure de base de la poésie mystique chrétienne est celle, commune avec la poésie profane et issue d'un lointain héritage, d'un regard amoureux lancé dans la quête d'un objet qui se dérobe, c'est donc une éloquence du *pectus* qui se met en place. Empruntée aux modèles profanes de la lyrique amoureuse comme à l'épithalame du *Cantique des cantiques*, elle atteint peut-être la clarté par les accents d'une lyrique familière au lecteur même le moins familier avec la contemplation religieuse. Tantôt Dieu est caché, ce qui donne lieu à des accents élégiaques sous la plume de Claude Hopil qui reprend le *topos* de la mort d'amour :

V. Elle [l'âme] languit toujours dans son costé fidelle
D'un mal dont volontiers son cœur s'en va mourant
Jusqu'à tant que l'amour la Trinité reveille

¹⁷ Jean de la Croix, *Cantique spirituel A*, « Prologue » [in] *Œuvres complètes*, trad. Marie du Saint-Sacrement, Paris, Éditions du Cerf, 1999, p. 341.

¹⁸ F. Libral, « Entre similitudes et métaphores. Amplification et optique dans la prédication en France (v. 1600-1670) », *Sur l'amplification, Exercices de rhétorique*, numéro dirigé par S. Macé, 4 (2014). URL : <http://rhetorique.revues.org/343>.

¹⁹ Quintilien (*Institution oratoire*, VIII, 3, 72-75, éd. cit., 2003, p. 81) insiste sur une des fonctions centrales de la similitude, éclairer une idée complexe (*infer[re] lucem rebus*); l'orateur doit donc veiller à ce que le comparé soit connu des auditeurs ou compréhensible, et non pas obscur (*obscurum, ignotum*), plus parlant en tout cas que ce qu'il est censé éclairer.

Qui va dans l'unité mon ame enamourant²⁰.

Tantôt il se donne quelque peu, mais non sans causer une certaine tristesse, vu que l'âme ne peut réellement l'atteindre en cette vie, comme dans cette prière du matin du même Hopil :

Soleil divin qui parois sans Aurore,
Pour éclaircir nos aveugles esprits,
Tu vois mon cœur, de tes rayons espris,
Qui plein d'amour, uniquement t'adore.
D'un voile obscur est mon ame entourée,
Mes noirs pechez ont plongé sa clarté
Dans l'occident de mon infirmité,
Verse sur moi ta lumière espurée.
L'œil de Phœbus instrument de ta grace,
A donné jour à ce mondain pourpris :
Eslance aux yeux de mes troubles esprits
Un luisant tract de ta divine face²¹.

Ces intermittences de la grâce et du péché, identifiés à l'ombre et à la lumière, s'apparentent à la présence et à la fuite de l'être aimé. De fait, la thématique amoureuse est la garantie d'une expression claire et élégante, capable de toucher un public galant : à cet égard, ces images paraissent conformes à une application à la poétique des *virtutes dicendi* rhétoriques, à savoir de l'*elegantia* autant que de la *perspicuitas*.

Il n'en reste pas moins que ce canevas construit autour du regard amoureux gagne encore en clarté et en beauté dans la mesure où il s'inscrit dans un cadre à sa mesure, un espace aux contours virtuels ou symboliques²². L'œil extasié de la contemplation s'inscrit au centre d'un cosmos harmonieux, habité d'anges et de saints présentés comme autant d'intermédiaires entre l'humain et le divin. Ainsi, Hopil, s'inspirant comme d'autres auteurs de la *Hiérarchie céleste* du Pseudo-Denys²³, évoque le monde spirituel comme une chaîne de miroirs permettant de remonter de loin en loin à la source divine :

VIII. Hélas ! Je meurs d'amour ! qu'il me baise et me touche
Du baiser ravissant de sa divine bouche !
Qui ? je ne peux [la] voir :
J'entrevois un objet qui me pasme à l'ombrage,
Mais je ne sçay que c'est, ne voyant son visage
Que dedans un miroir.

IX. Les Anges au miroir de ceste Sapience
Voyent tres-clairement ceste divine essence,
Et cet UN dans ces trois :
Ouvrant l'œil de mon ame, et de mes trois puissances
Je ne puis entrevoir l'essence des essences
Que par foy je cognois.

X. Ce miroir est obscur, mais un Ange celeste

²⁰ Cl. Hopil, *Les Divins Esclancemens d'amour exprimez en cent cantiques faits en l'honneur de la Très-Sainte Trinité*, Paris, Sébastien Huré, 1629, « Cantique XVII », p. 64.

²¹ Cl. Hopil *Les Œuvres chrestiennes, avec un Meslange de poésie*, Paris, Matthieu Guillemot, 1603, 2 t. en 1 vol. « Pour le matin. Priere » (« Odes chrestiennes »), folio 79 b.

²² F. Hallyn, *La structure poétique du monde : Copernic, Kepler*, Paris, Seuil, 1987, p. 148 ; B. Papisogli, *Le fond du cœur, figures de l'espace intérieur au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2000.

²³ C. Déglise, *Au vol de la plume*, p. 309-327.

Dans un plus beau miroir cet objet manifeste
De la Trin'unité ;
Je blasphème en disant que je voy son image,
J'entrevois seulement le ravissant ombrage
De la Divinité.²⁴

Au sein de ces strophes, l'absence du divin Aimé (str. VIII) laisse place à une présence indirecte, celle de « l'ombrage », terme jouant de la polysémie du reflet infidèle et de l'ombre. Si le miroir de l'Ange semble d'abord (str. IX) plus clair que celui de la foi que possède l'homme, par la suite le poète se contredit, osant même dire (str. X) qu'il avait dans un temps « blasphémé ». Le sens de ces atermoiements est clair : il existe un danger de fixer en idole l'image toujours provisoire que l'intellect créé, fût-il angélique, se fait de Dieu. Il s'ensuit que la spatialité des poèmes mystiques suit souvent, à l'image de la *Vie de Moïse* de Grégoire de Nysse ou de *l'Ascension du Mont Carmel* de Jean de la Croix, un schème spatial ascensionnel : au sein de ses cantiques, Hopil mentionne souvent la montagne ou le Sinaï où le divin apparaît, de manière déceptive toutefois, puisque en cette vie la vision béatifique est refusée. Par conséquent, l'imagerie de la lumière parviendrait à atteindre une certaine forme de *perspicuitas*, mais sans que les auteurs succombent pour autant à la tentation contraire d'« illuminer » (*illuminare*²⁵) leurs textes, à savoir de les orner de trop belles figures qui confondraient la délectation sensible ou littéraire avec la quête du vrai²⁶.

Ainsi, c'est dans le cadre d'un monde invisible harmonieux, sous le signe de l'amour et de la hiérarchie céleste, que l'être humain est appelé à s'inscrire de manière dynamique, notamment par la métamorphose, très présente dans la lyrique profane ; que l'on pense par exemple aux amants transformés en Actéon, victimes d'un désir interdit et transgressif²⁷. Par la métamorphose, le muant de l'humain s'insère dans le stable de l'ordre divin. Ces transformations se trouvent comme épurées dans le vers mystique : l'âme est ainsi appelée à se transformer en lumière, en phénix, dans une structure « initiatique » ou « ésotérique²⁸ » où elle passe progressivement du connu à l'inconnu, comme l'écrit Jean de Labadie :

IX. J'ouvre à tes yeux mon sein, ainsi que font les fleurs,
Lors qu'aux yeux du Soleil elles ouvrent les leurs :
Et si le Tourne-sol ne vit pas sans le suivre,
Sans te suivre (ô mon Dieu) je ne puis aussi vivre.

X. Celui qui ne cessant d'avoir les yeux en l'air,
Aima tant le Soleil, qu'il en voulut brûler,
Ne fit que figurer le désir qu'à mon ame,
(O mon Divin Soleil) de brûler de ta flame²⁹.

²⁴ Hopil, *Les Divins Esclancemens*, « Cantique IX », p. 44-45.

²⁵ Nous renvoyons à la distinction pointée par A. Michel, chez Théophraste et Cicéron, entre la vertu de clarté et la tentation d'éblouir l'auditeur par de brillantes figures, et donc de préférer l'éclat à la clarté elle-même. *Les rapports* [...], p. 330-331.

²⁶ Rappelons que c'est notamment le reproche fait à Marino et au Tasse dans l'évolution de la réflexion sur la clarté dans la poétique française au XVII^e siècle. V. Kapp, « La clarté et le style moyen dans la rhétorique », [in] *La Clarté à l'âge classique*, p. 82-83.

²⁷ G. Mathieu-Castellani, *Eros baroque. Anthologie thématique de la poésie amoureuse*, Paris, Union générale d'éditions, 1979, p. 42.

²⁸ S. Houdard, « Le secret de Jean-Joseph Surin ou l'expérience de l'impensable damnation », *Les Dossiers du Grihl* [En ligne], 2009-02, mis en ligne le 30 décembre 2009, consulté le 22 octobre 2015. URL : <http://dossiersgrihl.revues.org/>.

²⁹ J. de Labadie *Les Saintes Decades des quatrains de piété chrestienne, Première partie*, Orange, Édouard Raban, 1658, « Dixiesme decade », p. 22-23.

La transformation de l'âme au contact de la clarté divine est multiple : si le tournesol incarne la passivité de l'âme abandonnée au vouloir divin, une autre métamorphose prend ensuite la forme radicale de la destruction du regard ; le mystique doit perdre ses yeux au contact de la clarté infinie, tel l'astronome Eudoxe face au soleil. Ainsi, l'imagerie lumineuse, loin de se limiter à des figures éparses, structure en profondeur la poésie mystique, telle une tissure de lieux communs, et fonctionne comme une véritable mécanique d'*inventio*. Elle contribue à la clarté de l'expression du fait même de ses vertus structurantes, et à sa qualité ou son intérêt par le canevas narratif et initiatique d'un regard en contact amoureux avec le divin. La notion d'amour et d'harmonie semble gouverner l'ensemble, signant la présence du registre épideictique, destiné en l'occurrence à la louange de l'ineffable divin³⁰. Au sein de cette itinérance du regard, l'influence néoplatonicienne et dionysienne semble fondamentale, transitant ou non par la nébuleuse pétrarquiste.

JOUER LA POINTE CONTRE LA CLARTE : DES VERTUS DE L'OBSCUR

Les poètes chrétiens ne sauraient, du fait de la définition même de la mystique, se contenter toujours de structures aussi claires et harmonieuses. En effet, même lorsqu'ils s'expriment intelligiblement, ils font souvent le constat d'un deuil, d'une absence de l'aimé. La raison en est donnée dans ces vers sans ambiguïté de François Malaval, qui semble condamner à l'avance toute forme de comparaison :

En croyant, tu le [Dieu] vois sans ombre, et sans mélange,
Tel qu'il est en luy-mesme, et tel qu'il est en toy,
Toute comparaison le déguise et le change³¹.

Aux yeux du Marseillais, la nuit de la foi est préférable à la pensée analogique, en crise depuis le XVI^e siècle, ce qui s'explique doublement : en premier lieu, du fait de l'infinité de l'objet divin, qui frappe de caducité toute image, mais surtout parce que les images trop belles risqueraient de se réifier en idoles, de reconfigurer le créateur à l'image du créé. En outre, le modèle sanjuaniste de la *Nuit obscure*, matriciel pour beaucoup d'auteurs³², impose que le parcours qui mène à l'Absolu soit semé d'ignorances fécondes et de souffrances, de « nuits » plus efficaces pour progresser que des jours... En somme, le schéma hérité, à travers *La Hiérarchie céleste*, de l'écriture néoplatonicienne du regard, celle de l'illumination hiérarchique d'un rayon qui descend par degrés de Dieu vers l'homme, ne peut être intégré dans le vers sans subir une forme de déconstruction, selon la voie négative théorisée par le Pseudo-Denys lui-même³³. Ce n'est pas un hasard sans doute si la poétique mystique opère ce processus à une époque où Della Porta, Kepler, Galilée, Gassendi et Descartes déconstruisent le discours platonicien ou aristotélécien du regard et de la lumière, hérité par divers canaux de la néo-scholastique et de l'humanisme³⁴. Nous porterons donc notre attention sur deux éléments de cette déconstruction, la métaphore pointue contenant un

³⁰ A. Mantero, « Louange et ineffable, la poésie mystique du XVII^e siècle français », *Littératures classiques*, 39, 2000, p. 297-315.

³¹ Fr. Malaval, *Poésies spirituelles par F. M.*, Paris, Estienne Michallet, 1671, « Les deux présences de Dieu », p. 169.

³² On se souvient de la traduction de Cyprien de la Nativité (1641).

³³ *Théologie mystique [in] Pseudo-Denys l'Aréopagite, Œuvres complètes*, éd. et trad. M. de Gandillac, Paris, Aubier, 1943.

³⁴ *Matière et lumière au XVII^e siècle*, numéro dirigé par P. Costabel, *XVII^e siècle*, 136, 1982. *Le Siècle de la lumière*, textes réunis par Chr. Biet et V. Jullien, Fontenay, ENS Éditions, 1997.

oxymore (du type : « ténèbre lumineuse », « soleil caché ») ou une antithèse, et la référence qu'elle permet, sur un mode opportuniste, au phénomène de la rationalisation de la vision qui marque l'Europe moderne dès le XV^e siècle, et qui est contemporain tant de l'avènement de la vision perceptive que du développement de la théologie mystique dans son expression poétique.

En guise de préliminaire, il semble important de rappeler – en cet âge des conceptismes qu'est la première moitié du XVII^e siècle³⁵ – que la métaphore pointue n'est pas une spécificité de la poésie mystique, mais qu'elle voit sa signification et ses finalités radicalement infléchies dans son contexte. On retrouve bien sûr la pointe dans la poésie profane, satirique, lyrique ou dramatique³⁶ ; pourtant, il serait sans doute inexact de relier, en dépit de l'évidence des dates, les *concetti* présents dans la poésie mystiques à une fidélité tardive à une simple mode littéraire, à savoir une esthétique mariniste passée de mode depuis le mitan des années 1620. Celle-ci n'est guère prisée des poètes religieux, comme l'indique Claude Girard en liminaire du recueil de ses poésies catholiques (et non-mystiques) publiées en 1627 :

Les deux Minerves, que Phidias et Alcamenes firent aux Atheniens, estoient differentes en tout. Celle d'Alcamenes à la voir de prés, ravissoit les yeux et les esprits des regardans ; on ne vid jamais marbre Parien mieux cizelé et poly : celle de Phidias au contraire ne sembloit qu'une grosse pierre informe et maussade estrangement ; mais posée puis sur une haute colomne, dressée à cet effect en un lieu eminent et esloigné de la veuë, parut belle en perfection, et toute telle qu'on la pouvoit desirer, à cause de la perspective gardée proportionnément ; là où celle d'un Alcamenes ne sembloit rien plus qu'une simple pierre sans apparence de visage humain³⁷.

Empruntant cette image à Blaise de Vigenère³⁸, Girard compare la poésie religieuse chrétienne à la Minerve difforme de Phidias, qui ne peut paraître belle que posée sur une colonne élevée.

Il en prend des escrits mondains et des divins, principalement en fait de Poësie, de mesmes que de ces deux statuës : lors qu'on vient à lire ceux-là ils contentent nos oreilles, et font plaisir au possible ; sur tout s'ils partent d'une veine coulante et d'un esprit disert : mais fermez le livre, ou destournez la face ; ceste douceur et ce contentement se fondent et perdent avec la voix et la veuë. Toutes ces subtiles inventions, ces poinctes relevées, ces mignardes enjoliveures de tant de mots exquis si dextrement agencez, s'envolent avec le reste. Au contraire, ceux-cy, qui de prime face sembloient grossiers, mal tissus, sans goust, ny grace, plus on vient à les contempler de loïn, c'est à dire, à les approfondir et considerer en tous leurs sens, tant plus nous les trouvons admirables ; outre l'incroyable profit qu'ils nous apportent, et qui nous demeure à jamais³⁹.

La vérité divine, comme les jeux de la perspective qui brouillent la perception de l'œil de chair, ne peut se révéler qu'au terme d'un décryptage précautionneux : il y a un conflit latent entre l'élégance, autre *virtus dicendi* majeure revendiquée par la poétique, et la clarté du

³⁵ M. Blanco (*Rhétoriques de la Pointe. Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe*, Paris, Champion, 1992, p. 93) donne comme définition au terme *pointe* : « métaphore novatrice, antithèse paradoxale, équivoque, jeu de mots ».

³⁶ R. Zuber, *Les émerveillements de la raison : classicismes littéraires du XVII^e siècle français*, Paris, Klincksieck, 1997, p. 240-241.

³⁷ Cl. Girard, *L'Orphée sacré du Paradis*, Lyon, Imprimerie de feu Jonas Gautherin, 1627, « Préface » (non paginée).

³⁸ Bl. de Vigenère, « Epître à Barnabé Brisson », [in] Philostrate de Lemnos, *Les Images ou Tableaux de platte-peinture*, trad. et commentaires de Blaise de Vigenère (1578), présenté et annoté par Fr. Graziani, Paris, Champion, 1995, p. 15-16.

³⁹ Cl. Girard, *L'Orphée sacré*, loc. cit.

message religieux. Ainsi, si obscurité et pointe il y a dans l'écriture religieuse, ce n'est pas dans le cadre d'une esthétique, assimilée tacitement à l'influence de Marino ou du Tasse, de l'ornement surabondant et de l'ostentation, mais il s'agit plutôt d'un langage rude et mal poli ne pouvant retranscrire qu'imparfaitement le mystère, à charge pour le lecteur d'« approfondir » et de « considérer » ces mots dans le patient déchiffrement d'une lecture méditée. Ce que Girard théorise à propos de la poétique religieuse en général peut s'appliquer aussi au domaine particulier de la muse mystique : l'utilisation du *conchetto* en terrain religieux n'est pas vanité, mais bien le signe d'une impuissance du langage. À titre d'exemple, l'analogie de la lumière et de la divinité est toujours provisoire et insuffisante, comme dans cette évocation du Paradis due à F. Malaval :

Là notre soleil paroistroit obscur :
L'on y contemple un jour parfait et plus pur⁴⁰.

La logique d'exagération propre à l'hyperbole, présente dans l'intensité forte de l'adjectif (« parfait ») et le comparatif, vient consolider l'oxymore du soleil « obscur » pour montrer les limites radicales de toute image du divin, aussi topique et brillante soit-elle. Ainsi tous les jeux d'antonymes propres à la rhétorique de la pointe se trouvent remotivés, bien loin de l'ostentation langagière attribuée par Girard à la poésie de Cour, par l'incapacité du langage même à signifier justement. L'excès des hyperboles et des antithèses n'est plus un *far stupir* désigné à impressionner subjectivement le lecteur mais la tentative, perdue d'avance, de comprendre un être infini, d'aller à l'ineffable divin *via* l'indicible de l'extase⁴¹.

Dans ce but, c'est le procès de toute clarté, et celui de la pensée rationnelle en particulier, qu'instruisent les poètes à l'aide de la pointe. En effet, selon un *topos* récurrent dans la théologie mystique, comme dans la poésie qui s'en inspire, les lumières des docteurs – y compris religieux – peuvent être ténébreuses, tandis que les nuits de la foi peuvent être lumineuses⁴². De même que la nouvelle optique explique *mathematico more* avec Descartes les tromperies de la vue – en révélant les arcanes des anamorphoses, des arcs-en-ciel ou des parhélies –, les spirituels chrétiens enseignent à se défier des évidences dans le domaine spirituel. Les *conchetti* d'Hopil qui désignent le divin en formulant des oxymores comme la « clarté ténébreuse » ou le « soleil caché⁴³ » pour désigner la Trinité le rappellent bien évidemment. Outre l'ineffable divin, le caractère trompeur des lumières spirituelles, à savoir des connaissances, est souligné dans un sens profondément sanjuaniste par Jean-Joseph Surin :

Ouvrant les yeux je ne vois goutte,
Tant plus je me veux éclaircir
Des vérités, moins je les goûte,
La clarté me fait obscurcir ;
Je suis plongé dans un abîme
Où je ne vois ni fonds ni cime.
[...]

Pendant que ce Maître paisible

⁴⁰ F. Malaval, *Poésies*, « Crayon du Paradis », p. 104.

⁴¹ F. Trémolières, « Approches de l'indicible [...] ».

⁴² M. Clément, *Une poétique de crise : poètes baroques et mystiques (1570-1660)*, Paris, Honoré Champion, 1996, p. 139 : « La présence de Dieu est inversement proportionnelle chez les mystiques à l'exercice de la raison ».

⁴³ Cl. Hopil, *Les Divins esclancemens*, cantique XI, str. II, p. 43 : « Je voy le Dieu de Dieu, dans une claire nuë / Le Soleil est caché ».

Verse dans l'âme un si grand bien,
L'effet en est si peu sensible,
Que les yeux n'en découvrent rien ;
Plus cette merveille est sublime,
Et plus au cœur elle est intime.
[...]

La lumière est d'autant plus pure
Que moins elle paraît en l'air,
Lorsqu'il s'y mêle de l'ordure,
La raison ne se peut celer :
Ainsi, quand l'Amour l'illumine,
Rien de distinct ne le termine⁴⁴.
[...]

L'antithèse de « la clarté me fait obscurcir », qui relève de la pointe, dit le danger des évidences trompeuses de la pensée rationnelle. Quant à la troisième strophe citée ici, elle utilise un terme technique d'optique (« termine »), afin de suggérer que la clarté divine est une lumière par nature invisible, de même que la lumière corporelle qui n'est pas entièrement vue si elle ne rencontre pas d'objet matériel qui la « termine », c'est-à-dire qui la renvoie à l'œil⁴⁵. En effet, l'absolu, ainsi que le rappelle celui qui côtoya un temps Surin, le « chrétien sans Église » Jean de Labadie, n'est ni visible, ni palpable :

9. Au dessus de tout œil, tout goust, et toute main,
Et tout objet que peut former l'esprit humain,
En verité sans ombre, en effet sans emblème,
Te prenant hors de moy, je t'adore en toy-mesme.⁴⁶

La vue, le goût, le toucher et leurs correspondants spirituels – les mystiques parlent fréquemment des cinq sens de l'âme – sont également incapables de connaître l'infini. En somme, cette veine poétique fait de son incapacité à exprimer l'invisible son principal sujet : elle se tient aux frontières du langage pour exprimer les limites de l'entendement humain face à ce qui le dépasse.

Un parallèle éclairant avec la prose semble, à ce stade de la démonstration, nécessaire. Les poètes partagent avec l'optique moderne et les prédicateurs une méfiance à l'égard de la vision, qui est atteinte par tant de faux-semblants et d'illusions. On pourrait croire que la poétique, de même que la rhétorique du sermon, se construirait alors rationnellement, dans une logique baroque du *desengaño*, comme un art du dessillement. Cette structure est visible dans la chaire. Citons seulement un sermon fort connu de Bossuet, prononcé à Dijon, en 1656 :

Le monde comparé [*sic*] à ces tableaux qui sont, comme un jeu de l'optique, dont la figure est assez étrange ; la première ne vous montre qu'une peinture qui n'a que des traits informes et un mélange confus de couleurs ; mais sitôt que celui qui en sait le secret vous le fait considérer par le point de vue ou dans un miroir tourné en cylindre qu'il applique sur cette peinture confuse, aussitôt, les lignes se ramassant, cette confusion se démêle, et vous produit une image bien proportionnée. Il en est ainsi de ce monde : quand je le contemple dans sa propre vue, je n'y aperçois que désordre ; si la foi me le fait

⁴⁴ J.-J. Surin, *Cantiques spirituels de l'amour divin*, éd. B. Papasogli, Florence, Leo S. Olschki, 1996, « Cantique X », p. 93-97.

⁴⁵ Le mot est employé en ce sens très fréquemment alors, par exemple par Jean Bodin dans son *Theatre de la nature universelle*, Lyon, J. Pillehote, 1597, p. 647 : « [La lumière] est une qualité, laquelle sortant d'un corps lucide, illumine ce qui est obscur, pourveu qu'elle se *termine* contre un corps, qui fasse reflexion de ses rayons [...] ». Nous soulignons.

⁴⁶ J. de Labadie, *Les Saintes Decades*, p. 45.

regarder par rapport au jugement dernier et universel, en même temps j'y voir reluire un ordre admirable⁴⁷.

Pourtant, à l'opposé de cette similitude en forme d'hypotypose⁴⁸, qui fait de l'anamorphose l'image d'un secret du monde caché aux libertins mais visible aux croyants, les poètes mystiques se refusent à opposer l'obscurité apparente à la clarté cachée, évoquée ici d'ailleurs par le lexique lumineux (« reluire une vérité cachée ») : pour eux, c'est la vérité même qui est obscure. S'ils utilisent les catégories du regard moderne, ce n'est pas pour les adopter de manière enthousiaste et faire de l'éloquence une optique du vrai, mais bien plutôt pour les déconstruire. Ceci n'est d'ailleurs pas nouveau : Nicolas de Cues avait déjà écrit, dès 1453, un ouvrage intitulé *Le Tableau (De Icona)*, où les catégories habituelles de la perception, en particulier telles que les construit en son temps la perspective naissante, garante d'ordre et de clarté, sont dynamitées. Le docte cardinal avait imaginé par exemple une proto-anamorphose symbolisant le regard divin. Ce tableau, placé sur un mur, semblait regarder l'ensemble des personnes présentes dans la salle :

[Dieu est semblable à] l'image d'un omnivoyant dont le visage est peint avec un art si subtil qu'il semble tout regarder à l'entour. [...] Fixez-le où vous voulez, par exemple au mur nord. Vous, frères, placez-vous tout autour, à égale distance du tableau et regardez-le : de quelque côté qu'il l'examine, chacun de vous fera l'expérience d'être comme le seul à être vu par lui⁴⁹.

Le cardinal subvertissait ainsi la rationalisation de la vue permise par la perspective pour lui préférer une aberration, une représentation folle de nature à désorienter le regard, et à travers lui la pensée rationnelle, afin de suggérer l'omniscience divine. Claude Hopil, quant à lui, s'il ne fait jamais de références aussi techniques à la perspective, se livre à des jeux semblables à propos du vocabulaire du regard et de la vision.

Tant plus je regardois, moins je voyois la chose
Qu'on nomme Trinité, le principe et la cause
Du Ciel, du temps et lieu⁵⁰.

La contemplation de la Trinité est exprimée dans un lexique qui renvoie quelque peu à la réflexion scientifique contemporaine. La distinction entre la vue, aperçu superficiel d'une chose, et le regard, plus attentif aux caractéristiques de l'objet, était encore en cours de constitution au début du XVII^e siècle, ainsi que l'a montré Françoise Siguret⁵¹. Quand il suppose au contraire que la vision éphémère perce mieux les secrets divins qu'un long regard, Hopil bouleverse l'ordre que son siècle introduit dans ces concepts. Selon lui, dans le domaine spirituel, toute tentative pour transformer une vision transitoire en une perception qui prendrait la juste mesure de son objet non seulement est inutile, mais suppose une perte du contemplateur dans son objet infini. Il y a là le paradoxe suprême, en forme de pointe, d'une vision qui n'existe que pour être finalement reconnue comme une cécité consciente, une « docte ignorance » en termes cusains repris d'ailleurs par le poète⁵². Non seulement la poésie mystique se méfie de la clarté rationnelle, mais elle indique

⁴⁷ Bossuet, *Œuvres oratoires de Bossuet*, éd. J. Lebarq, Lille-Paris, Desclée de Brouwer, 1890-1897, t. II, p. 155.

⁴⁸ Fl. Libral, *Le Soleil caché : rhétorique sacrée et optique au XVII^e siècle en France*, Paris, Garnier, 2016, p. 159-212.

⁴⁹ N. de Cues, *Le Tableau ou la vision de Dieu*, trad. A. Minazolli, Paris, Cerf, 1986, p. 32.

⁵⁰ Hopil, *Les Divins Eslancemens*, « Cantique III », p. 16.

⁵¹ Fr. Siguret, *L'œil surpris : perception et représentation dans la première moitié du XVII^e siècle* [1985], nouvelle édition augmentée, Paris, Klincksieck, 1993, p. 33.

⁵² Hopil, *Les Divins Eslancemens*, Cantique 31, p. 113.

expressément que toute lumière trop grande est pire que l'obscurité, car elle éloigne de Dieu et le poète et son lecteur.

LES CLAIRS-OBSCURS D'UNE MISE EN ŒUVRE SINGULIÈRE DE L'ENARGEIA

Ainsi, la trame patiemment tissée par les analogies lumineuses, celle d'un regard amoureux dans un monde spirituel structuré, se trouve sans cesse remise en cause par le jeu des pointes qui opèrent une fusion des contraires, dans la lignée de la voie négative représentée par N. de Cues, Jean de la Croix et tant d'autres. On assiste ainsi à la mise en œuvre éloquentes d'une idée théologique. Plus précisément, ni les similitudes dotées à un certain degré de la vertu de *perspicuitas*, ni les pointes qui cultivent l'obscurité ne suffisent aux desseins de la poésie mystique ; elles signifient en réalité de manière complémentaire. Ainsi que le signale Jean Baruzi à propos de Jean de la Croix, en empruntant une formule éclairante à Henry Suso, le symbolisme mystique a ceci de particulier qu'il doit « chasser des images par des images⁵³ », les nier à mesure qu'il les formule pour ne s'arrêter à aucun sens fini qui serait infidèle à l'objet de sa recherche. Par une radicalisation de la loi de toute analogie rhétorique, à la fois dissemblante et ressemblante⁵⁴, c'est justement par l'alternance jamais démentie entre la construction de l'image du regard et sa déconstruction que la rencontre entre Dieu et l'âme peut être représentée comme un regard totalement autre, qui n'obéit qu'à la loi d'une expérience religieuse, mais peut aussi s'incarner, telle une fulgurance, dans le langage, ce qui renvoie, en termes rhétoriques, à une application particulière de la notion d'*enargeia*. De ce fait, ce regard totalement redéfini se limite à une simple vision, contact fugace et éphémère entre l'infini et le fini, le seul possible en cette vie.

En réalité, si la métaphore du regard est inadéquate, de même que celle de la lumière, c'est que le processus de métaphorisation s'opère de manière à changer totalement les conditions de la perception ordinaire. En brossant à grands traits, de la technique de la perspective élaborée au XV^e siècle, jusqu'au *cogito* cartésien au XVII^e siècle, l'histoire du regard moderne pourrait se résumer à la continuité d'un sujet actif, qui construit rationnellement sa perception d'un objet passif, grâce à la médiation du sens commun et du raisonnement⁵⁵. Or cette donnée de base se trouve radicalement inversée dans la poésie mystique. L'objet divin n'est pas passif, ce qui serait nier sa divinité : pour être vu, il émet lui-même des regards et de la lumière, comparés par Surin à des flèches ou des dards, qui vont jusqu'à paralyser, bloquer l'œil de l'âme elle-même. Malaval écrit par exemple : « Que ce puissant regard tes regards arrête⁵⁶. » Le regard divin annule le regard humain, se substitue à lui. L'expérience mystique ne peut donc être exprimée qu'en inversant le sens des mots de la tribu : elle gagne en singularité ce qu'elle perd en intelligibilité. Pour rattacher ce questionnement à la question de la clarté, on peut dire que, si la *perspicuitas*, selon Quintilien, demande qu'on use de termes propres, il ne s'ensuit pas non plus que l'application d'un terme métaphorique soit totalement impropre. Si appeler « regard » la relation de l'âme et de Dieu est impropre en un sens réel, en l'absence d'autre mot, elle se

⁵³ J. Baruzi, *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique* [deuxième édition augmentée], Evreux–Paris, imprimerie Hérissey–Librairie Félix Alcan, 1931, p. 327.

⁵⁴ Chr. Mouchel, *Cicéron et Sénèque dans la rhétorique de la Renaissance*, Margburg, Hitzeroth, 1990, p. 211.

⁵⁵ C. Havelange, *De l'œil et du monde. Une histoire du regard au seuil de la modernité*, Paris, Fayard, 1998, p. 378-379. Ph. Hamou, *Voir et connaître à l'âge classique*, Paris, PuF, 2002, p. 20. S. Clark, *Vanities of the eye*, Oxford-New York, Presses universitaires d'Oxford, 2007, p. 20.

⁵⁶ F. Malaval, *Poésies*, p. 171.

comprend en un sens dérivé⁵⁷. Mais si cet emploi figuré va jusqu'à inverser totalement le sens propre des termes, ou le perdre aux rives de l'hyperbole et de l'oxymore, la clarté telle que le conçoit le rhéteur latin semble en grande partie perdue.

Finalement, le sujet comme l'objet du regard étant tous deux déconstruits, et leurs positions respectives étant parfois interchangeables, la poésie mystique semble traiter les théories scientifiques ou philosophique du regard avec une attitude face aux sciences qui mêlerait ironie et anagogie, telle que la théorise Fernand Hallyn⁵⁸ : les théories humaines sont provisoires (c'est l'ironie), mais elles pointent toutes vers un sens caché du monde (c'est l'anagogie). Chez nos auteurs, les théories de la vision doivent être tout de même infléchies et déformées pour espérer parvenir à ce résultat, toujours impossible à atteindre au demeurant. Si ces structures de pensée empruntées aux débats scientifique et esthétique contemporains sont mobilisées, c'est précisément pour montrer que le « regard » métaphorique mystique est semblable à nul autre, et, la vision pleine et entière du divin étant reportée à une autre vie, sa présence actuelle est assimilable à une simple vue éphémère, comme le montrent ces vers de Malaval :

Par fois d'un regard sans discours
Il contemple Dieu dans son ame,
Il l'admire, il l'ayme, il s'enflamme,
Et se trouve investy de grace et de secours,
[...]
Par fois l'esprit est obscurcy,
L'âme est seiche, vuide, et souffrante,
Elle est dans ses travaux mourante :
C'est prier hautement que de souffrir ainsi⁵⁹.

Contrairement au *cogito* moderne et au regard perspectif, la vision métaphorique de l'oraison telle que la conçoit le poète est « sans discours », à savoir privée de tout approfondissement rationnel. Elle s'oppose ainsi explicitement à l'un des critères de la clarté rhétorique : la pensée discursive fondée, dans sa forme commune, sur le principe de non-contradiction. L'alternance de la lumière et des ténèbres, scandée par l'anaphore des « parfois » d'une strophe à l'autre, dit la présence intermittente des éclipses et des théophanies dans l'âme. Il n'est pas question de posséder même une clarté fugace, cette vie ne laissant à l'âme, selon l'expression du Pseudo-Denys reprise par Hopil, que le « rayon ténébreux⁶⁰ » de la contemplation.

Ainsi, la poésie mystique arrive à peindre ou recréer une expérience, car son éloquence est le sismographe des états successifs d'une âme, qui peuvent changer du tout au tout. En cela, elle se rattache sans doute à une poétique de l'*enargeia* plus que de la *perspicuitas*, car il s'agit de montrer (*ostendere*, selon les termes de Quintilien) ce que l'on ne peut rendre évident (*patere*)⁶¹. Il y a dans l'*enargeia* une dimension de surprise, un primat de l'émotion sur

⁵⁷ Quintilien, *Institution oratoire*, 2, 4-6, éd. cit., p. 54-55 (voir J. Cousin, *Études sur Quintilien*, I, Amsterdam, P. Schippers, 1967, p. 407-408).

⁵⁸ F. Hallyn, *La structure poétique du monde : Copernic, Kepler*, p. 24 (sur ironie et anagogie), p. 49 (sur la mystique et le développement de la science nominaliste, unies dans l'idée que les formulations scientifiques sont purement humaines) et p. 150-153 (sur Bérulle et sa manière de traiter l'héliocentrisme comme une simple « opinion »).

⁵⁹ F. Malaval, *Poésies*, « Les Excellences de l'oraison », p. 160.

⁶⁰ Pseudo-Denys, *Théologie mystique, [in] Œuvres complètes*, éd. et trad. M. de Gandillac, Paris, Aubier, 1943, p. 178.

⁶¹ F. Dumora-Mabille, « Entre clarté et illusion. L'*enargeia* au XVII^e siècle », *Littératures classiques*, 29, 1996, p. 89.

l'enseignement ; sans doute faut-il rappeler, comme le montre Perrine Galand, que d'une part, dès Quintilien, la *perspicuitas* et l'*enargeia* sont nettement distinctes, et que d'autre part, contrairement à la vertu de clarté, l'effet d'*enargeia* échappe partiellement au domaine du rationnel pour s'accorder, à la Renaissance, avec le thème du songe et de l'imaginaire⁶². La poésie mystique a pu récupérer à son propre profit et dans un contexte chrétien ce concept d'une *enargeia* inspirée, au moment précis où le cartésianisme et l'avènement de la science moderne rendent caduque tant l'idée d'inspiration que la valeur cognitive de l'hypotypose. D'après Florence Dumora–Mabille, le XVII^e siècle est le moment où l'*enargeia* entre en crise, alors que des éléments centraux de sa définition chez Quintilien se trouvent dissociés – la clarté et l'éclat en particulier⁶³. Avec ses visions aussi frappantes qu'obscurées, la poésie mystique, vue sous un angle rhétorique, se glisserait donc dans l'interstice définitionnel laissé entrouvert depuis la rhétorique antique, mais agrandi par les débats du XVII^e siècle, entre *perspicuitas* et *enargeia* pour substituer la force de la vision et du sentiment à la clarté rationnelle et lexicale. En outre, il est important de noter que, pour Quintilien, on ne peut représenter une scène de manière vive que si on l'a vue : l'usage de l'*enargeia* par les auteurs mystiques, dans le domaine de l'imagerie visuelle en particulier, serait donc pour eux un moyen de rendre plausible, fût-ce de manière fictive et par des moyens proprement rhétoriques, le fait que l'expérience qu'ils narrent au cœur de leurs vers ait été vécue – qu'elle l'ait été réellement ou non dans les faits. Mais quand Quintilien se rattache, pour définir l'*enargeia*⁶⁴, à l'exemple du songe⁶⁵, donc à l'imaginaire et à l'art de mémoire, les poètes mystiques revendiqueraient plutôt cette fine pointe⁶⁶ de l'âme où se déroulent les phénomènes mystiques – faculté souvent représentée par l'œil ou le miroir – et puiseraient à l'arsenal des figures prises dans la culture contemporaine, dans la Bible et dans toute la littérature mystique du passé.

Que reste-t-il au final d'un regard sans sujet ni objet définis, de cette vue fugace, provisoire, en guise de contact paradoxal entre le fini et l'Infini ? Tout regard suppose une compréhension de l'espace ; or l'*enargeia* met la chose sous les yeux. Ainsi, la question du regard métaphorique ramène fondamentalement à l'espace où se déroule cette vision : le cosmos intérieur de l'âme, où brille le soleil caché de la révélation. Du *Timée* de Platon au *Monde, ou la Lumière* de Descartes, tout discours sur la lumière est le support d'une cosmologie ou d'une cosmogonie ; il en va de même dans l'expression mystique. Contrairement à la vision physique qui se fait à travers l'air, la vision mystique doit se faire « sans milieu », comme le rappelle, après Ruysbroeck, Christophe Bourgeois⁶⁷ : il s'ensuit que l'âme est à la fois l'œil qui voit et l'espace où se produit la vision. Les modalités de cet espace intérieur varient fortement au cours du siècle, en lien avec l'évolution de la mystique, du monde intellectuel comme des idées culturelles. Avant les années 1630, le monde de Pierre de Croix ou d'Hopil est encore marqué par la pensée scolastique et le monde clos, l'idée d'une ascension, d'un vol qui mène à la contemplation de plus en plus proche du divin, en passant par l'intermédiaire de la hiérarchie angélique. Ce ne serait qu'après les années 1650 que l'on passerait à l'univers d'allure moins structurée de Labadie

⁶² P. Galand, *Le reflet des fleurs, description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, 1994, p. 39 ; *Les yeux de l'éloquence*, Orléans, Paradigme, 1995, p. 137-139 (« L'*enargeia* chez Politien »).

⁶³ F. Dumora-Mabille, « Entre clarté et illusion. L'*enargeia* au XVII^e siècle », p. 75-94.

⁶⁴ Quintilien, *Institution oratoire*, VI 2, 28-30, éd. cit., p. 31-32.

⁶⁵ P. Galand, *Le reflet des fleurs* [...], p. 39.

⁶⁶ H. Bremond (*Prière et poésie*, p. 210) oppose ainsi la raison à la « fine pointe ». Sur cette notion et ses différentes dénominations, voir M. Bergamo, *L'anatomia dell'anima da François de Sales a Fénelon*, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 172.

⁶⁷ Chr. Bourgeois, *Théologies poétiques de l'âge baroque*, p. 537.

et de Surin, où l'âme doit élaborer seule la « science expérimentale » qui lui permet de trouver le chemin du divin, voire de s'absorber dans le vide (Malaval) en tournant résolument le dos à des lumières qui ne peuvent être que trompeuses. L'âme ne se meut pas dans un monde spirituel, elle devient un univers elle-même, avec ses gouffres insondables et obscurs. De fait, la trajectoire symbolique de l'âme aux mains de son maître divin est évoquée par Surin par l'image d'une boule en mouvement perpétuel :

Un globe mis sur une table
N'a pente vers aucun côté,
Allant comme il est agréable,
Partout avec facilité,
Comme on le mène, on le ramène ;
Ainsi qu'on veut, on le promène,
Son repos se trouve partout,
Son allure n'a point de bout⁶⁸.

Ainsi que l'a remarqué B. Pappasogli qui parle précisément des « espaces infinis de l'âme⁶⁹ », le poète, comme Pascal, reprend l'image de la sphère infinie, mais en l'appliquant au microcosme (l'âme), non au macrocosme. Malaval reprend cette vision de l'infinité, sinon de l'immensité de l'univers intérieur. Au centre de ce cosmos invisible, le soleil divin a en orbite autour de lui l'étincelle du créé, telle une infime planète perdue dans les espaces cosmiques.

Produisit-il [Dieu] sans fin des Anges, et des hommes,
Tout ne seroit qu'un point, à Dieu se comparant,
Comme dans l'Océan nage une fresle éponge,
Comme autour du Soleil court un atome errant,
Dans cette immensité toute essence se plonge⁷⁰.

Dans cette vision aussi grandiose que vertigineuse qui renvoie autant au monde illimité qu'à l'héliocentrisme, le créé, rendu infini ou indéfini par une supposition du poète, n'est encore, selon une hyperbole remarquable, qu'« atome » au regard de l'infini divin : on peut voir là une radicalisation extrême du théocentrisme du Bérulle des *États de Jésus* et de son imagerie copernicienne du Christ-Soleil⁷¹. C'est ainsi qu'au cosmos clos et baigné de lumière d'Hopit se substitue la vision quasi-cartésienne de Malaval, d'un tourbillon mécanique, quand ce centre divin n'est pas tout bonnement absent et remplacé par le vide d'une contemplation sans forme. Pour cette raison, représenter un regard dans le texte n'est plus nécessaire ; il se perdrait dans un univers aussi vaste. Les visions d'un « je » poétique laissent place à une prise de contrôle par le poète du regard imaginaire du lecteur ; ce dernier est ainsi amené à se perdre dans une suite de visions aussi brillantes qu'éphémères.

Les poètes mystiques apparaissent donc fondamentalement tiraillés entre la nécessité de se faire comprendre par des images, et celle de « dépasser la région des images⁷² » qui risqueraient de voiler l'indicible divin en idole. Plus encore que la clarté, dont elle ne

⁶⁸ J.-J. Surin, *Cantiques*, « Cantique XXXIX », p. 191.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 197.

⁷⁰ F. Malaval, *Poésies*, « Les deux presences de Dieu », p. 170.

⁷¹ F. Hallyn (*La structure poétique du monde* [...], p. 152-153) note que la notion de centre symbolique est peu à peu évacuée au profit de l'image de la hiérarchie du fait de la Réforme tridentine. Les écrits mystiques seraient-ils un des foyers de sa survivance ?

⁷² J. Baruzi, *Saint Jean de la Croix* [...], p. 366.

méconnaît pas toujours l'importance, la poésie mystique prise l'authenticité et la fulgurance. La lumière et la vision se rattachent à l'expression de l'expérience d'une rencontre avec l'absolu, réelle ou fictive, dans la mesure où l'imagerie qu'elles inspirent permet à la fois de poser des modèles du regard et de les déconstruire ; de ce fait, le poète mystique lutte en permanence contre la tentation d'une trop grande clarté qui risquerait de réifier une intuition en idole, lui préférant l'hypotypose dynamique d'un univers intérieur, car toute rencontre avec le divin est voulue par la nature corrosive des certitudes. En particulier, ceux qui écrivent à l'époque de la persécution des mystiques (Surin, Labadie et Malaval) expriment dans leurs vers, avec prudence, des aspects de leur doctrine qui sont parfois condamnés dans les traités qu'ils publient ou font circuler de manière manuscrite. Le vers, le symbole, seraient des instruments de révélation et de dissimulation, réservés aux initiés⁷³.

Pourtant, plus que de la simple prudence, le clair-obscur semble indissociable de l'énoncé même de la poésie mystique, en tant qu'elle se présente rhétoriquement comme la traduction d'une expérience de l'absolu. Le rapport entre images lumineuses et expression est triple : si elles tissent en apparence la structure claire et rassurante d'un regard parcourant un cosmos clos, elles introduisent peu à peu dans ce schéma trop sage les dissonances de la coïncidence des contraires, seules aptes à exprimer un objet absolu. C'est ainsi que la rencontre avec celui-ci est suggérée par une rhétorique de l'obscur marqué par la fugacité, le provisoire, et l'éclat, en des termes qui varient selon les auteurs, mais renvoient à des options stylistiques souvent très proches. Combattre les images par les images : voilà le destin de la poésie mystique. On pourrait préciser : combattre la similitude par le *conchetto*, et inversement. La pluralité des images, claires ou obscures, échoue aux rives du silence que seule la « conversation intérieure⁷⁴ » de la méditation personnelle peut approcher. Ainsi, sans ignorer totalement la *perspicuitas*, la poésie mystique nous semble bien davantage se situer dans les terres de l'*enargeia* : il s'agit sans doute de mettre sous les yeux du lecteur, de manière vivante, les différentes étapes de la vie d'une âme, quitte à sacrifier l'exactitude de la métaphore ; pour ce dessein, l'obscurité sera toujours nécessaire, car il y a une exigence du *movere* de l'amour divin supérieur au *docere*, qui distingue bien la poésie mystique non seulement de la prédication d'un Bossuet, mais aussi de la poésie religieuse contemporaine, hymnique ou didactique. Comme le signale Jean Baruzi à propos de Jean de La Croix – mais son propos peut être en ce sens, étendu aux poètes français –, la poétique mystique ne vise qu'à susciter chez le lecteur une éloquence du cœur, « que habla de dentro⁷⁵ », qui parle de l'intérieur, selon les termes mêmes du Carme espagnol.

⁷³ S. Houdard, « De La Ténèbre obscure aux obscurités de la mystique », [in] D. Denis [dir.], *L'obscurité*. [...], p. 84.

⁷⁴ Chr. Belin, *La Conversation Intérieure : la méditation en France au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2002.

⁷⁵ J. Baruzi, *Saint Jean de la Croix* [...], p. 366.

BIBLIOGRAPHIE

Textes du XVII^e siècle

Poésies mystiques françaises (par ordre chronologique)

- 1603 – HOPIL, Cl., *Les Œuvres chrestiennes, avec un Meslange de poésie*, Paris, Matthieu Guillemot, 1603, 2 t. en 1 vol.
- 1608 – CROIX, P. de, *Le Miroir de l'amour divin divise en trois livres*, Douay, Baltazar Bellere, 1608. Édition moderne de Lance K. Donaldson-Evans, Genève, Droz, 1990.
- 1628 – HOPIL, Cl., *Les Divins Esblancemens d'amour exprimez en cent cantiques faits en l'honneur de la Très-Sainte Trinité*, Paris, Sébastien Huré, 1629. Édition moderne de Jacqueline Plantié, Paris, Honoré Champion, 1999.
- 1653 – MARTIAL DE BRIVES, *Les Œuvres poetiques et saintes du R .P. Martial de Brives Capucin*, Lyon, François la Bottière, 1653.
- 1655 – SURIN, J.-J., *Cantiques spirituels de l'amour divin*, Bordeaux, de la Cour, 1655. Édition moderne de Benedetta Papisogli, Florence, Leo S. Olschki, 1996.
- 1658 – LABADIE, J. de, *Les Saintes Decades des quatrains de pieté chrestienne, Premiere partie*, Orange, Édouard Raban, 1658.
- 1671 – MALAVAL, Fr., *Poésies spirituelles par F. M.*, Paris, Estienne Michallet, 1671.

Autres sources

- BRENNE, M. de, *Poème sur la Grace. Selon les Sentimens de Saint Augustin expliquez par Monsieur le Moyne*. Paris, Edme Martin, 1654.
- CUES, N. de, *Le Tableau ou la vision de Dieu*, trad. Agnès Minazolli, Paris, Cerf, 1986.
- GIRARD, Cl., *L'Orphée sacré du Paradis*, Lyon, Imprimerie de feu Jonas Gautherin, 1627.
- LE MOYNE, P., *Hymnes de la sagesse divine et de l'amour divin avec un Discours de la Poesie et d'autres Pieces sur diverses Matieres*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1641. Édition moderne d'Anne Mantero, Paris, Le Miroir volant, 1986.
- MALAVAL, Fr., *La Belle Ténèbre : Pratique facile pour élever l'âme à la contemplation*, préfacé par Marie-Louise Gondal, Grenoble, Jérôme Millon, 1993.
- SURIN, J.-J., *Triomphe de l'amour divin sur les puissances de l'enfer, [et] Science expérimentale des choses de l'autre vie, [suivi de] Les Aventures de Jean-Joseph Surin*, par M. de Certeau, Grenoble, Jérôme Millon, 1990.

Études critiques

- BARUZI, J., *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*, Evreux–Paris, imprimerie Hérissey–Librairie Félix Alcan, 1931.
- BELIN, Chr., *La conversation intérieure : la méditation en France au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2002.
- BERGAMO, M., *L'anatomia dell'anima da François de Sales a Fénelon*, Bologna, Il Mulino, 1991.
- BIET, Chr., et JULLIEN, V., dir, *Le siècle de la lumière*, Fontenay, ENS Éditions, 1997.
- BLANCO, M., *Les rhétoriques de la pointe. Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe*, Paris, Honoré Champion, 1992.
- BOURGEOIS, Chr., *Théologies poétiques de l'âge baroque : la Muse chrétienne (1570-1630)*, Paris, Honoré Champion, 2006.
- BREMOND, H., *Histoire littéraire du sentiment religieux en France, de la fin des guerres de religion jusqu'à nos jours [1916-1933]*, réédition sous la direction de François Trémolières, Grenoble, Jérôme Millon, 2006, 5 vol.
- BREMOND, H., *Prière et poésie*, Paris, Grasset, 1926.

- BURY, E., et MEINER, C., dir., *La clarté à l'âge classique*, Paris, Garnier, 2013.
- CERTEAU, M. de, *La Fable mystique*, Paris, Gallimard, 1982.
- CERTEAU, M. de, *La Fable mystique XVI^e- XVII^e siècles*, t. II, éd. Luce Giard, Paris, Gallimard, 2013.
- CLARK, S., *Vanities of the eye*, Oxford-New York, Presses universitaires d'Oxford, 2007.
- CLÉMENT, M., *Une poétique de crise : poètes baroques et mystiques (1570-1660)*, Paris, Honoré Champion, 1996.
- COSTABEL, P., dir., *Matière et lumière au XVII^e siècle, XVII^e siècle*, 136, 1982.
- COUSIN, J., *Études sur Quintilien*, I, Amsterdam, P. Schippers, 1967.
- DÉGLISE, C., *Au vol de la plume : poétique de Claude Hopil*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2008.
- DENIS, D., dir., *L'obscurité, Langage et herméneutique sous l'Ancien Régime*, Louvain-La Neuve, Academia Bruylant, 2007.
- DUMORA-MABILLE, Fl., « Entre clarté et illusion. L'enargeia au XVII^e siècle », *Littératures classiques*, 28, 1996, p. 75-94.
- GALAND, P., *Le reflet des fleurs, description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, 1994.
- GALAND, P., *Les yeux de l'éloquence*, Orléans, Paradigme, 1995.
- GÉNETIOT, A., « Rhétorique et poésie lyrique », *XVII^e siècle*, 236, 2007, p. 521-548.
- HALLYN, F., *Formes métaphoriques dans la poésie lyrique de l'âge baroque en France*, Genève, Droz, 1975.
- HALLYN, F., *La structure poétique du monde : Copernic, Kepler*, Paris, Seuil, 1987.
- HAMOU, Ph., *Voir et connaître à l'âge classique*, Paris, PuF, 2002.
- HAVELANGE, C., *De l'œil et du monde. Pour une histoire du regard au seuil de la modernité*, Paris, Fayard, 1998.
- HOUDARD, S., « Le secret de Jean-Joseph Surin ou l'expérience de l'impensable damnation », *Les Dossiers du Gribl*, 2, 2009, en ligne.
- KOLAKOWSKI, L., *Chrétiens sans Église: la conscience religieuse et le lien confessionnel au XVII^e siècle*, trad. Anna Posner, Paris, Gallimard, 1987.
- LE BRUN, J., *La Jouissance et le Trouble. Recherches sur la littérature chrétienne de l'âge classique*, Genève, Droz, 2004.
- LECOINTE, J., *L'idéal et la différence, la personnalité littéraire à la Renaissance*, Paris Droz, 1993.
- LIBRAL, Fl., « Entre similitudes et métaphores. Amplification et optique dans la prédication en France (v. 1600-1670) », *Sur l'amplification, Exercices de rhétorique*, dir. S. Macé, 4, 2014, en ligne.
- MANTERO, A., *La Muse théologique*, Berlin, Duncker et Humblot, 1995.
- MANTERO, A., « Louange et ineffable, la poésie mystique du XVII^e siècle français », *Littératures classiques*, 39, 2000, p. 297-315.
- MATHIEU-CASTELLANI, G., *Éros baroque. Anthologie thématique de la poésie amoureuse*, Paris, Union générale d'éditions, 1979.
- MICHEL, A., *Les rapports de la rhétorique et de la philosophie dans l'œuvre de Cicéron*, Paris, PuF, 1960.
- MOUCHEL, Chr., *Cicéron et Sénèque dans la rhétorique de la Renaissance*, Margburg, Hitzeroth, 1990.
- PAPASOGLI, B., *Le fond du cœur, figures de l'espace intérieur au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2000.
- POPKIN, R., *Histoire du scepticisme d'Érasme à Spinoza*, Paris, PuF, 1995.
- ROUSSET, J., « Les images de la nuit et de la lumière chez quelques poètes religieux », *Cahiers de l'Association internationale des Études Françaises*, vol. 10, 1958, p. 58-68.

- SAXBY, T. J., *The Quest for the New Jerusalem, Jean de Labadie and the labadists*, Dordrecht, Nijhoff, 1987.
- SIGURET, Fr., *L'œil surpris : perception et représentation dans la première moitié du XVII^e siècle* [1985], Paris, Klincksieck, 1993.
- STEINER, G., *Langage et silence*, Paris, Les Belles Lettres, 2010.
- TRÉMOLIÈRES, Fr., « Approches de l'indicible dans le courant mystique français », *XVII^e siècle*, 207, 2000, p. 273-298.
- TRÉMOLIÈRES, Fr., dir., *Pour un vocabulaire mystique au XVII^e siècle. Séminaire du Professeur Carlo Ossola. Textes réunis par François Trémolières*, Turin, Nino Aragno Editore, 2004.
- ZUBER, R., *Les émerveillements de la raison : classicismes littéraires du XVII^e siècle français*, Paris, Klincksieck, 1997.