

Centre Culturel Français
de Rome

Comune di Firenze
Assessorato alla Cultura

Istitut Français
de Florence

IL CAPRICCIO NELL'INCISIONE FRANCESE DEL SEICENTO E DEL SETTECENTO

(collezione privata)

a cura di

Philippe Morel e Cesare Nissirio

catalogo di

Florence Cadouot

testi di

Daniel Arasse, Omar Calabrese,
Louis Marin, Philippe Morel
Cesare Nissirio, Jacqueline Risset

ISTITUT FRANÇAIS DE FLORENCE
FIRENZE

23 maggio - 15 giugno 1983

CARTE SEGRETE

IL CAPRICCIO

à partir des *Caprices* de Saint Amant et de Jacques Callot

A la fin du XVII^{ème} siècle, Furetière dans son dictionnaire donne deux définitions du caprice. La première concerne un trait psychologique, “un dérèglement d’esprit” que seul son caractère momentané distingue de la folie: “on le dit quand au lieu de se conduire par la raison, on se laisse emporter par l’humeur dominante où l’on se trouve”. Le caprice, une poussée ou une saute d’humeur, l’éclat surprenant et imprévisible d’un comportement qui rompt un moment les calmes stabilités des habitudes, les tranquilles assurances que la raison règle, ou ses représentantes sociales, la civilité, la politesse, le bon air... Le Trévoux, dans son édition de 1771, ne le définira-t-il pas comme une “qualité opposée à la bonne société qui fait qu’on s’écarte du goût”? La deuxième définition qui dérive en un sens de la première ne vaut que dans le champ des beaux arts et de la littérature: caprice en effet se dit aussi de “pièces de poésie, de musique et de peinture qui réussissent plutôt par la force du génie que par l’observation des règles de l’art et qui n’ont aucun nom certain”. Le dérèglement d’esprit - temporaire - qui signale le capricieux devient dans les arts du langage, de la voix et du son ou de la figure, une transgression locale des règles qui est la marque du génie. L’écart de comportement de l’un devient coup de force de l’autre; l’humeur, humour; et l’esprit dérégulé, saille spirituelle hors règle. Le caprice semble ainsi se constituer comme un nom générique qui traverse les frontières

des arts (de poésie, de musique et de peinture) sans désigner autre chose cependant que le fait même de les traverser. Nom d’un genre anonyme - “sans nom certain” - , il nomme ce qui est hors ou entre les genres ou à leur carrefour parce qu’il méconnaîtrait lois et règlements qui en limitent l’étendue. Pour illustrer sa définition que reprendront le Trévoux, mot pour mot, en 1771 et, un siècle plus tard, le Larousse - “morceau de fantaisie, dessin bizarre ou original qui s’écarte des règles et des conventions ordinaires” -, Furetière cite les caprices de Saint Amant et ceux de “Callot le graveur que l’on appelle aussi postures”.

Le Dictionnaire de l’Académie (1694) restreint le sens du terme à une manière de composer ou d’écrire: “il signifie quelquefois saillie d’esprit et d’imagination et alors il peut se prendre en bonne part: ce poète n’écrit, ce peintre ne compose que de caprice” et le Richelet (1719) au titre de cette “fantaisie bourrue, de cette sorte de folie” qu’est le caprice, parlera seulement de “ces ouvrages en vers sur quelque sujet un peu bizarre et sur lequel les autres poètes ne s’exercent pas ordinairement”, éliminant ainsi les références à la musique et à la peinture et n’évoquant le génie que négativement, comme ce “marginal” un peu “bizarre” de la république des belles lettres par ailleurs bien policée par ses règles et ses lois. Ce bref parcours parmi les dictionnaires permet ainsi de mesurer entre le début et la fin du siècle le déplacement du “caprice”, à la fois dans

ses produits et dans la réflexion critique, esthétique et théorique qui en est fait: pièce de poésie, de musique et de peinture, manière d'écrire, modalité de l'imagination créatrice, style de pensée, voire vision du monde.

Voici donc, pour accompagner Furetière, autour de 1631, une pièce de Saint Amant, la première qui, dans son oeuvre, porte pour seul titre "caprice": "Tous nos Melons sont fricassez; / Adieu les plaisirs de la bouche: / Les Cieux contre nous courroucez / Les font pourrir dessus la Couche. / Il a tant pleu tout aujourd'huy / Que mon coeur en sèche d'ennuy, / Pensant à ce désastre insigne; / Et si cette abondance d'eau / N'estoit ailleurs propre à la Vigne / Je ferais jouer le cordeau..." Mais huit ans plus tard, en 1639, dans la lettre dédicace de l'Illusion Comique de Corneille, le caprice vient qualifier "l'étrange monstre" qui, pour le poète, consiste à coudre ensemble un prologue, une "comédie imparfaite" et une tragédie pour faire du tout, une comédie. "Qu'on en nomme l'invention bizarre et extravagante tant qu'on voudra, elle est nouvelle... son succès ne m'a point fait de honte sur le théâtre et j'ose dire que la représentation de cette pièce capricieuse ne vous a point déplu...". Dans l'examen de 1660 qu'en fait le poète, le qualificatif devient substantif à part entière: "C'est une galanterie extravagante qui a tant d'irrégularités qu'elle ne vaut pas la peine de la considérer, bien que la nouveauté de ce caprice en aye rendu le succès assez favorable pour ne me repentir pas d'y avoir perdu quelque temps... Les caprices de cette nature ne se hasardent qu'une fois et quand l'original aurait passé pour merveilleux, la copie n'en peut jamais rien valoir".

Voici encore, mais à la fin du Grand Siècle et à l'aube de celui des Lumières (1712), dans les Dialogues des morts composés pour l'éducation d'un prince, par Fénelon, Léonard et Poussin s'entretenant devant le grand Paysage avec un homme étouffé par un serpent du second: le mot caprice vient dans la bouche du maître français répondre aux remarques acerbes de l'Italien pour justifier le sujet "sans histoire" de son tableau. Poussin décrit son oeuvre: "Représentez-vous un rocher qui est sur le côté gauche du tableau. De ce rocher tombe une source d'eau pure et claire... Un homme qui était venu puiser cette eau est saisi par un serpent monstrueux... un autre homme (qui) s'avance vers la fontaine. Il aperçoit le serpent autour de l'homme mort, il s'arrête soudainement... les deux mains s'ouvrent elles marquent la surprise et l'horreur." Léonard intervient:

"Ce second objet quoique triste ne laisse pas d'animer le tableau et de faire un certain plaisir semblable à ceux que goûtaient les spectateurs de ces anciennes tragédies où tout inspirait la terreur et la pitié..." Poussin reprend: "... attendez la suite s'il vous plaît; vous jugerez selon vos règles quand j'aurai tout dit. Là auprès est un grand chemin sur le bord duquel paraît une femme qui voit l'homme effrayé mais qui ne saurait voir l'homme mort... La vue de cet homme effrayé fait en elle un contre-coup de terreur... N'est-il pas vrai que ces divers degrés de crainte et de surprise font une espèce de jeu qui touche et plaît? - J'en conviens, (rétorque Léonard), mais qu'est-ce que ce dessin! Est-ce une histoire? Je ne la connais pas. C'est plutôt un caprice. - C'est un caprice (reprend Poussin). Ce genre d'ouvrage nous sied fort bien, pourvu que le caprice soit réglé et qu'il ne s'écarte en rien de la vraie nature." Avec le caprice poussinien font ainsi retour les règles, mais d'une autre sorte. La contestation avec Léonard s'était certes engagée sur celle de la peinture, mais ici Poussin évoque dans l'art du paysage à figure les règles d'un étrange jeu, celui de la diversité et de la variation, celui de la crainte et de la surprise, celui de la terreur en représentation et d'un certain plaisir qui en découle. Comme l'aperçoit Léonard avec perspicacité la catharsis tragique semble bien être l'effet du tableau à cette différence près, qui est essentielle, que le récit qui traverse toute l'oeuvre est "sans histoire" correspondante. Caprice donc que cette chute du monde de la culture — celui des mythes et des fables — dans l'univers de la "vraie nature" qui pourtant n'est point celle de la réalité: agréable vertige à condition qu'en soient respectées les mystérieuses lois.

Revenons à Saint Amant: dans la seconde partie de ses Oeuvres publiée à Paris en 1643, sept pièces portent en titre ou sous titre le terme caprice. "Tous nos Melons sont fricasséz..." est l'incipit de la première. "Le Mauvais Logement" titre la seconde et le Cantal (éloge en quatre vingt alexandrins du fromage du même nom), la troisième. Dans le Passage de Gibraltar précédé d'une importante préface en prose, "caprice" est qualifié d' "héroïcomique": 603 octosyllabes en strophes de neuf vers annoncent sur un certain mode et, pourrait-on dire, selon une certaine clef l'auteur de l'épopée de Moïse sauvé. "la Pétarrade aux rondeaux" est le caprice suivant; "l'Avant-satire", "Les pourvus bacchiques" et "le Cidre", les trois pièces qui ferment cette liste. Dessine-t-elle les contours d'un "genre" sinon

celui de la diversité même sans règles ni lois? Quels traits communs réunissent dans le même ensemble une chanson à boire, un éloge du cidre, du cantal, ou du melon, un fragment d'épopée, et deux d'un art poétique (critique) sur le rondeau et la satire? Ou plutôt quelles différences? Et comment trouver, à la mesure de l'agrément de ces poésies, les principes qui feraient de leur incohérente variété une plaisante variation? Le sieur de Saint Amant vient lui-même à notre secours pour nous proposer dans un caprice quelques réflexions sur le caprice. La remarque n'est pas innocente; en serait-ce la caractéristique que de réfléchir sa propre élaboration? L'oeuvre capricieuse ne serait-elle point autre chose que sa propre image, son double ou son triple, indéfiniment peut-être, mais acquérant dans la profondeur superficielle du miroir qu'elle se tendrait, une distance supplémentaire, un écart accru d'avec soi, où le langage poétique se mettrait en abysme et trouverait dans cette réflexion instantanée et interminable, l'étrange plaisir d'une chute vertigineuse dans les mots dont celui donné par le vin serait la plus naturelle image: "Matelots, taillons-de-l'avant; / Notre Navire est bon de voile. / Ça du vin, pour boire à l'Estoile / qui nous va conduire au Levant", ainsi s'ouvre l'épopée du Passage de Gibraltar: une joyeuse chanson de marins ou la plongée éniérée dans les étoiles d'un ciel atlantique?

"Double Homonyme et vous fine Equivoque / A jointes mains, ma Clion vous invoque / Pour fagotter quelque gentil rondeau / Qui désarçonne et Victor et Brodeau / Au près de vous les plus hautes pensées / Sont aujourd'huy dans l'estime abaissées; / les plus beaux sens, les termes les plus forts, / Tous eshancez rampent à demy morts". Face à la vogue des rondeaux qui battit son plein en 1636-1637 dans les milieux littéraires mondains de Paris avant d'être supplantés par celle des énigmes, Saint Amant revendique donc "les plus hautes pensées, les plus beaux sens, les termes les plus forts" au profit... du caprice: "Et le caprice avecques sa peinture / Qui fait bouquer (baiser par force) et l'Art et la Nature, / Ce Fou divin, riche en inventions, / Bizarre en mots, vif en descriptions / Ce rare Auteur des nobles balivernes / Quoy qu'inspiré du Démon des Tavernes / N'ose prester, et n'a plus de crédit / Depuis qu'en Cour votre honneur reverdit". Le caprice ouvre le défilé des genres négligés ou oubliés depuis que le rondeau est à la mode, "Hymnes sacrez, piteuses Élégies, Stances d'Amour, joviales Orgies, Odes sans Pair,

doux et graves Sonnets (...) Poème épique, épigrammes"; il est le premier des nobles genres poétiques et il les contient tous, si l'on en croit, tout au moins, le "fidelle ami Faret" auteur de la Préface sur les Oeuvres de Mr. de Saint Amant qui, en 1629, en donnant la définition de la Poésie et en identifiant en Saint Amant le plus parfait poète, reprend les traits caractéristiques du caprice.

La Poésie dans le caprice, le caprice comme poésie est d'abord peinture, une peinture de langage, une description "vive" c'est-à-dire vivante comme la chose même; hypotypose, diraient les rhéteurs, "peinture si vive et si énergique des choses qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau ou même une scène vivante" et Fontanier, à qui nous empruntons cette définition, de citer Boileau, Fénelon ou Racine. Faret citerait volontiers son ami, Saint Amant pour cette poésie pleine de "ceste chaleur que les Anciens on appelée Génie" et qui "ne se fait principalement remarquer qu'aux Descriptions qui sont comme de riches tableaux où la Nature est représentée; d'où vient que l'on a nommée la Poésie, une Peinture parlante". Faret ajoute toutefois ces quelques traits qui surprennent peut-être, mais qui en fait rejoignent dans la prose de sa préface, la définition du caprice donnée en vers par Saint Amant, "Ce Fou divin riche en inventions / Bizarre en mots, vif en descriptions": "Et de fait, comme elle (la Poésie) est le plus noble effort de l'Imagination, on peut dire aussi que son plus noble chef d'oeuvre est celui de bien décrire. C'est ceste partie qui ne se peut acquérir, non plus que ces Grâces secrettes qui nous ravissent sans que nous sachions la cause de notre ravissement." Le caprice est la Poésie même, folie divine, coup de force du génie qui fait "bouquer" l'art et la nature dans la représentation que le premier donne de la seconde, mais où par "impétuosité de génie" et "ardeur d'esprit", la représentation s'exécède elle-même dans les artifices du langage: le caprice poétique, ce serait la représentation d'art dans tous ses états d'écriture, portée à son comble par une si souveraine maîtrise de l'instrument de discours que le poème qui en résulterait, tout en transcrivant en mots, la nature dans sa réalité la plus immédiate, se poserait en pur objet de langage dans sa plus parfaite et sa plus arbitraire artificialité. Le caprice tiendrait ainsi moins aux choses décrites, moins même aux manières de les décrire qu'à cette virtuosité instrumentale d'un langage manié avec générosité verbale et distan-

ciation artiste à la fois. Faret le note à sa façon: "cette ardeur d'esprit et ceste impétuosité de génie qui surprennent vos entendements et qui entraînent tout le monde après elles, ne sont jamais si desreiglées qu'il n'en soit toujours le maistre. Son jugement et son imagination font un si juste tempérament et sont d'une si parfaite intelligence, que l'on n'entreprend rien sans le secours de l'autre... Lors qu'il décrit, il imprime dans l'âme des images plus parfaites que ne font les objets mêmes: il fait toujours remarquer quelque nouveauté dans les choses qu'on a veues mille fois..." Ainsi l'attaque du caprice "le Cantal": "Gousset, écafignon, faguenas, cambouis / Qui formez ce présent que mes yeux resjouis, / Sous l'adveu de mon nez, lorgnent comme un fromage / A qui la puanteur doit mesme rendre hommage: / Que vous avez d'appas! que votre odeur me plaist!..." ou cette strophe du caprice: "le mauvais logement": "Au clair de la Lune qui luit / D'une lueur morne, et blafarde, / Mon oeil tout effrayé regarde / Voltiger mille oyseaux de Nuit: / Les chauvesouris, les Fressayes / Dont les cris sont autant de playes / A l'oreille qui les entend, / Decoupans l'air humide et sombre / Percent jusq'ou mon corps s'estend, / Et le muguent comme une ombre..."

Dans la préface du Passage de Gibraltar, Saint Amant, de son côté, définit le caprice comme une sorte de transversion humoristique du genre épique et, pourrait-on hasarder, de toute hiérarchie des genres, avec pour seule justification que "le principal but de la Poésie doit estre de plaire et que la joye contribue le plus à l'entretien de la Santé, laquelle est chose si précieuse en cette vie qu'elle a esté préférée par les plus sages à la Sagesse même." Peut-être ne faut-il pas voir là une simple pirouette, mais le sentiment d'un lien profond, organique, pourrait-on dire, du poétique et du charnel, de la poésie et de la vie, de ce jeu du langage et du sens qu'est le poème, et de cet étrange plaisir que le corps sensible prend à son déroulement. Saint Amant montrerait cette connivence du langage et du corps dans le caprice poétique par toute une métaphorique de l'assaisonnement chatouillant le goût, voire par une thématique culinaire qui imprègne le poème de ses sauces épicées et de ses puissantes senteurs. Que la "simple naïveté soit le seul partage des pièces comiques", soit, mais il faut que cette vraie nature soit "entremeslée de quelque chose de vif, de noble et de fort qui la relève"; le sel, le poivre, l'ail, tous les condiments méridionaux ont un nom: l'hé-

roïque: ainsi, dans la *Secchia rapita* d'Alessandro Tassoni qui raconte en douze chants la querelle des Bolonais et des Modénois à propos d'un seau, "il y brille de telle sorte et est si admirablement confondu avec le Burlesque qu'il y en a quelques uns qui par un excès de louange osent bien la comparer à la divine Jérusalem du Tasse". On perçoit alors sur quelle frontière, ou quelle marge, apparaît le caprice: "relève" du comique dans l'héroïque sans que cependant le premier perde ses traits caractéristiques, mais aussi bien "dérive" du second dans les plaisanteries et les gaillardises du premier sans s'oublier dans le ridicule, le caprice est cette frontière même, cette marge, le bord commun de l'un et de l'autre dont le parcours exact n'est affaire que de langage; le caprice, simple effet d'une manière d'écrire, mais qui, si insaisissable qu'il soit, dans sa légèreté même, acquiert un poids "générique". Dans ce genre toutefois, l'inimitabilité, c'est-à-dire l'absence même de règles, est la règle comme l'entrevoit Corneille dans l'examen de l'Illusion comique.

"Il est vrai, note Saint Amant, que ce genre d'écrire composé de deux Génies si différents fait un effet merveilleux, mais il n'appartient pas à toutes les sortes de plumes de s'en mesler; et si l'on n'est Maistre abolu de la Langue, si l'on n'en scait toutes les galanteries, toutes les propriétés, toutes les finesses, voire mesme jusques aux moindres vétilles, je ne conseilleray jamais à personne de l'entreprendre. Je m'y suis pleu de tout temps, parce qu'aymant la liberté comme je fais, je veux mesme avoir mes coudées franches dans le langage. Or comme celui-là embrasse sans contredit beaucoup plus de termes, de façon de parler et de mots que l'Héroïque tout seul, j'ay bien voulu en prendre la place le premier...". Le caprice, c'est la liberté artiste et la gaieté de cette liberté faite de la connaissance parfaite de toutes les ressources de la langue et du maniement virtuose de toutes les possibilités du discours. Il en est du caprice comme de "ces Ballets grotesques qui estant dancez d'ordinaire par les plus excellentes Baladins sur les Airs du mouvement le plus admirable, plaisent plus aux Spectateurs, avec leurs habits estranges, leurs masques bizarres et leurs postures merveilleuses, que ne font ces Ballets sérieux, ces Moralitez muettes dont les démarches sont trop ajustées et où le plus souvent il ne se voit rien de beau que l'esclat et la magnificence."

Il semble ici que Saint Amant décrive une gravure de Jacques Callot, une "posture" que Furetière, à la fin du

siècle, lui associe pour préciser, par l'exemple, la définition de "ces pièces... qui réussissent plutôt par la force du génie que par l'observation des règles de l'art et qui n'ont aucun nom certain".

Si l'oeuvre de Saint Amant nous découvre que le caprice est à la fois un champ poétique, un domaine, un genre et la poésie même, qu'il court sur les frontières des provinces de l'Empire de poésie, pour parler comme Fontenelle, entre la montagne de la Tragédie et le désert du Bon Sens, entre le domaine du Poème épique et les provinces de la Basse Poésie dont Burlesque et Comédie sont les capitales, pour se jeter enfin dans l'archipel des Bagatelles "où il semble que la Nature se joue comme elle fait dans la Mer Egée et où il n'y a rien de plus léger puisqu'elles flottent toutes sur l'eau", on pourrait, me semble-t-il, en dire autant de Callot dont les Caprices (1617) sont une oeuvre parmi d'autres, mais dont, sans aucun scrupule, les organisateurs de l'exposition Il Capriccio n'ont donné aucun représentant — et ils ont eu raison — car le caprice est le nom du genre sans nom qui désigne le mieux toute son oeuvre et sa manière.

Les Caprices, Capricci di Varie Figure inaugurent d'abord un procédé nouveau, celui de l'eau-forte au vernis dur. "Le résultat de cette innovation... était de permettre au graveur de reprendre à volonté le travail et surtout de conférer à son trait - par ailleurs simplifié et ennemi des tailles croisées, toute la délicatesse nécessaire sans craindre de fâcheux empâtements". Le caprice de Callot dans les Caprices est donc une nouvelle manière au sens le plus technique, le plus laborieux du terme, mais dont les effets sont finesse de gravure, virtuosité de la pointe, imprévu et nervosité de la trace. A cette acuité, à cette définition, rigoureuse et exacte à la fois, du trait, l'eau forte, procédé expéditif, permet d'allier la vitesse d'exécution garante de la spontanéité du dessein: un artifice autorise la conjonction des contraires, effort et liberté, et en assure la réussite achevée, la synthèse satisfaisante. Le caprice est là, qui fait "bouquer l'art et la nature" comme aurait dit Saint Amant, "la nature elle-même qui se meut et qui passe", a-t-on dit de l'Impruneta de 1620, mais dont l'art s'empare de force, qu'il éteint avec une ardeur extrême au point de saisir l'excès de sa vérité. Mais cet excès de la nature par l'art, se comble de la nature que seul l'art peut faire apparaître par les manipulations de ses artifices, le caprice en un mot n'est pas nécessairement "quantitatif" com-

me dans l'Impruneta ou le Martyre de Saint Sébastien.

Soit, par exemple, la Promenade que j'extraie des Caprices: une variante, semble-t-il, de la vue topographique si ce n'est que l'exact discernement de la ville que l'on aperçoit sur la droite s'accompagne de la plus totale indifférence à son nom et que le noble couple, sorti tout droit d'une carte de géographie qu'habituellement il contemple de son bord inférieur, ne trouve point au bout de son regard le relevé métrique d'un sol mais le foisonnement d'un paysage; la carte de géographie, la vue topographique, les voici en dérive de leur genre, de leur espace "propre", dans un autre qui les évoque encore, mais pour en jouer. Vus de dos, le cavalier et sa dame occupent la partie droite de la gravure. Arrêtés, dans le suspens d'un moment sans durée, ils regardent de loin, de très loin une ville, une campagne, des arbres, des maisons, les berges d'une rivière; une colline relève sa pente jusqu'à l'énorme tronc sombre — à contre jour — d'un arbre, au tout premier plan, qui clôt le "tableau" sur la gauche en poussant un surgeon échevelé sur le ciel clair. Où donc est ici le "caprice", sinon dans cet éblouissant contraste entre le proche et le lointain, cette extraordinaire "rapidité" de la conception et du regard qui fait passer d'un premier plan au ras du bord inférieur de la composition à un horizon qui se confond presque avec lui, mais qui, par cette proximité même dans l'extrême distance, inscrit un quasi infini dans ces quelques centimètres d'écart sur le sol que couvre l'immense ciel tendu sur les trois quarts de la surface. Téléscopage du proche et du lointain, du macro et du microscopique, où le seul lien qui fait "tenir" ensemble les extrêmes est le regard du couple contemplant la campagne, un regard que nous ne voyons pas puisque l'homme et la femme nous tournent le dos mais avec lesquels nous entrons dans le "tableau", montons sur sa scène pour aussitôt atteindre l'horizon où nous errons dans le fourmillement des choses exactement décrites, cependant qu'à leur façon, la droite et la gauche, les figures de la femme et de son compagnon d'un côté, l'arbre et son surgeon de l'autre signifient leur équilibre à l'étonnante "rime plastique" du plumet du chapeau féminin et d'une ramure de l'arbuste.

Il semble que ce caprice "artiste" de Callot pourrait être le commentaire d'une pensée de Pascal qui serait, à bien la comprendre, un extraordinaire caprice métaphysique, quarante ans plus tard: "Diversité — la théologie est une science, mais en même temps combien est-ce de sciences?"

Un homme est un suppôt; mais si on l'anatomise, sera-ce la tête, le coeur, les veines, chaque veine, chaque portion de veine, le sang, chaque humeur de sang? Une ville, une campagne, de loin est une ville et une campagne; mais à mesure qu'on s'approche, ce sont des maisons, des arbres, des tuiles, des feuilles, des herbes, des fourmis, des jambes de fourmis à l'infini. Tout cela s'enveloppe sous le nom de campagne". La description qui faisait, pour Saint Amant, l'essence même de la poésie trouve dans le caprice son comble chez le graveur ou le penseur; l'un et l'autre, pourrait-on dire en paraphrasant Faret, "lorsqu'ils décrivent font toujours remarquer quelque nouveauté dans les choses qu'on a vues mille fois... ils n'achèvent jamais ces beaux portraits (dessins, gravures, pensées) sans y donner un trait de Maître et sans y laisser un aiguillon à la fin qui chatouille l'esprit longtemps après qu'il a été piqué." Cet aiguillon du mot, ce trait du poème chez le poète, cette acuité du tracé, cette perspicacité du regard chez le graveur, le penseur leur donne un double nom à la pointe de sa plume et de sa pensée, "diversité, infini". Le caprice donc ou la diversité de l'infini, saisie, appréhendée d'un seul coup d'oeil — et non par progrès de raisonnement —, qualitativement, par la jonction instantanée des contraires; qui exige pour s'effectuer avec une telle impérieuse décision, la rigueur et l'équilibre tendu d'une indiscutable composition. Et c'est sans doute là que se manifeste le plus nettement l'un des nombreux paradoxes qui animent la notion littéraire et artistique de caprice: le dérèglement réglé de son jeu variationnel; la diversité exacte du trait n'inscrit l'infinité du monde qu'à la condition de trouver le cadre d'une architecture de l'espace et de la lumière qui "avec une subtilité sans équivoque" ordonne les plans et les valeurs; ainsi dans notre exemple de la Promenade, le "contre-jour" de la masse de l'arbre au surgeon à gauche et la lumineuse ouverture latérale sur la droite de l'ensemble du paysage par delà le couple.

Un autre exemple de caprice, le Ponte Vecchio, le montrerait avec plus d'éclat encore: le pont, monumental et presque écrasant dans sa puissance massive occupe de son arche sombre le centre de la composition, mais par là même, s'ouvre sur un lointain lumineux vers lequel fuit le fleuve. Un deuxième pont, très loin, reprend en la multipliant l'arche du Ponte Vecchio: vers lui s'incline un double horizon de collines. Dans la grande plage d'eau où se reflète un grand ciel clair, entre les deux ponts, s'agitent bateaux,

barques et humains à la taille d'insectes entre les deux rives aux valeurs contrastées. Au premier plan, formant le coin inférieur gauche de la gravure, silhouette à demi-couchée sur la berge, nous tournant le dos, le dieu-fleuve contemple la scène qui se joue dans l'eau entre l'ombre de l'arche et la lumière du ciel: pêcheurs et baigneurs divinités ou humains gesticulent sous l'effet d'on ne sait quel drame ou de quelle fête aquatique... Veduta singulière du paysage urbain de Florence où le Ponte Vecchio prend soudain l'allure monumentale, mais quelque peu inquiétante, d'un décor de théâtre exactement réglé par le lois de la perspective géométrique et aérienne auxquelles jamais l'Arno et le Ponte Vecchio dans leur réalité familière n'ont obéi. C'est justement l'application rigoureuse de la loi rationnelle et esthétique, garante d'une ordonnance "parfaite" des apparences du monde, qui provoque cet effet d'une représentation du réel en excès sur elle-même et qui, par sa fidélité attentive au référent, s'inverse dans la fiction de sa théâtralité. Familière étrangeté, caprice.

Pour rester à Florence et sur l'Arno, arrêtons-nous à cet Eventail où Callot a gravé la "Battaglia del Re Tessi e del Re Tinta / Festa rappresentata in Firenze, / Nel fiume d'Arno il di XXV di Luglio 1619", comme le signale l'inscription d'une banderole flottant dans le ciel au dessus du fleuve. Une foule foisonnante se presse sur les deux rives de l'Arno et sur les deux ponts qui l'enjambent de leurs arches, délimitant par une exacte géométrie un espace trapézoïdal où se déroule le spectacle: des îles feintes, un rocher qui s'ouvre en feu d'artifice, des bateaux qui s'affrontent. Par delà, à l'horizon, la ville dont on reconnaît clochers d'église et façades de palais et au premier plan, deux carrosses, des chevaux, et une haie de petits personnages, la plupart présentés de dos, forment ensemble un deuxième rang de spectateurs tournés vers la fête, mais séparés de ceux du bord du fleuve par une zone vide qu'animent quelques figures en en creusant la profondeur. Cet ensemble immense où l'on pourrait compter sans doute des milliers d' "insectes humains" est inscrit dans un étrange espace dont le cadre curviligne, courbes et contre courbes se développant dans les surfaces et les volumes d'un cuir à volutes, est lui-même l'expansion des cornes d'un masque grotesque de dieu fleuve chevelu, barbu et moustachu qui nous regarde en louchant, développement qui trouve son accomplissement, au centre de la partie supérieure du cadre, dans le faciès d'un chat dont les yeux

seraient faits de l'ultime rebroussement de deux courbes symétriques.

Il s'agirait seulement de l'excroissance quelque peu proliférante d'un décor ornemental sur les marges de la représentation qui en forment le cadre si la dynamique de son développement non seulement n'apparaissait réglé par des lois formelles précises, mais encore n'intervenait pas directement dans la constitution de la scène et de l'épisode représenté. Et ce, de trois manières, chacune remarquable: d'abord en ce que le cadre ne se borne pas à l'intérieur même de l'espace qu'il limite, comme son sol. Dès lors une intéressante ambivalence joue au bord de la représentation puisqu'on peut également considérer que l'espace représenté résulte de l'expansion interne du cadre et, en dernière instance, de la figure grotesque qui l'orne à sa base, ou que c'est cet espace intérieur de la représentation qui génère son bord jusqu'à produire certaines figures aussi étranges que les masques du dieu fleuve et du chat; ensuite, et c'est là une conséquence de l'effet précédent, on notera que quelques unes des figures les plus explicites du premier plan des spectateurs qui contemplent la fête, sont assises, s'accourent ou prennent appui sur les courbures du cadre lui-même: là encore on peut imaginer que les acteurs mis en scène par le graveur s'emparent du cadre pour en faire un élément de la scène où ils jouent ou bien qu'à l'inverse, la limite "extérieure" de la représentation les intègre au cadre qui la manifeste et les transforme en figures ornementales au même titre que les masques grotesques qui en décorent la base et le sommet. Mais dans l'un et l'autre cas, (et cela est également vrai pour le jeu entre le sol scénique et le bord), le référent historique réel, la fête sur le fleuve d'Arno du 25 juillet 1619 passe dans la fiction: la représentation de la bataille feinte offerte à Florence sous le règne de Cosme II se métamorphose dans une nouvelle feinte, celle d'une gravure de Callot qui représente la première.

La troisième forme d'interaction du cadre et de la représentation est peut-être encore plus impressionnante que les deux précédentes. Tout se passe en effet comme si la curvilinéarité généralisée qui cerne la veduta où la scène est exactement construite selon les règles de la perspective géométrique, en modifiait insensiblement la "forme" spatiale: non plus "cube scénographique" obéissant à l'orthogonalité des trois dimensions de l'étendue mais qui aurait reçu un cadre dissonant avec sa structure, non plus

"fenêtre ouverte" sur la réalité de l'événement, mais surface incurvée, bombée, surface convexe d'un miroir reflétant dans la sphère de son microcosme un imaginaire auquel il donne la densité et la plénitude du réel, mais dont l'excès même dans la précision optique de son foisonnement dénonce l'absence. Callot pourra ultérieurement faire l'économie du cadre curviligne, le spectateur ne remarquera pas moins cet étonnant effet de courbure, comme dans le Martyre de Saint Sébastien et certaines gravures des Grandes Misères de la guerre, par lequel la réalité perceptive s'inverse, en un instant indécidable, dans une fiction à la fois rigoureusement ordonnée et magnifiquement ornementale, qui la livre toute entière au regard, mais en la portant à un comble qui la dérobera à elle-même

Telle serait en fin de compte l'essence même du caprice, ce jeu virtuose qui sait, sans les indentifier, conjoindre les extrêmes, ces extrêmes qui, comme l'écrivait Pascal, se touchent à force d'être éloignés, dans une oscillation, flux et reflux du regard ou du discours, indécidable: énoncé iconique ou verbal qui, dans la représentation de son référent, soudain bascule dans la présentation de son énonciation; architecture souverainement ordonnée de l'espace et de la lumière, des mots et des phrases par les règles et les lois de la perception optique ou celles de la langue, qui, soudain, devient libre jeu de variations décoratives et ornementales, quittant les marges du "tableau" ou les broderies du poème pour occuper tout le champ de l'image ou du discours; constante, insistante référence à la réalité naturelle ou sociale, à l'histoire des hommes et à la vie des choses, mais qui, parce qu'elle met au service de cette attention un instrument, qu'il soit verbal ou plastique, d'une exceptionnelle puissance, inverse cette nature qu'il capte et qu'il pointe en un fabuleux objet d'art de langage ou d'image. Certes les styles et les manières peuvent changer de Callot à Boucher, d'Israël Henriot à Jean Le Pautre ou à Bernard Lepicié, mais on verra se maintenir d'une gravure à l'autre, et de l'image au poème, la constance d'un jeu de l'imagination dont l'infinie capacité de création lui permet de traverser toutes les frontières, toutes les limites, pour "coudre ensemble", par son parcours zigzagant, les formes et les domaines, les genres et les êtres les plus éloignés et donner, pour qui accepte de s'y abandonner, les plaisirs les plus rares et les plus raffinés, les plus savoureux et les plus "artistes" de l'art.

Louis Marin

BIBLIOGRAPHIE

- Saint Amant*, Oeuvres, t. I, ed. J. Bailbé, t. II, ed. J. Lagny, Didier, Paris, 1965, 1971.
- Fontanelle, "Description de l'Empire de la poésie", Mercure Galant, 1678, p. 147-166.
- Adam Billant, les chevilles de Maître Adam, menuisier de Nevers, Paris, Quinet, p. 253-254.
- Montreuil, Oeuvres, Paris, Jolly, 1666, p. 284.
- La Fontaine, Oeuvres diverses, ed. P. Clarac, Paris, Gallimard, Pléiade, 1958.
- Corneille, Oeuvres complètes, ed. A. Stegmann, Paris, Le Seuil, l'Intégrale, 1963; p. 193-194.
- Fénelon, Oeuvres complètes, t. VI, Paris, 1850; Dialogues des morts, p. 301 et sq; Dialogues sur l'éloquence, p. 567.
- G. de Scudéry, La comédie des comédiens, 1665, ed. J. Crow, 1975.
- J. Rotrou, Les Sosies, 1638, ed. D. Charron, Droz, Genève, 1980.
- A. Adam, Histoire de la Littérature française, t. I et II, Paris Domat, 1956.
- J. Marsan, La Pastorale dramatique en France avant l'Astrée, Paris, Hachette, 1905.
- J. Schérer, La dramaturgie classique en France, Paris, Nizet, 1966.
- J.D. Hubert, "Le réel et l'illusoire dans le théâtre de Corneille et celui de Rotrou" in Revue des Sciences Humaines, 1958, p. 335-337.
- J. Morel, Jean Rotrou, dramaturge de l'ambiguïté, Paris, 1968.
- L. Gossman, Men and Masks, Johns Hopkins Press, Baltimore, 1963.
- J. Rousset, La littérature à l'âge baroque, Corti, Paris, 1954.
- Catalogo Il potere e lo spazio - La scena del principe: Firenze et la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. Electa, Alinari, Scala, 1980 et les bibliographies p. 297-300 et 403-404.
- J. Jacquot, ed. Les Fêtes de la Renaissance, 2 vol. Paris, C.N. R.S., 1956-1960.
- J. Jacquot et K. Konigson eds, Les Fêtes de la Renaissance, vol. 3, 1975.
- O. Levertin, Jacques Callot, vision du microscope, Paris, Stock 1935.
- D. Ternois, Jacques Callot, catalogue complet de son oeuvre dessiné, Paris, 1962.
- D. Ternois, Jacques Callot, F. de Nobelé, 1962, Paris.
- J. Lieure, Jacques Callot, 5 vol. in-4°, Paris, ed. Gazette des Beaux Arts, 1924-27.
- R. A. Weigert, Jacques Callot, étude sur son oeuvre gravé, Paris ed. Bibliothèque nationale, 1935.
- H. Focillon, "J. Callot ou le microcosme" in L'Art et les Artistes, vol. XXX, n. 163, Paris, 1936.