

## Le poème-emblème : Scève et Ronsard

Tom Conley

---

**Citer ce document / Cite this document :**

Conley Tom. Le poème-emblème : Scève et Ronsard. In: Littérature, n°63, 1986. Communiquer, représenter. pp. 24-37;

doi : 10.3406/litt.1986.1394

[http://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1986\\_num\\_63\\_3\\_1394](http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1986_num_63_3_1394)

---

Document généré le 01/06/2016

## LE POÈME-EMBLÈME : SCÈVE ET RONSARD

La lecture du sonnet français du XVI<sup>e</sup> siècle entame un rapport figural de l'écriture. Né en France lorsque les artistes italiens décoraient la Galerie François I<sup>er</sup> à Fontainebleau, le sonnet garde l'aspect d'une forme qui doit ses meilleures contraintes aux cadres graphiques. Autant qu'une structure de rythmes, de timbres ou de tons, le sonnet impose sur son lecteur de multiples lois de perspective. L'œil doit écouter les limites tabulaires de sa forme. Ses vers tracent des périmètres souples, quasiment rectangulaires, qui mettent en jeu une tension souple entre des axes – des points de fuite ou, selon le lexique néoplatonicien, des « nombrils » – et des carrures aux alentours. Une géométrie latente motive bien de ses artifices. Figurons que les premiers maîtres du genre se seraient inspirés de leurs promenades à Fontainebleau, dans la galerie ornée de tableaux du Rosse et du Primatice, où des cartouches, des ailerons, des putti en stuc, et des grotesques débordaient des cadres au long de l'intérieur ; ou que les poètes regardaient les plafonds aux caissons, les boiseries en équerre par terre, les cariatides aux trumeaux des cheminées, et les marqueteries de tables offrant à l'œil une perpétuelle nature morte : des grappes et des fruits variés, étalés selon la saison, sur des surfaces carrées, vernies et ciselées de bandes diaprées. L'œil exercé du poète aurait regardé ces cadres tortueux. Ainsi le sonnet aurait-il joué sur les lignes de ces riches décors commandés et endossés par le roi François I<sup>er</sup> ou ses avatars. Le poète, le peintre, l'orfèvre et le bijoutier auraient fréquenté les mêmes décors.

Ils auraient lu les mêmes manuels. Mythophiles et ardents déchiffreurs d'emblèmes et d'énigmes, ils auraient, sans doute, avalé les traités d'orthographe et de grammaire, surtout les ouvrages d'Alciati ou de Cartari. Toute l'industrie des ateliers provenait, semble-t-il, d'un énorme travail d'ensemble. Nous voudrions préciser quelques-uns de ces rapports, moins au moyen d'une étude de sources données (l'influence des emblèmes de Maurice Scève sur les poésies de Ronsard, ainsi que l'indique le titre de cet article), que par un essai des *moyens* – ou l'économie – du sonnet dans la mesure où le genre s'écrit à

partir de jets que l'on pourrait appeler des *traits optiques*. Par ceci nous voudrions suggérer que le sonnet entame une écriture toujours divisée, et que le tracé – ligne de perspective, donc invisible – se repère dans sa forme indépendamment d'un sens inné. Ainsi que le trait de la poésie moderne, qui n'a aucune signification en dehors de son mouvement, ou de ses propres contours, le tracé du sonnet imprimé appelle un jeu de compositions aurales qui sont brisées et formulées par les formes visibles de l'écriture.

Le sonnet dépendait en quelque sorte du savoir stocké dans les livres d'emblèmes. Vers 1540, les poètes n'avaient qu'à retrouver des thèmes antiques dans des manuels illustrés. L'art informatif de l'époque, son « ordination » ou des façons de répartir le savoir selon les biais des nouveaux schèmes articulant les sciences de la mémoire au moyen de figures, dépendaient des liens filés entre un texte et des images sous-jacentes. L'industrie poétique devait son efficacité à l'érudition rapide et leste. Son revenu allait figurer dans des *effets de savoir* esquissés, semble-t-il, dans des sonnets faisant preuve de *sprezzatura* et d'éloquence ingénieuse.

L'esprit et l'invention, traits valorisés et monnayés dans les arts poétiques des années 1540-1550, se signalaient dans une vitesse de lecture rapide et un déchiffrement patient mais non moins scintillant. L'esprit était véhiculé en quelque sorte par le côté pragmatique de l'emblème. Grâce aux gravures « illustrées » de vers, le poète pouvait fabriquer un poème épidéictique à partir du rappel rapide d'une image autrefois consignée aux « magasins » de la mémoire. Une lecture critique peut attribuer une partie du talent de Ronsard à la quantité inouïe d'images qu'il mélangeait allusivement dans un seul poème; sans impression d'effort, le poète arrivait à joxter, entremêler, raccorder et morceler des images en collages d'écriture. Par exemple :

#### XLIX

Comme un chevreuil, quand le printemps destruit  
L'oyseux crystal de la morne gelée,  
Pour mieulx brouster l'herbette emmielée  
Hors de son boys avec l'Aube s'en fuit,  
Et seul, & seur, loing de chiens & et bruit,  
Or sur un mont, or dans une vallée,  
Or pres d'une onde à l'escart recelée,  
Libre follastre où son pied le conduit :  
De retz ne d'arc sa liberté n'a crainte,  
Sinon alors que sa vie est atteinte,  
D'un trait meurtrier empourpré de son sang :  
Ainsi j'alloy sans espoyr de dommage,  
Le jour qu'un œil sur l'avril de mon age  
Tira d'un coup mille traitz dans mon flanc.

Le poème forme une petite encyclopédie de l'art de la vénerie. Cachés ou énumérés sont le tir à l'arc, la chasse au filet, l'appât de la glu, l'usage de

l'arbalète (voir figure 1) <sup>1</sup>. Tout s'y trouve, sauf l'arquebuse ou la poudre à canon (ce qui serait bientôt le sujet d'une variante de Baïf dans les *Amours de Francine* <sup>2</sup> ou de Pasquier dans ses *Recherches de la France*). C'est plutôt la manière que la matière du sonnet qui nous concerne. La voix nous ramène à quelques points de fuite au centre du poème, là où tout s'immobilise dans la stase de l'onde noyant des « ombilics » ou des « cicatrices » des mots vagabonds. Dans un poème qui se poursuit inlassablement, le lecteur ne distingue pas les embûches de la proie : s'agit-il d'un chevreuil, d'un cervin-Actéon de la forêt de Fontainebleau, avatar de François I<sup>er</sup> s'imaginant en Grèce lors de ses après-midi de chasse en Sologne? S'agit-il aussi d'un autre Actéon, cette fois victime d'un poète en travesti de Diane? Ou le *chevreuil* est-il, en anagramme, l'*œil* de Cassandre mué en cerf goûtant l'herbette mouillée de la rosée du matin? Des oiseaux allant suffoquer dans la glu de l'oxymore étiré en décasyllabe, dans « l'oyseux crystal de la morne gelée? » Ou bien un cerf errant, proie du chasseur muni d'une *arbalète à gelais*, d'un arc, d'un filet, des *retz*, ou plutôt de traits scintillants de rhétorique? Si fines et si achevées, les sonorités du poème semblent ondoyer en rythmes purs, démentis cependant, par des graphies curieuses.

Le poème ne cède guère aux ruses de la voix; ancré dans l'aspect concret de ses caractères, sa matérialité visuelle met en question toute priorité que le lecteur aurait accordée à la voix de son auteur. Les figures du sonnet XLIX renvoient à des emblèmes, et d'autres « engins » illustrés dans *L'Hécatomgraphie* de Gilles Corrozet en 1540. Ici, il faut situer l'art du travail de Ronsard dans un autre sens, celui précisément qui lie la Pléiade aux poètes de Lyon, qui se nourrissaient d'emblèmes. Anticipons nos hypothèses : la fameuse formule d'André Gide, « L'art naît de contrainte et meurt de liberté », s'avère dans la rime, dans la logique et, surtout, dans les clôtures visuelles du sonnet. Cartouche vide, ses carrures creusent un volume de mots. Son aloi dépend de la manière par laquelle l'écrivain peut mélanger, inciser ou façonner de simples énoncés en grotesques, en méandres tortueux qui font rayonner des tensions à travers le cadre qu'incarnent l'incipit, les pointes, les angles des mots, les quatre sens de la boussole, les bouts rimés et les reprises du vers.

Aux marges du sonnet les mots incarnent la matérialité des emblèmes. La contrainte poétique obsédait la Pléiade, et le sonnet en fut la meilleure forme, greffant une rigueur formelle sur des *effets de liberté* inconnus depuis les formes fixes de traditions antérieures. Pour cette raison, le rapport entre le centre virtuel de la quadrature et les périmètres joue un rôle compositionnel de première importance, ce qui est ressenti dans le sonnet XLIX où le centre se perd dans des vagues de graphèmes disloquant et éparpillant, si l'on peut reprendre la formule d'Yves Bonnefoy, son *vrai lieu* :

1. « *Retz of Love* », *Yale French Studies*, 61 (1981), pp. 126-144, lecture visuelle des graphies de « Comme un chevreuil... ».

2. Nous nous servons de l'édition critique d'Henri et Catherine Weber, *Les Amours*, Paris, Garnier, 1963; quant à Scève, nous renvoyons à l'édition critique d'I. D. McFarlane, Cambridge: University Press, 1966.

Or sur un mont, *or* dans une vallée,  
Or près d'une *onde* à l'escart recelée  
Libre follastre où son pied le conduit.

A l'encontre d'un rondeau, qui assignait à un mot, dans sa forme sonore et visuelle, une tâche pivotale, le sonnet n'a plus de symétrie stabilisante. Le centre du poème ne se retrouve plus dans un vers impair flanqué de blocs symétriques. Une cible de mots est tracée sur la figure du chevreuil. Le texte module des symétries au lieu de les ériger : un dynamisme de mouvement immobile se fait alors que des torsions infléchissent les mots et les lettres autrement. Suivant les conseils de Sénèque, la forme du poème énonce ce que, plus tard, Montaigne allait citer et suivre comme principe créateur, *non est ornamentum virile concinnitas*, « ce n'est pas un ornement viril que l'arrangement symétrique ». Puisque la structure de quatorze vers entraîne des problèmes de cadre, le point de fuite pourrait être cerné dans une région centrale ne se portant point garant d'une origine à la croisée des lignes diagonales de la quadrature. Et surtout, il faut imaginer que le rapport entre le sonnet et le rondeau n'était pas immotivé aux années 1540-1550 (Sebillet ayant consacré des chapitres de longueur égale aux deux formes dans son *Art poétique françoys*<sup>3</sup>). La hantise de l'ordre formel ne pouvait pas ne pas infléchir la matrice imaginaire du genre lyrique que préconise la Pléiade. Ici, le pauvre chevreuil est vite coincé, dans un espace où il se pensait – du moins selon la diégèse du poème – à l'écart, « loin de chiens & de bruit », « Libre follastre où son pied le conduit ». Presque inconsciemment le poète se demande s'il peut exister une aire à la fois discursive et sonore, où la main peut dessiner des contours d'écriture sans astreinte formelle ou économique, et où la bête errante – et écrivant – peut goûter les délices de l'*herbette emmiellée*. En raison de sa specularité, l'*escart recelée* est une trace n'offrant aucun effet de mouvement. L'*onde* tortueuse, au centre du septième vers, ne figure pas le passage des eaux ou la douce image d'une source; plutôt, elle renvoie autant aux ondulations du style rappelées du Rosso et du Primatice, qu'à l'écho du Latin *unda*, l'écho d'un point serpentin d'interrogation : où?

Les vocables et les graphèmes s'engluent dans une stase d'extension infinie. Gageons encore que le poème se façonne à partir d'une série d'emblèmes qui inspirent à la fois son effet de clôture et les thèmes qui le véhiculent. Il semble que le texte tire sa forme autant du travail des mots de l'auteur de *Délie*, que de la matérialité des gravures ornant le recueil lyonnais de 1544. Les emblèmes XII, XVIII et, surtout, XLIX informent le sonnet LX. Les tensions du dizain de Scève doivent leur vertu aux câblages tortueux entre l'image et l'écriture. Étrangères l'une à l'autre, les deux formes s'orientent dans un sens qui leur semble opaque ou difficile : le trait de la gravure vise celui du caractère imprimé, tandis que le graphème recherche une origine

3. Voir notre « Poétique dehors : autour d'un rondeau de Clément Marot », *Michigan Romance Studies*, 1, 1980, pp. 27-50.

picturale qui semble résider au centre du tableau qu'il orne. L'art de l'énigme – sinon la stratégie de l'obscurité du recueil – joue sur la rhétorique de cette différence. Le texte *louvoie*. Les trois emblèmes qui informent « Comme un chevreuil » lui fournissent une perspective et le paradoxe d'une image écrite au centre du sonnet.

Les emblèmes de *Délie* ont parfois un cadre ovale ou circulaire. Ils établissent tous un rapport entre l'axe et sa circonférence. La « pointe » de la devise renvoie toujours à un autre point – parfois de fuite – vers le centre du champ d'inscription. Aussi la double entrave signifiée par le proverbe autour de l'image est-elle confirmée par le lieu dans lequel la figure (et le spectateur) se trouvent immobilisés. Point de mort et point de fuite, le centre du champ d'une médaille ou d'un emblème est en rapport intime avec le périmètre de la forme.

Le quarante-neuvième emblème opère dans le même sens (*voir figure 2*). Le chamois aux cornes recourbées, poursuivi par les chiens, se trouve immobilisé au sommet d'un tertre. Les pieds dessinent un axe de par leur convergence vers le sommet d'un triangle figurant le roc. Celui-ci figure la base d'une sculpture imaginaire. De cette manière, le cercle fermant l'image décrit un plan bissecteur. Quatre lignes s'entrecroisent de sorte que la configuration même s'enclôt en se décrivant. La forme de l'emblème est confirmée par le mouvement de nos yeux. Nous lisons l'inscription circulaire en procédant, en sens centripète, vers l'origine qu'est le point d'issue du cadre.

La composition de l'emblème XVIII est homologue. Blessé par un trait meurtrier, un cerf perché sur le sommet de son refuge, est sur le point d'agoniser. Ici un double axe – celui de l'origine de l'ellipse – informe la composition générale. Le point où l'arc pénètre le flanc de la bête signale un axe, tandis qu'une deuxième croisée est suggérée, encore une fois, par les quatre pieds posés sur le perchoir triangulaire. De ces deux marques l'œil peut imaginer l'origine de la circonférence ovale cadrée par le motif du cordage, et par les chaînes suspendues aux nez de deux singes en grotesques.

Retournons au cercle dans lequel le chamois a l'air de soupirer : « Me saulant ie m'enclos. » Le tout est orné, curieusement, par un dizain n'entamant que de manière allusive le thème de l'amour non partagé :

Que ie me fasche en si vain exercice,  
Comme le mien, certainement le fais :  
Veu mesmement que d'un si long seruice  
Ne voy encore sortir aulcuns effectz.  
Et si ie quitte & le ioug, & le faix,  
l'eschappe a doubte, espoir, ardeur, attente,  
Pour cheoir es mains de la douleur lattente,  
Et du regret, qu'un aultre aye le prys  
De mon labeur. Dont en voye patente  
Sauluer me cuyde, & plus fort ie suis pris.

L'« exercice » du dizain pourrait renvoyer à la méditation<sup>4</sup>, à l'amour et aux résistances de l'écriture. Proie d'un blocage imaginaire, sans sève, le poète aspire en vain au suc de l'inspiration poétique. Il s'opiniâtre sans pourtant laisser d'effets (ou se faire publier). Il lui manque la cruelle contrainte de l'*impression*. Autant que d'aimer, il est question de *publish and... or perish* : « ne voy encor sortir aucuns effectz », avoue-t-il, en insistant sur le sens physique d'un *effet* en tant que chose (livre), impression spirituelle au sens figuré, mais en même temps, sur la tournure de ses vers. Il lui manque le doute créateur qui lui permettrait d'éviter la condition allégorique de la mélancolie, que signale *la douleur lattente* ou, sur un autre plan, des concurrents et en amour et en écriture poétique.

Cette dernière naît moins des effets de l'amour que de la concurrence d'autres écrivains, comme lui, à la recherche de l'imprimeur destinataire de vers. La voix déclare que le poète craint qu'un autre ne lui subtilise ses idées, ou bien, ses lieux communs. C'est-à-dire, qu'un autre pourrait publier ce qu'il cogite et copie si ardemment. Jalousie et envie sur le plan affectif, les émotions confuses dictent que, malgré tout, le poète devrait poursuivre sa tâche dans la voie de l'écriture. Voici le chemin du salut : il le mène vers une ouverture imaginée au-delà du point de fuite, et marquée dans la perspective spirituelle et graphique de l'emblème en surplomb. Selon ce point de vue, il n'y a rien de plus anodin qu'une idée, et surtout dans la forme insipide d'une décoration; mais imprimée en tant que telle, en forme visuelle, efficace, ou « spirituelle », elle ne peut que laisser une impression ou un bel effet; ainsi est-elle valorisée en tant qu'espèce numéraire. Dès ce moment une banalité vaut de la monnaie en tant que forme à la fois concrète – elle peut *avoir du poids* – et morale ou spirituelle. L'emblème caresse alors la blague; la stratégie d'un bon mot est marquée dans sa devise.

La formule de l'emblème est récupérée ou, mieux, mise en bon usage – car, en tant que banalité, elle est bien usagée – à la *pointe* du dizain qui reproduit le système visuel. En évidence et en *superscriptio*, le « saluer me cuyde, & plus fort ie suis pris » renvoie le lecteur à la carrure de l'emblème qu'il orne, à ceci près que le poète l'a légèrement modifié pour que les mots s'étirent, et s'incisent, dans la contrainte du décasyllabe. Paradoxe suprême, la « voye patente » qui ouvre la porte au salut est aussi ce qui incarne. « Patent : *patent, wide open, discovered, manifest, apparent*<sup>5</sup> », traduit Randle Cotgrave en 1611, suggérant que l'étymologie remonte jusqu'à *patens*. La voie ouverte par la carrure du mot est vite refermée par son histoire et par son emploi quotidien, car *patente* évoque la figure d'une inscription circulaire; c'est une marque symétrique et autonome, désignant le droit restreint – limité ou l'imité – d'une idée ou d'une invention. *Patent* ou brevet, en *brevitas*, le mot dénote l'inscription d'une marque assignant le privilège de l'auteur de

4. Voir Michael Giordano, « Reading *Delie* : Dialectic and Sequence », *Symposium*, 34, 1980, 155-167.

5. *A Dictionarie of the French and English Tongues* (London 1611).

tourner « tout autour ». La voie du droit d'auteur le mène à la dernière étape de la composition poétique. Il doit la traverser avant de se faire publier, mais plus il publie, plus il périt. La voix du poète se trouve dans l'engrenage « farcesque » d'une économie de mots qui l'achève par son court-circuitage.

La *voye patente*, ou le chemin de la banalité nécessaire à tout « effet » poétique, le ramène à l'inspiration pauvre de l'emblème pictural qui est, paradoxalement, mille fois plus riche et plus matériel qu'une idée. Selon ce mouvement circulaire de cause et d'*effectz* enveloppé dans le même parcours allant incessamment de l'axe à la circonférence et vice versa, le texte doit s'auto-autoriser ou, mieux, s'auto-authentifier en se figurant en image. C'est ce qu'il fait en brevetant la devise comme (fausse) originalité littéraire. Le texte s'auto-pille, il braconne ses mots dans les champs qu'il prétend posséder. Ainsi les « effectz » sortent du repli d'un texte et d'une image en symbiose, grâce à l'identité que l'un a la tâche d'assigner à l'autre.

Pour cette raison il est évident maintenant que le recueil de Scève puisse se faire publier avec ou sans emblèmes. Selon l'impérieuse loi du hasard, les dizains peuvent : a) soit dénoter leur origine en renvoyant à l'image imprimée; b) soit la connoter en demandant au lecteur d'y rappeler une figure fugace, renvoyant, ailleurs, aux proverbes et aux devises illustrés dans le magasin collectif ou inconscient de la mémoire. Le système visuel et sonore du dizain joue sur ladite « teneur du privilege » dans laquelle est explicité le fait que le livre gagne le loisir de flotter entre l'écriture et l'image, deux catégories érigées et confondues à la fois <sup>6</sup>.

Il s'avère, et nous le savons depuis les Troubadours, que le jeu de l'amour est toujours une affaire d'argent. Les lieux communs des emblèmes sont « incorporés », mis sous le privilège d'un nom propre, ou au moins, d'une autorité aussi gratuite qu'une espèce trébuchante – cette fois le chamois et les chiens – mais parvenant à se faire enclore dans les carrures du texte. Travail de traduction perpétuelle de mots en figures et vice versa, l'industrie du dizain se matérialise dans « la frappe » de ses effets. De ce point de vue le moment crucial dans la diégèse du dizain – lieu où la figure et le texte se rejoignent – se trouve à la coupe du neuvième vers. A partir de l'hémistiche, du point qui annonce la pointe du poème, la proposition *Dont en voye patente* doit 1) signaler, à savoir, faire circuler la circularité même du patent; 2) inciser le calembour qui concrétise la voix du texte de façon nettement graphique; 3) faire exploser le cliché du dixième vers que le lecteur reconnaît avant qu'il ne le lise. De ce point de vue, le texte fête et fustige la devise, il l'incorpore, un peu comme Flaubert allait patenter ses idées reçues sous le titre d'un

6. Relisons le privilège : « Est prohibé & deffendu, de par ledict Seigneur à Tous Libraires, imprimeurs & aultres personnes que ceulx auxquelz le dict Constantin aura donné charge desdictes impression & distribution sur certaines & grandes peines audict Seigneur à appliquer, d'amende arbitraire, & de perdition desdictz liures & de tout ce qu'ilz y mettront, de ne le imprimer ne faire imprimer, uendre ne distribuer, soit avec lesdictz Emblemes ou sans Emblemes, ou aultrement en quelque maniere que ce soit durant ledict temps de six ans », édition McFarlane, p. 118. Mais la mémoire d'images-clichés dure au-delà de six ans.

dictionnaire de bêtises, c'est-à-dire au moyen de la collision et de la dissémination de mots marqués de tensions géométriques.

Revenons au cerf à l'agonie, emblème confirmant l'enjeu des mots disséminés sous forme de stéréotypes. Ce dernier est l'unité de la figure et de la voie, formule fixe, qui explose dans la manière dont elle se contient, se valorisant dans sa symétrie et dans la percussion de son cliché. Le cent cinquante-neuvième dizain reprend la devise, « Fuyant ma mort, i'haste ma fin », mais en inscrivant dans son ultime vers *accelere* à la place de *haste*. Le décasyllabe est ainsi une distorsion minimale du cliché (*voir figure 3*). Encore une fois, c'est le deuxième hémistiche du neuvième vers qui scelle la configuration et qui en assure la force d'une conjointure :

Si de sa main ma fatale enemye,  
Et neantmoins delices de mon Ame,  
Me touche vn rien, ma pensée endormye  
Plus, que le mort soubz sa pesante lame,  
Tressaulte en moy, comme si d'ardent flamme  
Lon me touchoit dormant profondement.  
Adonc l'esprit poulsant hors roidement  
La veult fuyr, & moy son plus affin,  
Et en ce point (a parler rondement)  
Fuyant ma mort, i'accelere ma fin.

Le *point* du neuvième vers réfère à l'axe double de l'ellipse de la devise, et la cheville, *a parler rondement*, se trouve encerclée dans la forme ovale – en ellipse – de la parenthèse. Le chemin circulaire le ramène à l'emblème d'où il tire son inspiration, mais, semble-t-il, afin d'y retourner muni d'un poème « patent ». Le dizain se termine sur un jeu de mots; ici, le jeu provient d'un vers inspiré de l'image ci-dessus. Or le dizain n'écrit pas le vers tout à fait « rondement ». Voire, la forme du poème le projette de façon orthogonale. Il vise les sens sans ambages, mais tout en révélant dans quelle mesure l'ellipse est une stratégie misant sur une récupération monétaire, où le mouvement du poème, de la voix à la forme circulaire et redondante de l'écriture, trace le parcours d'une transformation de mots en monnaie. La traduction perpétuelle du mot en image et vice versa assure un cours où l'image de mots en tant qu'espèces peut se faire au moyen, bien sûr, de l'ambiguïté de prime abord confondant l'argent, et *Délie*, « objet de haulte vertu ».

Ici le texte abandonne l'idéalisme préconisé dans la couche sémantique.

Et en ce point (a parler rondement)  
Fuyant ma mort, i'accelere ma fin.

Le *point* traîne avec lui, encore une fois, un problème de perspective (mettons, monoculaire et spéculaire), et un jeu de mots par lequel le vocable est rendu visible tandis que l'image est muée, simultanément, en effet sonore. Le *rond* du texte fonctionne précieusement dans le sens du cliché moderne. En fabri-

quant sa mort, le poète accumule des ronds, et par là il se met en voie vers un salut breveté ou mis sous privilège. Investies dans les graphèmes du texte il y a des propriétés doubles et diverses. L'esprit « poulsant *hors roidement* » s'éveille, subitement confronté à la *plus-value* de son énergie potentielle. *Hors roidement* connote de l'or, marqué par l'effigie du roi. Argent ou « teston » d'écriture, à savoir, image oblique de François I<sup>er</sup>, le dizain équilibre la hausse et la baisse de son cours bancaire. (*A parler rondement*) fait partie d'un tissu d'allusions à la poésie anticourtoise héritée de Villon. Rappelons, à la suite de la ballade que Marot avait intitulée, « La Belle Heaulmière aux filles de joie », que le poète constate.

S'ilz n'ayment fors que pour l'argent,  
On ne les ayme que pour l'eure;  
Rondement aymont toute gent  
Et rient lors quant bourse pleure<sup>7</sup>.

De par Villon, Marot et leurs fortunes en France avant 1550, il semble qu'un pur platonisme littéraire ne puisse plus exister – si tant est, qu'il en fut jamais en langue française : si fortes sont les influences médiévales, et si patente est la valeur de l'équivoque comme argent littéraire, que toute analyse allant au-delà de la dimension matérielle des mots n'est guère praticable.

Voilà une hypothèse, hardie peut-être, qui dépend de l'ordre de centres et de circonférences du legs néo-platonicien. Essayons ses possibilités à travers la lecture du troisième emblème, douzième de *Délie*, qui informe le discours de la vénerie de « Comme un chevreuil... ». Intitulé « L'oyseau au glus », dans l'édition McFarlane (*voir figure 4*), il fait coaguler le sens que les deux oxymores, *l'oyseux crystal de la morne gelée*, vont fondre en description visqueuse. L'image fait allusion à la piperie, stratagème par lequel le chasseur attrapait de petits oiseaux comme, aujourd'hui, le papier-tue-mouche, ambré, vernissé, attire les insectes dans les refuges de cuisines d'été. L'oiseleur appliquait une substance douteuse, sorte de colle emmiellée, aux rochers, aux lieux où les oiseaux se perchaient. La figure se prêtait bien aux thèmes platoniciens, au drame de l'imitation engageant le problème de la distance esthétique entre patron et copie, ou imité et imitant. Le paradigme devait être vu de bon biais, sinon, trêve de singerie, l'artiste s'acharnait, s'embourbait vite dans la fascination de la perfection. Mais la métaphore de cette ruse n'appartient pas seulement au lexique platonicien. Elle remonte au *Roman de la rose* et figure dans la comédie anti-courtoise du haut Moyen Age :

En ce bel arbre de Déduit gracieux  
Mes fors gluons et fillez ferai tendre.

7. *Le Testament Villon*, édition Jean Rychner et Albert Henry, Genève, Droz (TLF), 1974, v. 577-580. C'est nous qui soulignons.

Pour decevoir par art malicieux  
Tous oisillons mignons délicieux <sup>8</sup>.

La métaphore est efficace en raison de sa matérialité. La *glu* coagule tout mouvement au fond de la figuration; elle plonge et fige le transport dans l'encre et la colle du langage. L'*oyseau* tombe victime de l'*oyseu*; l'oisif volatile s'enlise dans la glu morne de son image gelée. Les signifiants renvoient à la matière paginale de leur support et de leurs ruses de référence. Puisque la matière de l'image et celle du mot sont identiques, leur substance séductrice, aussi ambiguë que la *pouldre de diamerdis* de Panurge, charme, révulse, et frise le rire. C'est une forme qui assume le contour de la surface qu'elle vernit. Substance idéale du point de vue de la mimésis, *le glu oyseux* est aussi codé du côté du déchet ou de la singerie scabreuse. Montaigne allait se moquer du platonisme en satirisant son passé comme celui d'un individu « embabouyné » de Rome et des siècles antiques; et raconter comment, devant leur proie, des chasseurs de singes imitaient leur façon de s'engluer et de se garrotter. « Imitation meurtrière comme celle des singes horribles en grandeur et en force que le Roy Alexandre rencontra en certaine contrée des Indes. » Les bêtes « s'engluoient, s'enchevestroyent et garrotoient d'elles-mêmes <sup>9</sup> ». S'agit-il de l'encre du pays paginal, imprimée sous nos yeux? Une telle catachrèse nous tente. Provenant de l'art de la vénerie, en tant que métaphore de la lecture, le stratagème se suspend entre la farce, le platonisme et la théorie de l'invention.

Chez Scève, de même. La métaphore agglutine le mot à l'image, elle embrouille la farce et la philosophie de l'imitation. L'emblème figure deux oiseaux voltigeant au-dessus de quelques brins d'herbe qui poussent d'une motte de terre. Les deux côtés du cartouche dépeignent deux singes en grotesques qui, comme ailleurs, soutiennent le cadre ovale au moyen d'une chaîne suspendue de leur bouche. Le dizain qui le suit est lui aussi équivoque, son rapport à la gravure semblant tout à fait allusif et fortuit :

le vy aux raiz des yeulx de ma Deesse  
Une clarté esblouissamment plaine  
Des esperitz d'Amour, & de liesse,  
Qui me rendit ma fiance certaine  
De la trouuer humainement haultaine.  
Tant abondoit en faueur, & en grace,  
Que toute chose, ou qu'elle dye, ou face,  
Cent mille espoirs y sont encor compris.

8. Voir l'iconographie précieuse dans Michel Rousse, « L'allégorie dans la farce de la Pipée », *CAIEF*, 28 mai 1976, pp. 37-41. La « glu », le « gluau » et les « gluons » décrivent la métaphore de la séduction dans des poèmes anonymes, un rondeau de Charles d'Orléans, un blason de Guillaume Alexis, et dans la *Farce de la Pipée*. Nous devons, remarque Michel Rousse, aux siècles suivants les feux et les flammes; le xv<sup>e</sup> siècle connaissait peu ces ardeurs, l'amoureux y était pris au filet ou à la glu comme les oiseaux à la pipée (p. 40). Vus de près, Ronsard et Scève fouillent aussi dans ce comique médiéval, et se moquent ainsi de leurs ardeurs amoureuses.

9. « Sur des vers de Virgile » et « De la vanité », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1962, pp. 854 et 975.

Et par ainsi, voyant si douce face,  
Ou moins craingnoys, là plus tost ie fus pris.

La *glu* connotée par la référence à l'oisellerie est une figure clef. Entrevu dans les mots et dans la forme curieuse ou grotesque de l'arcane du cadre, le terme caché infléchit le poème en son entier; le signe du déchet va le maculer partout. La colle est toujours associée à la déjection, comme le singe l'est au déchet et à l'excrément dans les satires contemporaines se targuant de mimésis. De cette façon l'emblème et le cadre font partie d'une stratégie de simulacres, de leurres ou d'appâts qui – comme la femme ou l'image de l'argent – acharne le spectateur qui se voit en train de lire le poème-emblème. Dès qu'on regarde la configuration d'une perspective transparente (dans laquelle les mots cèdent leur matérialité signifiante à un sens plus délicat, invisible ou « supérieur »), les yeux sont pris, on s'y enroue, on s'embourbe dans la clôture de sa logique.

Le dizain se développe au moyen d'une comparaison filée : les yeux de Délie attrapent le poète et l'enchaînent à son image. Mais, si l'on suit l'ordre des emblèmes XVIII et XLIX, le gond du poème se trouve dans le deuxième hémistiche du vers pénultième. « Voyant si douce face » annonce l'arrivée de la devise à la limite inférieure du dizain. Soulignant le lieu le plus commun de l'image et du texte, le participe renvoie aussi aux legs de la farce connue depuis le xv<sup>e</sup> siècle. Tout lecteur averti savait – surtout depuis le travail de Clément Marot – que la formule insipide, « douce face », en réfère au huitain annonçant l'entrée en scène de la « grosse Margot ». Chez Villon, la « douce face et pourtraicture » (v. 1584) se confondent, tandis que la « douceur » se mue en fétide âcreur. Dans ce dizain l'énoncé est le moment de la prise dans la glu. Avant qu'il n'ait lu le dernier vers du texte, le lecteur est plongé dans la merveilleuse et salubre souillure de l'image.

Le poème est codé de manière aussi ambiguë que la glu. *Ma fiance certaine* (l. 4), *chose* (l. 7), et *face* (l. 9) sonnent l'envers de l'endroit signifié : reste, la fiente feinte, ou en face, disons, fessue. Mots innommables dans les champs élysées du platonisme, ils restent suspendus entre l'image et le texte, et ils rôdent dans les marges des vocables. Ils s'enchaînent dans les grotesques des singeries aux cadres. Pour cette cause les « *raiz des yeulx de ma Deesse* » vont vers le *res*, la restance ou la rémanence du bas monde qu'ils incorporent dans leurs graphies. Figure de peu de valeur, signifiant démarré de la couche sémantique, et d'une richesse infinie, la bribe du mot peut s'affubler de toute une gamme de tonalités à la fois basses et empyréennes. « Cent mille espoirs y sont encor compris » (l. 8) : pourquoi ne pas voir en *compris* le sens de l'amalgame de la chose et de la voix, sinon de langage écrit et l'image qui partagent le *trait optique*? *Espoir* réfère à d'autres emblèmes du miroir dans les manuels de Corrozet et d'Alciati, mais le calembour jouant sur le fait qu'ils sont pris ensemble, *com-pris*, *en corps*, revendique la taille humaine du corps orificiel.

La forme ovale du dessein autour de l'emblème devient par là même

ambiguë, comme si son plan était la bouche oraculaire, à la fois sublime et obscène. Ronsard va déployer – plutôt, il va *tendre* – cette panoplie de figures dans le vers.

De retz ne d'arc sa liberté n'a crainte,

où l'anagramme du trait invisible, le caractère du *memento mori*, le crâne, est en écho, comme si, et chez lui et chez le poète lyonnais, le substantif de l'étincellement et du tissu de sens pouvait rayonner dans la contrainte du sonnet et du dizain. *Res*, raies, *race*, reste, *rays*, *rates* : on aperçoit un mouvement fugace de langue entre les graphèmes et les vocables; ils vont toujours selon le sens d'une agglutination féliciteuse, dans la matière, dans l'impression entre l'encre et les caractères légèrement décalés de la page sur laquelle ils sont imprimés et embossés. L'emblème (ou présent ou absent) endosse la poésie, il l'authentifie, il confère sur elle son droit d'esprit d'auteur.

Dans le dixième vers qui étire la devise de « l'oyseau au glus », Scève supprime *crains* en faveur de *craingnoys*. N'est-il pas impossible d'y voir un reste de *crâne*, d'un *memento mori*, ou d'un stigmaté généralisé que Ronsard allait, lui aussi, inciser dans le travail de l'anagramme redondant (vu dans deux sens opposés ci-dessus), que Scève entame autrement en *craingnoys*? Car le verbe au passé indéfini inscrit dans son énoncé le *retz* de l'araigne, ou la figure de « L'Yraigne » (voir figure 5) qui sera travaillée dans le dizain 411 au-dessous de son emblème (XLVI). L'engin est pareil, le *glu* menant le scrutateur à la même fin que le chevreuil dans les *retz* de l'*araignée*.

Le me meurs pris es retz que i'ay tendu,

écrit-il plus tard, tout en reprenant le cours de l'emblème d'Ariane. Le *retz* est aussi la chose, l'aspect physique de l'écriture scellée en effet d'image, ou en traduction entre sa figuration et sa mise en voix. La glu qui colle le thème banal de la peur à la devise nous détache en même temps de la langue transparente qu'est la langue de souche platonicienne. Vues sous cet angle, l'industrie du texte et la monnaie de l'emblème subvertissent l'ordre unilatéral du sonnet en tant que voix d'un poète unique. Les fils visuels de la sonorité tissent une forme hétérogène et invoquent une mémoire immémorielle, même involontaire, d'un savoir d'images. Ils nous orientent vers une vision fabuleusement matérielle du langage qui s'engendre, se macule, et se propage entre les poètes, les orfèvres, les graveurs et les imprimeurs d'une époque de silence.



*Figure 1*



*Figure 2*

Figure 3



Figure 4

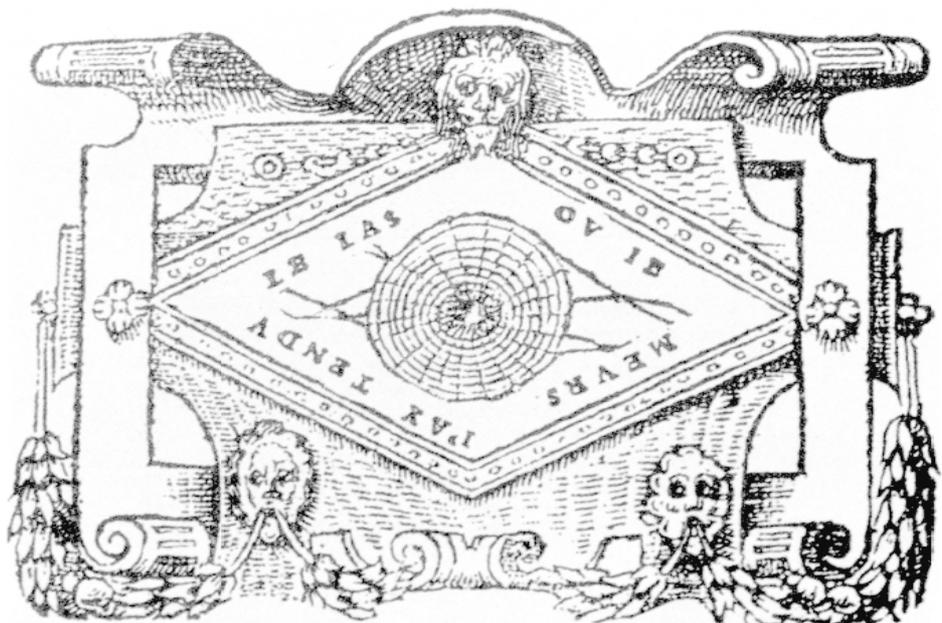


Figure 5