

Ronsard/ Scève : étude comparée des dizain et sonnet II de Délie et des Amours de 1552-1553

In: Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance. N°45, 1997. pp. 25-38.

Citer ce document / Cite this document :

Dauvois-Lavialle Nathalie. Ronsard/ Scève : étude comparée des dizain et sonnet II de Délie et des Amours de 1552-1553. In: Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance. N°45, 1997. pp. 25-38.

doi : 10.3406/rhren.1997.2164

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rhren_0181-6799_1997_num_45_1_2164

Ronsard/ Scève
Etude comparée des dizain et sonnet II
de *Délie* et des *Amours* de 1552-3.

Délie, dizain II

Le Naturant par ses haultes Idées
Rendit de soy la Nature admirable.
Par les vertus de sa vertu guidées
S'esvertua en œuvre esmerveillable.
Car de tout bien, voyre es Dieux desirable,
Parfeit un corps en sa perfection
Mouvant aux Cieulx telle admiration
Qu'au premier œil mon ame l'adora,
Comme de tous la delectation
Et de moy seul fatale Pandora¹.

Amours, sonnet II

Nature ornant la dame qui devoyt
De sa douceur forcer les plus rebelles
Luy fit present des beautez les plus belles
Que dès mille ans en espargne elle avoyt.
Tout ce qu'Amour ardentement couvoyt,
De beau, de chaste, et d'honneur soubz ses
ailles
Emmiella les graces immortelles
De son bel œil qui les dieux esmouvoyt.
Du ciel à peine elle estoit descendue
Quand je la vi, quand mon ame éperdue
En devint folle : & d'un si poignant trait
Le fier destin l'engrava dans mon ame,
Que vif ne mort, jamais d'une autre dame
Empraint au cœur je n'auray le portraict².

Le deuxième sonnet des *Amours* ressemble comme un frère au deuxième dizain de *Délie*, sorte de dizain que l'on aurait prolongé par un quatrain, dont on aurait relancé la conclusion : même place dans le recueil, même sujet, même évolution de la création de la dame à la naissance de l'amour, à quelques nuances près. Ce thème de la création par Nature d'un objet parfait du désir en la personne de la dame est le sujet de pièces non pas inaugurales mais dispersées au travers du recueil du *Canzoniere* (S. 154, 159, 248) ou chez Chariteo (S. 148) et c'est bien le texte même de Scève³ que Ronsard semble

1. *Délie, Objet de plus haulte vertu*, édition critique Eugène Parturier, Paris, Nizet, 1987 (première éd. 1916), p. 6.

2. Toutes nos références aux *Amours* de 1552-3 renvoient au texte de l'éd. d'H. et C. Weber, Paris, Garnier, 1963.

3. Après avoir consacré son premier sonnet à une reprise et variation sur le sonnet qui occupe la même place dans les *Erreurs Amoureuses* de Pontus de Tyard dans

délibérément ici reprendre et varier d'une façon qui nous apparaît exemplaire des affinités et des différences entre les deux recueils autant que de la façon dont un dizain peut devenir un sonnet.

Les deux pièces se fondent sur le même schéma narratif, sur la même clause consécutive, qui permettent de revenir du ciel à la terre, d'un sujet à l'autre (de la troisième personne du Nourant ou de la Nature à la première personne). Elles semblent enfin au premier abord avoir presque le même statut : poèmes épidiétiques voués à la célébration hyperbolique de la perfection de la Dame, don divin, ils acquièrent peu à peu une autre valeur, par la mise en scène finale d'un sujet pathétique, objet et victime de l'amour. Bien que les deux textes soient adressés non à la dame mais au seul lecteur, l'accent se déplace donc, le poème vise pour finir à émouvoir, et dans un dernier temps, dans le texte de Ronsard du moins, à persuader l'auditeur de la valeur des sentiments évoqués, fondement d'une requête éventuelle⁴. Il s'agit bien dans le texte de Ronsard de convaincre le lecteur et indirectement l'aimée de la fidélité de l'amant, de projeter le passé dans le futur, de prolonger en ce sens le dizain lui-même. La clause consécutive n'articule plus en effet cieux et terre, Dieux et « je », mais passé et futur. Le texte de Scève s'arrête au contraire sur ce moment inaugural et fatal de l'amour, comme en écho au premier dizain qui immobilise le texte au présent :

Grand fut le coup, qui sans tranchante lame
Fait, que vivant le Corps, l'Esprit desvie,
Piteuse hostie au conspect de toy, Dame,
Constituée Idole de ma vie.

Mais par là-même le texte de Ronsard peut sembler expliciter, gloser le texte de Scève. Le dizain scévien se referme en effet sur un parallèle et une opposition, fixe et isole le sujet et le temps à ce moment inaugural de l'amour, en un admirable raccourci allusif, par le recours au mythe de Pandore. Le texte de Ronsard ne fait lui aucune

une sorte d'hommage inaugural et récapitulatif rendu aux *canzoniere* français qui ont précédé son propre recueil amoureux.

4. Sur les différents statuts des poèmes dans les recueils amoureux ronsardiens, pour une analyse du passage d'une visée illocutoire à une visée perlocutoire, voir la typologie élaborée par Philippe de Lajarte : « La rhétorique du désir dans *Les Amours* de Ronsard, Esquisse d'une analyse typologique » in *Aspects de la Poétique ronsardienne*, Caen, 1989, p. 55-85, en particulier pour la mise en lumière de la combinaison des différents types chez Ronsard.

allusion explicite au mythe, mais en déplie pourtant tous les termes. Alors que le dizain de Scève se développe en un mouvement de descente néo-platonicienne de l'intelligible (« Idées ») au sensible (« un corps »), du singulier (« sa vertu ») au pluriel (« les vertus »), du défini et du possessif à l'indéfini, du *mobilis per se* (« de soy », « par les vertus de sa vertu guidées... ») à la causalité effective (« s'esvertua en œuvre », « parfait », « mouvant »...), le texte de Ronsard en traduit l'essentiel dans les termes du mythe même de Pandore (« Nature ornant », « luy fit present », « Tout ce qu'Amour... emmiella les Graces »...). L'orientation générale du texte demeure néo-platonicienne, de la correspondance des beautés (v. 3) aux vertus (v. 6) à la coïncidence du sensible et de l'intelligible : dans cette rencontre de l'œil et de l'âme que l'on retrouve du vers 9 du dizain au vers 10 du sonnet, aussi fidèle dans un texte que dans l'autre, semble-t-il, à la vulgate néo-platonicienne telle que la transmet par exemple Léon Hebreu :

Il est vray que je vous ay dit que la souveraine Beauté est la Sapience divine : laquelle reluit en vous, par la formation et grace de la personne (...) en telle manière que vostre image est faite et réputée divine & adorée pour telle, en ma Pensée⁵.

Ronsard en explicite les termes non seulement dans d'autres sonnets (S. 26, 69, 75, 88) mais, à la fin même de ce sonnet II, par l'image pétrarquienne du portrait gravé dans le cœur, qui est lieu de l'intellection, en bonne orthodoxie ficinienne :

Quand quelqu'un en voyant de ses yeux un homme, fabrique dans sa fantaisie l'image d'un homme et réfléchit longuement pour en juger, il élève le regard de son intelligence pour contempler la raison existant dans la lumière divine. Puis une étincelle jaillit aussitôt dans l'intelligence...⁶

Et on peut lire dans le mot « portrait » sur lequel s'achève le sonnet II, l'écho exact de l'« Idole » du dernier vers du premier dizain de *Délie*. Mais par cette sorte de lecture-commentaire qu'il fournit ainsi du texte de Scève, Ronsard réinterprète aussi ce mythe même de Pandore sur lequel s'achève le dizain. Pandore, figure négative dans *Les Travaux et les Jours* du don divin, (« La race humaine vivait auparavant sur la terre à l'écart et à l'abri des peines, de la dure fatigue,

5. Cité par E. Parturier dans son édition de *Délie*, *loc. cit.*

6. Ficini, *Commentaire du Banquet*, trad. R. Marcel, Paris, 1956, p. 228.

des maladies douloureuses, qui apportent le trépas aux hommes »⁷⁾ peut bien apparaître chez Scève, à cause de l'opposition (« de tous » / « de moy seul »), de son association à « fatale » et dans le contexte des dizains I et III (de la « piteuse hostie » de l'un au sacrifice de l'autre), ne conserver que ce sens. Or Ronsard l'efface dans sa relecture du dizain II et confirme cet effacement dans une série de textes, de la variante du sonnet V au sonnet XXXII, qui constituent une double reprise et variation et sur le sonnet II et sur le mythe de Pandore et en inversent systématiquement les signes :

Tous les presens de la bœte à Pandore
 Les Elemens, les Demons et les Dieux
 Et tout cela que Nature a de mieux
 Ont embelly le sujet que j'honore...⁸

Quand au premier la Dame que j'adore
 Vint embellir le sejour de nos cieulx,
 Le filz de Rhée appella tous les Dieux
 Pour faire encor d'elle une aultre Pandore.
 Lors Apollin richement la decore
 Or de ses raiz luy façonnant les yeulx...

A cette lumière Pandore prend le sens même qu'elle a dans l' « Eva Prima Pandora » de Jean Cousin, retrouve son pur sens étymologique de « *cunctorum munus et generale bonum* »⁹, don de l'Idée en même temps que don d'un sujet au poète comme le précise le sonnet V...

Cela n'empêchera pas Ronsard dans d'autres textes de développer le caractère ambigu de ce mythe. Le premier tercet du sonnet V reprend comme en écho le deuxième tercet du sonnet II, du « fier destin » au « cruel Destin », pour exprimer l'envers négatif de cette figure mythique de la perfection¹⁰, de même que le sonnet LXXIX fait écho au sonnet XXXII pour revenir de la « beauté », de la « chaste conscience », de la « profete science » au « peu de loyauté », à la « superbe arrogance », à la « fiere cruauté » d'une nouvelle Pandore et qu'enfin le sonnet CXII allègue explicitement le mythe pour en

7. Hésiode, *Les Travaux et les Jours*, v. 90-3, trad. P. Mason, Paris, 1928, p. 89.

8. Sonnet V, variante 1578.

9. Sur tous ces points voir Erwin et Dora Panofsky, *La Boîte de Pandore : les métamorphoses d'un symbole mythique*, Paris, Hazan, 1990 (pour la traduction française) et aussi O. Pot, *Inspiration et Mélancolie*, Genève, Droz, 1990, p. 121-2.

10. « Ah, trop heureux, si le cruel Destin / N'eust emmuré d'un fort diamantin / Si chaste cuœur dessoubz si belle face... »

dénoncer la duplicité, dans une apostrophe à l'espoir en figure de Harpye qui associe le don divin aux méfaits divins, meurtre et vol :

Quand Jupiter ce lasche criminel,
Teignit ses mains dans le sang paternel,
Desrobant l'or de la terre où nous sommes,
Il te laissa, Harpye, & salle oyseau,
Cropir au fond du Pandorin vaisseau,
Pour enfieller le plus doux miel des hommes.

Le texte ronsardien semble ainsi se plaire à déployer dans une série de poèmes aussi bien qu'à l'intérieur d'un même sonnet, ici d'une strophe à l'autre (du don divin au « poignant trait », celui même qui « offense » l'amant-Chorèbe du sonnet IV), ce que *Délie* condense et réitère au même point nodal, à cette clausule consécutive où le dizain s'articule et se ferme sur sa propre contradiction :

... que quand je vien à odorer les fleurs
De tous tes faitz, certes, quoy que tu faces,
Je me dissoulz en joyes, & en pleurs. (Dizain IV)

... que presque mort, sa Deité m'esveille,
En la clarté de mes desirs funebres,
Ou plus m'allume, & plus, dont m'esmerveille,
Elle m'abysme en profondes tenebres. (Dizain VII)¹¹

Cette contradiction se donne à lire également dans le dizain II au dernier vers quand elle est à la fois décrite et dépassée par les tercets du sonnet ronsardien. Et c'est précisément là où l'usage d'une forme, dizain ou sonnet, nous semble déterminante.

Quand le texte de Scève s'articule en une implacable unité jusqu'au retournement pathétique du dernier vers, le sonnet se disperse de manière caractéristique, déplaçant le centre de gravité, modifiant les enjeux. Le dizain est en effet admirablement unifié, trois phrases mais un seul sujet (le Nourant, i.e. Dieu) de trois verbes principaux (rendit, s'esvertua, parfait), placés à chaque fois en position initiale du deuxième vers d'un distique dont le premier vers est systématiquement constitué de l'antéposition du complément que l'on aurait presque envie de qualifier de complément d'agent tant il s'agit bien ici d'*intellectus agens* : « par ses hautes idées », « par les vertus de sa vertu »..

11. Nous nous permettons de renvoyer ici à notre étude, « Invention / réinvention », *Lire Maurice Scève, Cahiers Textuels* 34/ 44 n° 3, 1987, p. 85-91.

et qui ne devient vraiment qu'au moment même de la création pur complément de moyen : « de tout bien... ». Dans le mouvement où l'on revient des tournures abstraites à leur incarnation, le deuxième cinquain se mire dans le premier autour du pivot du troisième distique des v. 5 et 6. Ce qui est d'abord pur système de ressemblance, pure identité, comme le montrent bien les polyptotes (parfait/ perfection, vertu/ s'esvertuer) et l'épanalepse (parfait/ perfection) ou l'épizeux, devient reprise et écho, des trois verbes aux trois adjectifs, « admirable », « esmerveillable », « desirable » à la rime, aux trois noms « perfection », « admiration », « delectation » qui se répondent et opèrent l'incarnation progressive du mouvement de *l'intellectus agens*¹². C'est précisément cette infrangible unité, phrastique des six derniers vers, et plus généralement syntaxique et rimique, qui culmine et est mise en péril à la fois dans la subordonnée consécutive des trois derniers vers caractérisés par le changement de sujet, l'apparition du « je » et par la place du verbe pour la première fois en fin de vers, verbe qui prépare l'écho à la rime de Pandora, quatrième rime du dizain où convergent presque toutes les autres. Ce [a] qui retentit ici à chaque fois triplement (« mon ame l'adora, fatale Pandora ») est en effet présent dans six des huit autres rimes du dizain, et présent dans les cinq derniers vers, comme si tout avait bien pour fin de converger vers ce dernier mot qui modifie le sens de l'ensemble, transformant la création divine en don empoisonné, dans le mouvement où le deuxième cinquain est replié sur le premier, la perfection sur elle-même.

C'est cette cohésion lexicale, sonore, syntaxique du dizain qui est faite pour donner lieu au renversement final, ou du moins pour tout faire peser sur le point de tension du dernier mot que le sonnet semble avoir pour vocation de pervertir sinon de rompre. Quand Scève décrit un mouvement impeccable dont le Naturant, Dieu, est le seul initiateur jusqu'à l'articulation de la subordonnée, Ronsard disperse le sujet initial en plusieurs instances allégoriques (Nature, Amour, le Destin) et le poème en quatre phrases dont systématiquement la

12. On pourrait aussi s'attarder sur l'évolution même des fonctions de ces adjectifs, attributs du COD pour le premier, encore directement rattaché à l'action du verbe, épithète déjà pour le second de l'œuvre en cours de réalisation.

deuxième reprend et redéploie la première¹³. Les deux quatrains sont ainsi superposables, se complètent en miroir, selon l'expression d'Aragon¹⁴, tandis que les tercets redoublent étrangement le dédoublement même du sujet en « je » et « mon ame » en un chiasme (je la vis, mon ame en devint folle... Dans mon ame,... je n'aurai...) exemplaire qui rend au sujet pathétique autonomie dans le mouvement même où les tercets ouvrent le texte. Alors que les quatrains sont marqués par l'affinité sonore de leurs rimes (-voit/ elle), les tercets introduisent en effet une ouverture très nette que vient seul compenser l'écho discret de « trait » et de « portrait », reprise et variation signifiante sur les rimes des quatrains. Ainsi les quatrains apparaissent-ils moins le lieu du passage, de la transformation de l'abstrait au concret, de l'intelligible au sensible que de la répétition, de l'amplification anaphorique. Ce qui était figure chez Scève de l'unité d'une création devient simple répétition hyperbolique ressortissant à l'éloge : les effets de polyptote et de répétition « lui fit present des beaultez les plus belles », la reprise de « beau » et « bel œil », figures de l'éloge de la beauté de Cassandre, ne sont plus comme le polyptote ou la répétition scévienne figures de l'unité et de la ressemblance (« par les vertus de sa vertu », « parfait... en sa perfection »). On pourrait en dire autant du jeu des adjectifs, devenus des superlatifs hyperboliques (« les plus rebelles », « les plus belles ») ou de l'indéfini « tout », véritable comble chez Scève (« De tout bien, voyre es Dieux desirable, parfait... »), développé ici comme un superlatif (« Tout ce qu'Amour... couvoyt de beau, de chaste... »). Tout concourt au seul portrait de la dame, relève de l'« amplification », comme le souligne Muret au début et à la fin de son commentaire :

13. Les quatrains se développent presque symétriquement de la relative à la principale, les tercets au contraire reviennent l'un et l'autre de la principale à la subordonnée circonstancielle, temporelle ou consécutive.

14. « Les quatrains sont comme les deux miroirs d'une même image ou miroirs l'un de l'autre [...]. De cette pensée musicalement prisonnière on s'évadera dans les tercets, en renonçant à ce jeu pour des rimes nouvelles. » Cité par H. Weber, *La création poétique au XVI^e siècle*, Paris, Nizet, 1955, p. 235. Voir aussi à ce sujet les analyses de Francis Goyet dans « Le sonnet français, vrai et faux héritier de la Rhétorique », dans *Le Sonnet à la Renaissance*, Paris, 1988, en particulier, p. 34-7, pour une comparaison de la forme du sonnet avec celle du dizain, le dizain étant fidèle par son double système sur deux rimes au principe de « la plus grande répétition de rimes possible », principe ancien que rompent précisément les tercets du sonnet.

Il feint pour amplifier la beauté de sa Dame, que Nature... Ce sonnet appartient, comme le premier, au pourtrait de sa Dame¹⁵.

Les tercets en effet ne dramatisent le portrait hyperbolique des quatrains, ne le mettent en scène que pour mieux le consacrer pour finir à la mémoire (dans une reprise du vœu liminaire) puisque le « poignant trait » devient aussitôt gravure et empreinte dans un mouvement qui reprend et dépasse la dramatisation scévienne, toute entière concentrée dans le nom de Pandore. C'est pourquoi tout conduit ici au contraire à ce mot « portraict »¹⁶.

Cette relecture peut pourtant apparaître dans un premier temps beaucoup plus fidèle qu'infidèle à *Délie*. Car, du même coup, ce texte acquiert le statut d'autres dizains scéviens, d'un poème d'emblème, se présente comme la glose du double portrait de Cassandre et du poète, frontispice du recueil, dont le cartouche, « ὡς ἴδον, ὡς ἐμάνην », est ici explicité aux vers 9 et 10 :

Quand je la vi, quand mon ame esperdue
En devint folle...

Pourtant là aussi tout est reprise et variation sur un modèle scévien. Certes, on pourrait soutenir, en suivant Olivier Pot, que ce couple du portrait et du sonnet est caractéristique de l'obédience de Ronsard au néo-platonisme et d'une affinité à ce titre des recueils des *Amours* et de la *Délie*, que signifierait l'écho même des derniers vers des dizain I et sonnet II, d'« Idole » à « portraict » :

Globalement, le premier recueil des *Amours* visualise l'Idée ou le *conchetto* de la prophétesse antique que le poète est censé considérer, admirer en esprit du moment qu'il en a la *fantasia* imprégnée : la vision de Cassandre (...) constitue le projet générique de l'œuvre, le centre d'attraction du discours. L'inspiration naît en effet de la contemplation d'une image-idée qui occupe ou préoccupe la pensée : situation que figurent ou préfigurent matériellement en tête du recueil les portraits (...) Le frontispice de *Cassandre* polarise ainsi le macro-texte du recueil de la même façon que les emblèmes dans la *Délie* de Scève centralisent les séries respectives de dizains¹⁷.

15. M.-A. de Muret, *Commentaires au Premier livre des Amours de Ronsard*, publiés par J. Chomarat, M.-M. Fragonard, G. Mathieu-Castellani, Genève, Droz, 1985, p. 2.

16. Point d'aboutissement qu'aucune variante ne modifiera.

17. *Inspiration et Mélancolie*, op. cit., p. 129.

Tel est bien en effet le schéma initial mais pas plus que texte et image ne se superposent jamais parfaitement chez Scève¹⁸, image et texte ici ne coïncident. Le rapport établi entre *motto*, image et texte — bien qu'il ne s'agisse pas à proprement parler ici d'un emblème — dans le texte de Ronsard est en effet exemplaire. Le *motto* glosé par le sonnet II est celui du portrait de Ronsard non de Cassandre, et ce qu'opère le texte est bien un déplacement d'un sujet à l'autre ou du moins une mise en regard des deux sujets. Le sonnet II est tout entier orienté vers ce déplacement, tel est le but et le sens des tercets. Telle est déjà d'ailleurs l'orientation des quatrains dont le portrait n'est qu'hyperbole abstraite. C'est toute la différence avec le sonnet CLIX par exemple du *Canzoniere*, véritable portrait de la dame, de ses cheveux, de ses yeux, de son sourire, et de son chant. C'est aussi la différence avec les deuxièmes pièces de *L'Olive* ou des *Erreurs Amoureuses*, qui sont aussi des sonnets-portraits. Le sonnet de Pontus de Tyard est ainsi beaucoup plus fidèle au modèle pétrarquien, dans ses quatrains du moins :

Sous ton haut front, qui le cler ciel ressemble,
Sont deux soleils gracieux et luisans (...)
Ton blanc visage, où tout beau teint s'assemble,
Ta bouche faite en deux couraux plaisans,
Ton bien parler sur tous les biens disans,
Et ton doux ris doucement mon cœur emble...¹⁹

Quant au deuxième sonnet de *L'Olive*, il développe d'un bout à l'autre sans aucune incursion de la première personne le thème de la

18. Voir sur ce point D. Coleman, *An illustrated Love « Canzoniere »*. *The Délie of Maurice Scève*, Genève-Paris, Slatkine, 1981 ; F. Lecerle, « Du phénix au pot au feu, Les emblèmes de Délie et la poétique de l'hétérogène », in *Europe, Ronsard / Scève*, nov.-déc. 1986, n° 691-2 et F. Charpentier, « Poétique de l'emblème scévien », contribution au séminaire du groupe « Poétique » de Paris VII, consacré en 1986-8 à *Délie*.

19. *Le Premier Livre des Erreurs amoureuses*, éd. crit. J. C. Lapp, Paris, Didier, 1966, p. 10. Ce sonnet est numéroté comme sonnet III du recueil mais il occupe exactement la place du dizain II de Scève et du sonnet II de Ronsard, placé après un sonnet-dédicace à Maurice Scève et un sonnet II, fondé sur le mouvement même que reprendra le sonnet I de Ronsard : « Qui veut sçavoir en quante, & quelle sorte / Amour cruel travaille les esprits / De ceux qui sont de son ardeur esprits (...) Qu'il vienne voir ma peine ardente et forte... » (*Ibid.*) De même le dizain I et le sonnet I sont respectivement placés après un huitain « A sa Delie » et un « Vœu ». Voir l'hommage rendu par Ronsard à Pontus au sonnet 85.

création de la dame, pour donner lieu à un véritable portrait, comme en témoignent les tercets :

Ell'prist son teint des beaux lys blanchissans,
 Son chef de l'or, ses deux levres des rozes,
 Et du soleil ses yeux resplendissans :
 Le ciel usant de liberalité
 Mist en l'esprit ses semences encloses,
 Son nom des Dieux prist l'immortalité²⁰.

Il ne s'agit donc pas exactement dans le poème ronsardien de « visualisation » de l'Idée, pas davantage peut-être d'ailleurs que d'Idée à proprement parler. Car c'est aussi la différence du sonnet II avec le dizain II, où le portrait est proprement idéal, où est représenté un acte créateur de perfection. Chez Ronsard le véritable sujet grammatical est moins celui que le texte disperse en plusieurs instances secondaires (au contraire de l'unique omnipotence divine du sujet des sept premiers vers du dizain) que cette première personne dont les tercets nous peignent la métamorphose : ce sujet, qui passe de l'actif au passif, de l'intégrité à la division (« je la vi », « mon ame éperdue en devint folle »), et revient du statut d'objet au statut de sujet à part entière, projeté dans le temps du futur (« l'engrava dans mon ame », « Je n'auray »). Les quatrains annoncent déjà ce mouvement de réversibilité du portrait, mettent déjà la dame en regard, des « plus rebelles » du v. 2 aux dieux du vers 8. Or ce sujet se dit à la première personne comme dans le cartouche du portrait de Ronsard alors que celui du portrait de Cassandre porte « *et carpitur una carpitque* » dans un jeu de réciprocité là aussi caractéristique. Le cartouche du portrait de Ronsard que reprend et traduit le sonnet est de plus une citation d'un texte de Théocrite, selon une filiation particulière. L'expression « *ὡς ἴδον, ὡς ἐμάνην* », appartient à l'églogue II des *Idylles*, « Les Magiciennes », où elle est mise dans la bouche d'une femme, Simaitha, dont les propos font eux-mêmes écho au célèbre poème de Sapho qu'imita Catulle. Cette formule sous sa forme latine, « *ut vidi, ut perii* », se retrouve dans une autre églogue « magique », la bucolique VIII de Virgile, où c'est Damon cette fois qui confesse son amour, là aussi à une magicienne, pour obtenir pouvoir sur l'aimée. Ainsi l'expression même du sujet lyrique est-elle vraiment placée par l'échange des regards et la mise en miroir des portraits du frontispice autant que

20. *Œuvres poétiques*, t. I, éd. H. Chamard, Paris, Nizet, 1989, p. 28.

par la confluence des voix féminines masculines et des destinataires, des magiciennes des églogues latine et grecque au personnage mythique de Cassandre, à un point de convergence et d'échange, de superposition et de confusion des représentations²¹. C'est là précisément où, nous semble primer sur la perspective néo-platonicienne, beaucoup plus évidemment prégnante chez Scève que chez Ronsard, malgré tous les emprunts ronsardiens à une vulgate de l'expression amoureuse, l'enjeu même de l'expression lyrique.

Il s'agit en effet ici de mettre en scène le sujet au moment du décentrement fatal qu'y introduit l'amour (« quand mon ame esperdue / En devint folle »). En ce sens on pourrait dire aussi que le sonnet II fait la synthèse et dépasse l'opposition des dizains cosmologiques (II, IV) et des dizains lyriques (I, III, VI) de *Délie*, les quatrains reprennent les premiers, les tercets les seconds, la série culminant dans le recueil scévien sur l'emblème de la licorne (dont le *motto* est « pour le veoir je pers la vue ») qui donne la clé de l'allusion à Pandora du dizain II²². Le sonnet II développerait ainsi ce que les dizains II et IV suggèrent, ce que leur rapprochement avec les dizains qui les entourent accomplit. Car le recueil de *Délie* aussi se sert de l'aimée pour dire l'amour, pour dire par l'altérité des moyens d'expression l'altération, le décentrement mais aussi l'incompatibilité même qui est au cœur du sentiment amoureux (« souffrir non souffrir »). C'est là précisément où Ronsard reprend le programme du huitain initial :

Non de Venus les ardentz estincelles,
Et moins les traictz, desquelz Cupido tire :
Mais bien les mortz, qu'en moy tu renouvelles
Je t'ay voulu en cest Œuvre descrire.

l'explicite en quelque sorte et le dépasse. *Les Amours* « décrivent » l'un et l'autre, l'aimée et l'amant, l'amant et l'amour, la « beauté qui sagement affolle », la fureur et non plus la douleur, la « crise » de ce décentrement même, comme le montre bien la relecture par Ronsard dans le dernier tercet du rapport scévien de la mort à la vie. Rien n'en témoigne mieux que le sonnet III, illustration immédiate du mot

21. Pour une analyse de ces effets particuliers d'intertextualité dans la poésie de Ronsard, voir A. Tournon, « Palimpsestes, échos, reflets » dans *Aspects de la Poétique ronsardienne*, *op. cit.*

22. L'emblème représente une licorne mourant à la contemplation de la beauté de la dame (la pucelle grâce à laquelle on peut la capturer).

« portrait » sur lequel s'achève le sonnet II, description en forme de narration qui commence au passé et s'achève au présent de cette fidélité éternelle que promettait le sonnet II, où tout dit ce lien du portrait de l'aimée au portrait de l'amant, comme l'illustrent exemplairement les variations sur les cheveux d'or, retz, nouds, filets qui enlacent le sujet amoureux dans une confusion exemplaire des personnages et des sentiments :

Qu'eussay-je fait ? L'Archer estoit si doulx,
Si doulx son feu, si doulx l'or de ses noudz,
Qu'en leurs filets encore je m'oublie :
Mais cest oubli ne me tourmente point,
Tant doucement le doulx archer me poingt,
Le feu me brusle, & l'or cresse me lie.

Et le tournoiement ternaire dit cet oubli, cet « affolement » de l'amour qui fait que « vivant le Corps, l'Esprit desvie », comme l'écrit Scève au premier dizain, mais en dit aussi le bonheur, dans une formulation qui est aux antipodes du drame qu'aiguise et noue chaque dizain scévien.

Ronsard nous semble donc jouer sur un modèle scévien, sur le changement de perspective final qui caractérise nombre de dizains et en particulier ce dizain II, pour en déplier, déployer, dépasser la tension, en en faisant le lieu même du rapport établi des quatrains aux tercets. Pontus de Tyard avait, dans le deuxième sonnet de ses *Erreurs*, offert modèle à Ronsard d'une telle résolution du poème. Le portrait de l'aimée y motivait en effet le portrait de l'amant et la projection du présent dans le futur :

Ta beauté veut, ta grace me commande
Que je te serve : et mon affection
En ton endroit à jamais sera telle
Que peur de mort, tourment de passion
Tristesse, deuil, ou peine tant soit grande
N'esteindra point mon amour immortelle.

Mais ici nulle dramatisation, nulle expression d'une fureur, nul vacillement de l'expression lyrique, une simple conjugaison du présent au futur de l'immortalité, conformément à la devise des *Erreurs*, « AMOUR IMMORTELLE », et un écho affaibli du « SOUFFRIR NON SOUFFRIR » scévien, toute tension perdue. On ne retrouve aucune mise en perspective comparable à la multiplication des plans de représentation qu'introduisent la reprise du cartouche du portrait-frontispice et

le jeu ronsardien sur la richesse d'un intertexte qui fait appel à Pétrarque, Scève, Chariteo et Pontus lui-même autant qu'à Théocrite et à Virgile. Le poème ronsardien n'articule plus sagement quatrains et tercets en une rhétorique épидictique qui devient rhétorique de la persuasion (qui a d'emblée une telle vocation chez Pontus comme en témoigne la deuxième personne) mais confond les voix et les images, afin d'exprimer la fureur amoureuse dans ce tremblé des représentations. Tout repose en effet ici sur la superposition des plans de représentation des sujets (le monde et le moi, le « je » et le « elle ») et des temps : des « mille ans » du premier quatrain au moment de la création miraculeuse, de l'instant de l'*innamoramento* (« à peine... quand je la vis... ») à l'éternité de l'emprise-empreinte amoureuse, dans un mouvement du passé vers le futur déjà compris au premier vers, dans le futur progressif qui annonce le destin final. Et c'est le cadre du sonnet qui permet ici cette mise en regard autant que ce déplacement introduit par les tercets. Alors que dans les quatrains tout se correspond et se répond (deux verbes à l'imparfait en fin des vers 1 et 4, un verbe au passé simple au début du vers 3) dans les tercets, le plus-que-parfait engendre trois passés simples toujours placés à un endroit différent du vers et pour finir un futur dans une variation du sujet (elle / je / mon ame / le fier destin / je) qui modifie sans cesse les positions respectives des protagonistes, revient de l'instant à la durée, de l'extérieur à l'intérieur, de l'un à l'autre, dans une sorte de portrait unique de la fureur amoureuse, de cette confusion des identités et des temps qui la caractérise.

Cette réécriture ronsardienne d'un dizain scévien nous semble donc témoigner d'une connaissance approfondie de l'œuvre du Lyonnais, d'une compréhension surtout extrêmement fine du ressort et des moyens d'écriture du dizain scévien. Si, comme l'a montré François Rigolot, les durs épigrammes de la *Délie* s'écrivent, dans la réitération obsédante de leur forme fixe, contre la variabilité des *rime sparse* pétrarquienes²³, le sonnet ronsardien des *Amours* s'écrit à la marge du dizain scévien, en ouvre l'étroit cercle pour renouer avec une esthétique de la diversité. Le sonnet n'est pas en effet une forme

23. *Le Texte de la Renaissance, des Rhétoriciens à Montaigne*, Genève, Droz, 1982, p. 175 et s.

fixe²⁴, n'inscrit pas la faille, comme le dizain scévien, au cœur même de la ressemblance, il permet au contraire, grâce à l'ouverture de ses tercets, dans les *Amours* de 1552, de multiplier les perspectives et les plans de représentation, de manière exemplaire, nous a-t-il semblé, dans ce dizain presque inaugural.

Université de Toulouse-Le Mirail

Nathalie DAUVOIS-LAVIALLE

24. Voir sur ce point Francis Goyet, article cité, p. 37.