

Du blason et du songe : Sémiotique riffaterrienne et Renaissance

Alexandre L. Amprimoz

Volume 20, Number 2, Fall 1987

Théorèmes et canons : poésie française de la renaissance

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500806ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500806ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Amprimoz, A. L. (1987). Du blason et du songe : Sémiotique riffaterrienne et Renaissance. *Études littéraires*, 20(2), 101–116. <https://doi.org/10.7202/500806ar>

DU BLASON ET DU SONGE : SÉMIOTIQUE RIFFATERRIENNE ET RENAISSANCE

alexandre l. amprimoz

Abstract: *The first part of this paper deals with Michael Riffaterre's particular vision of Renaissance poetry, especially of the Songe by Du Bellay. In a second part, an analysis of this same Songe is proposed to counterbalance and complement Riffaterre's analysis. As in the "blason", Du Bellay's text must be understood as a hyper-determination of meaning, built on the very decadence of the Roman culture as a cultural model.*

La poésie de la Renaissance n'est pas le domaine d'application préféré des sémioticiens. Ce phénomène se comprendrait facilement si l'on pouvait affirmer que les préoccupations formelles de Clément Marot, Joachim Du Bellay et Pierre de Ronsard furent négligeables. On m'accordera facilement que la sottise serait de taille.

Les sommets poétiques du siècle ne sont d'ailleurs guère des exceptions et l'ombre des Grands Rhétoriciens se projette, avec plus ou moins de succès, sur tous les poètes de la Renaissance. Les mauvaises langues diraient que les contorsions des Grands Rhétoriciens ne sont pas sans rappeler le jargon de certains sémioticiens d'aujourd'hui.

Au formalisme poétique de l'époque rien ne semble vraiment s'opposer. C'est bien Clément Marot qui applaudit le blason du

sourcil de Maurice Scève. Chez ce dernier, les signes ont une impressionnante portée : c'est bien lui qui découvre à Avignon, dans une chapelle des Cordeliers, la tombe de Laure et de Pétrarque. Cette découverte est prolongée par la passion du cérébral en poésie : la *Délie* (1544) fait de Maurice Scève le distant ancêtre intellectuel de Stéphane Mallarmé. L'effet demeure froid, recherché, platonicien et constitue la paradoxale métonymie du feu de Louise Labé et de *L'École lyonnaise*. Ces extrêmes se valent : ils relèvent d'un code culturel dont la complexité continue de nous fasciner. Les désirs les plus intenses et l'amour le plus brûlant passent par la discipline, par la méthode et par le système. Loin de constituer un défaut, l'obscurité chez tous ces poètes est un trope. Ces consciences subtiles se rendent compte de leur position et font de leur mieux pour se défendre contre toute accusation d'élitisme. Dès l'ouverture des *Regrets* (1558) Joachim Du Bellay tente de se faire passer pour Monsieur Tout-le-monde :

**Je ne veux point fouiller au sein de la nature,
Je ne veux point chercher l'esprit de l'univers,
Je ne veux point sonder les abysmes couverts,
Ny desseigner du ciel la belle architecture.
Je ne peins mes tableaux de si riche peinture,
Et si hauts argumens ne recherche à mes vers :
Mais suivant de ce lieu les accidents divers,
Soit de bien, soit de mal, j'écris à l'aventure.**
(Jolliffe et Screech 1966 : 54)

Inutile de revenir sur des faits très bien documentés : dix ans avant la publication des *Regrets*, Du Bellay et Ronsard étaient déjà convaincus que toute poésie fondée sur les modèles classiques serait taxée d'obscurité¹.

Mais la distance entre les poètes de la Renaissance et le style populaire qu'ils prétendent viser s'explique peut-être plus par une méthode relevant d'un certain symbolisme que par des allusions au monde classique qui ne pouvaient guère échapper aux quelques amateurs de l'époque.

Le seul sémioticien contemporain à tirer de solides leçons de la poésie de la Renaissance n'est autre que Michael Riffaterre. Son œuvre me pousse tout d'abord à reprendre l'étude du blason, si centrale pour les poètes d'alors et si implicitement importante pour les critiques d'aujourd'hui. C'est le blason qui révèle la clef d'un poème et c'est l'absence de sa perception qui produit l'effet d'obscurité.

On remarquera d'abord l'actualité du blason chez Michael Riffaterre qui découvre sa présence dans des textes modernes et souligne par là l'importance intertextuelle de la poésie de la Renaissance. Une brillante explication de « Fête de la faim » d'Arthur Rimbaud, par exemple, se fonde sur un rappel qui surprendrait bien des spécialistes du XVI^e siècle.

Cette récitation périphrastique ou litanie de mots-noyaux métonymes est littéralement une célébration verbale — une fête de la faim —, de la même façon que dresser la liste des attraits physiques d'une femme constitue le *blason* conventionnel de la femme dans la littérature de la Renaissance. (Riffaterre 1983 : 103-04)

Passe pour Arthur Rimbaud, mais le fonctionnement du blason se retrouve chez Guillaume Apollinaire qui célèbre, sinon le sourcil, du moins les cils. Michael Riffaterre ne manque guère de relever cet exemple :

La première détermination de ce passage est due au genre choisi : le blason. La matrice est en effet imposée par l'*ethos* de ce genre. Elle se présente sous la forme d'une déclaration aussi simple que le début du *Cantique des Cantiques*, « Tu es belle » ; le modèle l'actualise métonymiquement en « Ton corps est beau. » Le modèle se développe ensuite en une séquence descriptive dans laquelle les cils, à leur tour, deviennent exemplaires de cette beauté. (Riffaterre 1983 : 128)

La puissance intertextuelle du genre est illustrée dans une de ses déviations les plus inattendues et les plus humoristiques : « L'appareil du téléphone » de Francis Ponge. À ce sujet, l'auteur de *Sémiotique de la poésie* affirme :

Le blason est métaphorique. Son *éthos* en tant que genre est exprimé par une imagerie marine (la grotte, la roche, le homard, la « crustace », la sirène), mais la discordance, l'incompatibilité tient à ce que ces images, toutes ornementales qu'elles soient, deviennent comiques dès qu'elles s'appliquent au téléphone ou à sa mythologie. (Riffaterre 1983 : 163)

Au-delà de l'humour et de la parodie, Michael Riffaterre, quelques pages plus loin, souligne la rigueur de la démarche structurale dont le fonctionnement ne s'éloigne guère des modèles de la Renaissance :

Nous avons ici une analogie parfaite entre les structures sémantiques de *téléphone* (comme mot et comme thème) et la règle de base du genre. En effet, le blason a pour principe de substituer à l'opinion commune selon laquelle un sujet donné est sans valeur la révélation de sa réelle valeur ; le blason crée une opposition bipolaire entre un énoncé banal et objectif et un discours laudatif sur le sujet. (Riffaterre 1983 : 168)

Les quelques exemples de blasons relevés par le stylisticien suffisent à suggérer la nécessité de plus amples études sémiotiques. Ces dernières souligneraient le fait que la poésie moderne s'articule à partir d'intertextes génériques dont les structures thématiques ont été amplement développées au cours de la Renaissance. Même au niveau de l'humour, Olivier de Magny et Pierre de Ronsard se servent de jeux de mots intertextuels pour louer les seins de la femme aimée². Un rapport entre « verdelet » et « vert de lait » semble revenir souvent sous leur plume pour justifier la comparaison, à première vue inattendue, entre le gazon et la poitrine de la femme aimée (Riffaterre 1983 : 108-13).

Certes pour la critique traditionnelle le blason évoque la facilité. À la suite de son célèbre modèle, l'*École marotique*, il est vrai, fait de ce genre un pur système conventionnel. Le blason de l'œil chez Mellin de Saint-Gelais n'est, par exemple, que le développement d'une métaphore centrale : l'œil de la femme aimée est le soleil de l'amant. Cependant, lorsque le blason perd son statut de genre et ne devient qu'une composante de l'emblème, c'est-à-dire d'un système générique plus élaboré, alors l'approche sémiotique semble indispensable. C'est ainsi que l'œil chez Maurice Scève contribue à la signification du texte et que sa composante de blason lui garantit le statut d'hypogramme poétique.

Chez Maurice Scève, « Soleil » rime de préférence avec « œil ». Il serait insensé, quand on connaît la poésie à l'œuvre dans la *Délie*, de voir dans ce phénomène une recherche de la facilité. Le dizain CDXLIII offrirait plutôt la preuve du contraire :

**Combien qu'à nous soit cause le Soleil
Que toute chose est très-clairement vue ;
Ce néanmoins, pour trop arrêter l'œil
En sa splendeur, l'on perd soudain la vue.
 Mon âme ainsi de son objet pourvue
De tous mes sens me rend abandonné,
Comme si lors en moi, tout étonné,
Sémélé fût en présence ravie
De son Amant de foudre environné,
Que lui ôtât par ses éclairs la vie.
(Charpentier 1984 : 298)**

Trop de lumière pour l'œil d'un côté, œil trop lumineux de l'autre. La dissémination du blason de l'œil, plus qu'une référence, reflète ici la circularité de la nature sémantique. En

effet, si le blason du sein souligne l'opposition entre le caché et le révélé, l'œil poétique se fonde sur une stratégie où la lumière voyante finit par se confondre avec la lumière vue. De plus, l'œil n'est pas, comme le sein, une métonymie absolue de la femme. Le dizain est génétiquement neutre et ne fait que reprendre tout d'abord le cliché que l'on retrouve encore aujourd'hui dans des composés tels que « beauté aveuglante ».

Plus remarquable encore me semble le fait que l'intertexte mythique offre un exemple, non pas semblable, mais symétrique de celui qui identifie Maurice Scève et « Délie ». La mère de Bacchus, Sémélé, avait demandé à son amant Jupiter d'apparaître devant elle dans toute sa gloire. Mais le rayonnement du dieu consuma la déesse. Nous avons sans doute ici la définition la plus hyperbolique de la beauté : elle ne se contente pas d'aveugler ; elle tue. C'est cependant une beauté mâle qui ravit une beauté femelle dans le mythe original et c'est le contraire chez Maurice Scève. Le blason est donc à la fois objet et sujet de désir.

Cette remarque permet un développement particulier, un prolongement de la perspective de Michael Riffaterre. En effet, le blason typique tend à valoriser un objet que la perception normale considère comme courant. Mais toutes les louanges ne sont pas aussi efficaces que le mot-noyau qui fait passer l'objet au niveau de sujet. Dans le cas du dizain précédent le mot-noyau n'est autre que « Sémélé » dont la consonance coïncide avec toute une sémantique de l'engendrement. Notons donc ici que cette mère de l'énergie subjective, de Bacchus-Dionysos, porte un nom évoquant l'origine masculine du procédé de génération.

D'autres dizains de la *Délie* confirment et prolongent cette lecture qui fait de l'œil le blason le plus hypogrammatique et le plus hyperbolique à la fois : le sujet portant le masque de l'objet. Cette règle est bien illustrée par l'exemple du dizain CCCXXVII :

**Délie aux champs, troussée et accourée
Comme un Veneur, s'en allait ébattant.
Sur le chemin, d'Amour fut rencontrée,
Qui partout va, jeunes Amants guettant,
Et lui a dit, près d'elle voletant :
« Comment ? vas-tu sans armes à la chasse ?
— N'ai-je mes yeux, dit-elle, dont je chasse,
Et par lesquels j'ai maint gibier surpris ?**

**Que sert ton arc, qui rien ne te pourchasse,
Vu mèmement que par eux je t'ai pris ? »
(Charpentier 1984 : 233)**

Le blason dépasse donc le niveau de la formule chez des poètes comme Maurice Scève qui fait d'un procédé facile une méthode de recherche qu'il pousse aux limites de l'obscurité. Mais cet objet masqué en sujet s'érige au niveau intégral comme composante essentielle dans l'une des plus subtiles architectures de tropes. L'œil dans la *Délie* devient un principe organisateur. Ce genre de recherche, plus que l'intertextualité mythique, semble fonder la poésie de la Renaissance.

Un autre grand principe organisateur qui caractérise la poésie de cette époque semble être le songe qui, comme le blason, affirme son fonctionnement tout d'abord au niveau allégorique. On ne doit alors pas s'étonner du fait que le plus grand stylisticien d'aujourd'hui, œuvrant d'habitude chez les modernes, consacre un chapitre de *La Production du texte* (1979) au spécialiste du genre : « Sémiosis intertextuelle : Du Bellay, "Songe", VII » (113–26).

Inutile, sans doute, dans le cadre de cette étude, de résumer la rigoureuse démonstration de Michael Riffaterre. Qu'il suffise de rappeler ici l'importance du théorème final :

**Le sonnet, donc, ne peut être la variante de la structure fondamentale, il ne peut condenser la leçon du diptyque des *Antiquitez* et des *Regrets*, il ne peut se conformer aux principes du genre auquel il appartient (le songe comme leçon) qu'en rusant avec le lecteur. On le croit d'abord sonnet des oiseaux. Mais voici que son pétrarquisme enfin se dévoile : on ne comprend le texte que lorsqu'il se révèle sonnet du feu.
(Riffaterre 1979 : 126)**

On ne peut alors que s'étonner du fait que « la leçon » n'ait guère profité aux spécialistes, d'autant plus que cette « leçon » avait été assimilée par les poètes de la Renaissance. Ainsi, si les critiques font toutes sortes d'acrobaties pour établir l'effet de cohérence, ils semblent oublier que ce dernier repose sur le principe de contradiction et que, si logique il y a, cette logique est avant tout celle du songe. C'est toujours Maurice Scève, dont la tradition critique entretient le mythe de l'obscurité, qui s'exprime le plus clairement à ce sujet dans le dizain CDXLVII de la *Délie* :

**Si tu t'enquiers pourquoi sur mon tombeau
L'on aurait mis deux éléments contraires,
Comme tu vois être le feu et l'eau,**

Entre éléments les deux plus adversaires,
 Je t'avertis qu'ils sont très-nécessaires
 Pour te montrer par signes évidents,
 Que si en moi ont été résidents
 Larmes et feu, bataille âprement rude,
 Qu'après ma mort encore ci-dedans
 Je pleure et ars pour ton ingratitude.
 (Charpentier 1984 : 300)

Ce principe de l'opposition sémantique semble être absent de la pourtant récente étude de Richard A. Katz : *The Ordered Text: The Sonnet Sequences of Du Bellay* (1985). Ainsi, le spécialiste a beau affirmer « It must suffice to examine just two of the master images, those of sonnets 4 and 7 » (17), il ne semble pas connaître les travaux de Michael Riffaterre et oublie la *sémiosis* du sonnet qu'il tente de réduire à une *mimésis* obscure, mais à une *mimésis* tout de même³. Ce que l'auteur de *Sémiotique de la poésie* découvre au niveau différentiel doit être vérifié au niveau intégral. Le *Sonnet* comme procédé sémiotique ne peut s'expliquer en fonction d'analyses qui, comme celle de Richard A. Katz, forcent la main à la cohérence mimétique : Saulnier (1950 et 1968) et Griffin (1969). Michael Riffaterre, cherchant lui aussi une clef symbolique, souligne le rapport entre les 14 vers des 14 sonnets. Malheureusement la séquence en comprend 15 ! Il est aussi indispensable de relire le texte qui semble avoir constitué une illusion d'optique pour plus d'une génération de critiques⁴.

Sonnet I. Le poète s'endort et un « Démon » lui donne l'ordre de « regarder vers les cieux ». La leçon est claire : « tout n'est rien que vanité » et Dieu seul mérite notre espoir. La leçon est pieuse mais le rêve a lieu à Rome au bord du Tibre. J. Jolliffe et M.A. Screech ont remarqué au sujet du *Sonnet* :

Au XVI^e siècle Jan van der Noot exploita plusieurs sonnets du *Sonnet* dans sa propagande anti-papale, mais on ne sait pas trop pourquoi. L'élément chrétien dans le *Sonnet* est neutre. Mais grâce aux illustrations dont il accompagnait le texte de Du Bellay, nous comprenons un peu mieux le sens probable de quelques-uns des sonnets. (Jolliffe et Screech 1966 : 35-36)

Voici un bel exemple de l'exégèse philologique qui cultive le mythe de l'obscurité. Jan van der Noot savait très bien ce qu'il faisait. Si tout est vanité dans le *Sonnet* romain, on peut conclure par métonymie que l'Église catholique n'est rien. Elle fait partie de ces architectures qui vont s'écrouler. L'âme qui « N'espère qu'en la divinité » veut d'une religion qui ne se perde

guère en intermédiaires humains. On m'accordera facilement que Joachim Du Bellay pouvait difficilement aller chanter sur les toits, plus qu'il ne le fit, sa perception de l'Église romaine. D'ailleurs, pas un critique ne semble s'être demandé pourquoi un « Démon », plutôt qu'un ange, vient souffler ces bonnes paroles à l'oreille du poète endormi. L'ambivalence, soulignée par l'étymologie, implique la présence d'un esprit dont il est impossible de déterminer l'orientation. Cette dernière peut être, en effet, soit céleste soit infernale. Le *Songe* est donc un procédé fondé sur une *sémiosis* qui libère le texte de ses contraintes idéologiques : c'est un programme mais c'est aussi une assurance. Oublier cette dernière dimension c'est exclure la méthode de lecture de toute littérature dite « classique » dans le sens le plus vaste du terme. Comme l'a si bien fait remarquer Frank Kermode :

It can be argued... that to require the classic to speak to us directly in our time, rather than to demand of ourselves the effort to speak to the classic in its time, is an instance of what Eliot calls « overestimation of the importance of our own time, » and of ourselves. (Kermode 1975 : 43)

Sonnet II. Le poète accumule des détails pour décrire un monument imposant et construit de métaux nobles ainsi que de pierres précieuses. Puis, soudain, un tremblement réduit au néant cet imposant édifice. La leçon du Sonnet I est reprise : « O vanité du monde ! » Inutile de tenter de se tourner ici vers la Rome référentielle, d'invoquer tel temple à Fortune. Le *Songe* dénonce la folie de la description mimétique qui — comme le monde amasse des richesses — entasse des détails. La réalité ne se définit pas en tant que qualité philosophique, mais plutôt en tant qu'énumération d'objets matériels. Comme cette méthode du catalogue architectural est reprise dans d'autres sonnets du *Songe*, il semble utile de citer le premier en entier :

**Sur la croupe d'un mont je vis une Fabrique
De cent brasses de hault : cent colonnes d'un rond
Toutes de diamant ornoient le brave front :
Et la façon de l'œuvre estoit à la Dorique.**

**La muraille n'estoit de marbre ny de brique,
Mais d'un luisant crystal, qui du sommet au fond
Elançoit mille rayz de son ventre profond
Sur cent degrez dorez du plus fin or d'Afrique.**

**D'or estoit le lambriz, & le sommet encor
Reluisoit escaillé de grandes lames d'or :
Le pavé fut de jaspe, & d'esmeraulde fine.**

**O vanité du monde! un soudain tremblement
Faisant crouler du mont la plus basse racine,
Renversa ce beau lieu depuis le fondement.
(Jolliffe et Screech 1966 : 308)**

Ainsi les *Antiquitez* et les *Regrets* offrent une perception durative du temps romain. Le *Songe*, au contraire, se fonde sur l'aspect ponctuel de la catastrophe. Ce qui disparaît lentement dans la fonction référentielle est éliminé soudain par la signification du texte, par un séisme qui indique que le sens même n'est qu'une variante du néant. Des hyperboles « cent » et « mille », on passe donc par discontinuité au zéro absolu.

Sonnet III. On est en présence de l'hyperbole du sonnet II. En effet, l'obélisque, sur la pointe duquel reposent les cendres d'un empereur, est « fouldroyé ». La leçon est donc cette fois-ci double car ce n'est pas que le monument qui disparaît soudainement, c'est aussi le tombeau. La nature réflexive de cette sémantique peut s'exprimer ainsi : la mort du mort. Il n'y a donc pas d'exception dans la destruction de toute vanité. La leçon du *Songe* est ainsi réitérée sous forme de variant : « Las rien ne dure au monde que torment! » (Jolliffe et Screech 1966 : 309). L'*Ecclésiaste* continue donc à servir de paramètre. Que le *Songe* ait été inspiré par la « Canzone XXIV » de Pétrarque ne change rien à la réalité d'un intertexte biblique commun.

Sonnet IV. Après le temple et l'obélisque, c'est le tour d'une autre métonymie de Rome de disparaître : l'arc de triomphe. Ce dernier confirme la gradation des sonnets sans laquelle le *Songe* ne serait que simple répétition. Mais Joachim Du Bellay est loin de rechercher la simplicité des blasons de Mellin de Saint-Gelais. La gradation est ici une ascension dont la raideur de la pente n'a rien à envier à celle de la *Délie* de Maurice Scève. C'est ainsi que la supériorité de l'arc de triomphe est annoncée :

**L'ouvrage ne monstroit un artifice humain,
Mais sembloit estre fait de celle propre main
Qui forge en aguissant la paternelle fouldre.
(Jolliffe et Screech 1966 : 310)**

La foudre qui avait détruit l'obélisque du Sonnet III crée ici une œuvre divine que le lecteur perçoit, consciemment ou non, comme syllepse de sens. La vanité est reprise sous sa composante culturelle la plus célèbre, celle-là même qui active le cliché de la beauté éphémère :

**Las je ne veux plus voir rien de beau sous les cieus,
 Puis qu'un œuvre si beau j'ay veu devant mes yeux,
 D'une soudaine cheute estre reduict en pouldre.
 (Jolliffe et Screech 1966 : 310)**

À la gradation sémantique il faut ajouter la gradation irrationnelle. En effet, le tremblement de terre et la tempête pouvaient être saisis comme causes, sinon premières, du moins secondes. Ici rien n'explique « la cheute » de l'arc, en dehors de la volonté divine qui semble l'avoir créé. Ainsi, entre l'actant et l'objet, est supprimé l'acteur. La raison ne fait que reculer devant le mystère. La sémantique du néant est surdéterminée par la pulvérisation de l'arc de triomphe, donc par l'hyperbole de la destruction. Après la mort du mort (Sonnet III) on passe à la destruction de la victoire, elle-même synecdoque de la destruction. La réflexivité sémantique semble alors s'ériger en tant que règle de développement textuel du genre.

Sonnet V. L'Arbre dodonien, le chêne consacré à Jupiter, est coupé par les barbares, mais de sa souche renaissent « deux arbres jumeaux ». L'allégorie prouve que, dans le *Songe*, les règles ne sont pas simplement des formules structurales et que la composante sémantique ne peut être négligée. Si la création humaine est pour Du Bellay une architecture sans lendemain, la nature, elle, paraît capable d'engendrer une nouvelle vie à partir de sa destruction. Il me semble que la leçon monumentale du songe est avant tout textuelle et que les interprétations anthropocentriques risquent de nuire à la bonne lecture poétique. Les éditeurs du texte nous rappellent que « W.A.P. Smid, Saulnier et autres voient ici une allusion aux deux empires, de l'est et de l'ouest ; Grimal, en revanche, croit qu'il s'agit de la Papauté et du Saint-Empire » (Jolliffe et Screech 1966 : 311). Mais ces interprétations ne tiennent pas compte du problème que Karl Popper évoque dans la tradition d'Héraclite : « It is essential to the idea of change that the thing which changes retains its identity while changing. And yet it must be something else » (Popper 1972 : 142). Le *Songe* sans doute admet la métamorphose mais l'Arbre dodonien est mort. Ainsi, le dédoublement est, au sein du genre, considéré comme une paradoxale forme de néant. Tout renouvellement ne peut être fondé que sur la nostalgie et cette dernière, chez Du Bellay en particulier, est déjà un signe de dépression, de sémantique « néantisatrice ».

Sonnet VI. La louve de Rome meurt aux mains des barbares après avoir allaité « deux bessons ». De nouveau, la mort de l'individualité donne naissance au dédoublement. La louve est la représentation métonymique de la ville. Mais le temps n'est ici guère soumis à la fonction référentielle. Ce qui importe c'est la juxtaposition de deux tableaux contradictoires : dans le *Songe*, la fondation de Rome est suivie immédiatement par la fin de l'empire. Comme dans les sonnets précédents, à la perfection initiale on oppose la catastrophe finale. Mais en passant du royaume minéral au végétal, puis à l'animal, l'opposition fondamentale se transforme en sa composante humaine. C'est ainsi que la joie domine le premier tableau :

**Une Louve je vy sous l'antré du rocher
Allaictant deux bessons. Je vis à sa mamelle
Mignardement jöüier ceste couple jumelle,
Et d'un col allongé la Louve les lecher.**
(Jolliffe et Screech 1966 : 312)

Mais c'est la souffrance de l'animal qui est évoquée à la fin de ce sonnet :

**Je la vy de son long sur la plaine estendue
Poussant mille sanglotz, se veautrer en son sang,
Et dessus un vieux tronc la despouille pendue.**
(Jolliffe et Screech 1966 : 312)

Sonnet VII. Le texte constitue un développement du mythe du Phénix qui renaît de ses cendres. L'intertextualité est ici fondée sur une lecture ironique : l'aigle romain frappé en son vol renaît comme hibou. Ainsi, l'exemple de l'Arbre dodonien avait laissé au lecteur l'interprétation négative de cette renaissance. Ici la lecture pessimiste est surdéterminée. L'« Oyseau » de ce sonnet reprend le motif de l'arc de triomphe, ce qui ne doit guère étonner, puisque c'est l'aigle qui est reconnu par le lecteur. De plus, la vision du sonnet IV et celle du sonnet VII partagent l'hyperbole de la destruction, c'est-à-dire la pulvérisation. Vanité de l'architecture et vanité de la nature sont ainsi vouées au néant.

Sonnet VIII. L'ampleur d'un fleuve merveilleux est rapidement effacée par le passage du « vent impétueux » des barbares. On retrouve ici une variante plus subtile du cliché associé au passage d'Attila. Ce n'est pas l'herbe qui ne repousse plus sur le chemin des barbares, mais ce sont les fleuves qui disparaissent. La sémantique du néant s'affirme comme volonté et la contradiction du *Songe* s'érige en vision.

Sonnet IX. La pollution de la source du Tibre nous est présentée sous le signe de la durée dont l'interprétant se fait instant. C'est en effet l'accélération du temps qui permet au *Songe* d'acquiescer la signification d'une vision. Ainsi la catastrophe de l'assèchement est suivie par celle de la pollution. La louve fait aussi partie de ce tableau. Un rapprochement entre ce sonnet et le sonnet VI suffit à montrer que la sémiotique du *Songe* ne se fonde nullement sur une cohérence intégrale et que la continuité actantielle est loin d'être garantie :

**Dessous ses piedz une Louve allaïtoit
Deux enfançons : sa main dextre portoït
L'arbre de paix, l'autre la palme forte :
Son chef estoit couronné de laurier :
A donc luy cheut la palme, & l'olivier,
Et du laurier la branche devint morte.
(Jolliffe et Screech 1966 : 315)**

Cette louve est de toute évidence plus avancée dans le *Songe* que la précédente qui est maintenant morte. Mais la surdétermination romaine rappelle la singularité de la légende. De toute évidence le genre étudié ignore l'humaine chronologie. L'ordre même des sonnets du *Songe* relève donc d'une *sémiosis* et non d'une *mimésis*.

Sonnet X. Une nymphe, représentant la république romaine, pleure sur sa jeunesse qu'elle compare à son triste état présent. On remarque ici que la structure narrative varie sensiblement car le récit commence après la catastrophe. Le motif du fleuve offre l'illusion de continuité puisqu'il est repris dans trois poèmes consécutifs. De plus, le cliché de l'écoulement de l'eau comme symbole du temps surdétermine cette illusion. Cependant la structure narrative, elle, rompt avec cette convention linéaire. Le *Songe*, en se détachant du temps humain, rejoint le temps du visionnaire. Ces cours d'eau ne peuvent alors avoir rien de rassurant et ne sauraient fonctionner en tant que clepsydres. Ainsi au « monstre énorme » du sonnet VIII correspond le « monstre nocturne » du sonnet IX et les « vices monstrueux » du sonnet X. Le *Songe* est ici cauchemar et sa logique surdétermine la sémantique de l'horreur. C'est encore une manière de dire que des cendres de l'aigle ne renaît qu'un hibou.

Sonnet XI. Une flamme dégage un parfum mais une pluie soudaine transforme ce dernier en odeur nauséabonde. Aucune référence explicite ne permet au lecteur de reconstruire le

cadre romain par effort métonymique. Pas d'allusions à Néron ou à Caligula comme dans le sonnet précédent! Inutile de rappeler les nombreuses interprétations offertes surtout par les éditeurs du texte. Il est plus important de noter, une fois de plus, la règle de la production du texte. Ainsi, quand le *Songe* n'annule pas le topos étudié, il le transforme en son contraire. Si l'aigle devient hibou, alors le parfum devient mauvaise odeur. S'il est vrai que dans ce sonnet Du Bellay attaque la simonie, il est aussi vrai que cette dernière n'est pas en odeur de sainteté et que l'argent, lui, n'a pas d'odeur. Ce sont les sèmes mêmes qui associent la richesse et l'odorat.

Sonnet XII. Dans un espace idéal, les nymphes sont tout à coup chassées par les faunes. L'absence de référence décourage l'exégèse philologique : « Le sens de ce sonnet nous échappe complètement » (Jolliffe et Screech 1966 : 318). Il me semble pourtant que la fin du poème reprend sur la variante du cliché mythologique l'invasion des barbares :

**Quand des monts plus prochains de Faunes une suyte
En effroyables criz sur le lieu s'assembla,
Qui de ses villains piedz la belle onde troubla,
Mist les sieges par terre, & les Nymphes en fuyte.
(Jolliffe et Screech 1966 : 318)**

C'est donc la fin soudaine d'une civilisation qui est évoquée avec ce sonnet.

Sonnet XIII. Le poème est fondé sur le cliché du navire qui soudain coule au sein de la tempête. La catastrophe ne suffit guère à établir le système descriptif qui doit prendre la valeur de vision. Des exemples plus récents, comme celui du « Bateau ivre » d'Arthur Rimbaud ou « Le Vaisseau d'or » d'Émile Nelligan, souligneraient facilement ce genre de relation d'équivalence que l'imagination poétique établit entre le motif du navire et le thème de la fragilité du destin. Encore une fois ce rapport me semble plus important que la découverte de la prétendue allusion. L'exemple du sonnet XIII me paraît d'ailleurs remarquable si l'on en juge par l'importance du débat au niveau du détail. C'est ainsi que la valeur d'une périphrase est loin d'être banale :

**Plus riche assez que ne se monstroït celle
Qui apparut au triste Florentin,
Jettant ma veüe au rivage Latin
Je vy de loing surgir une Nasselle.
(Jolliffe et Screech 1966 : 319)**

Une édition donne comme clef simplement « Dante » (Droz 1960 : 25), tandis qu'une seconde penche vers une autre interprétation : « Dans la canzone XXIV, Pétrarque décrit la vision d'une *Nacelle* » (Jolliffe et Screech 1966 : 319). Il est plus important de remarquer que le *Songe* implique une certaine perspective humaniste qui fait rimer « Florentin » et « Latin » et qui établit la véritable filiation de la poésie française de la Renaissance. Car au fond, il est question de « nacella » chez les deux sommets de la Renaissance italienne. D'ailleurs la vision dans ce sonnet n'est pas dépourvue d'espoir :

**Je vy sous l'eau perdre le beau thresor,
La belle Nef, & les Nochers encor,
Puis vy la Nef se ressoudre sur l'onde.
(Jolliffe et Screech 1966 : 319)**

Une rhétorique d'identification permet au lecteur de comprendre que le navire qui remonte à la surface pourrait bien constituer le symbole de la Pléiade en général et de Joachim Du Bellay en particulier.

Sonnet XIV. Rome est une sublime « Cité », malheureusement « basty sur le sable ». Encore une fois, « le cruel orage » vient « du costé du Nort » pour anéantir la ville. On retrouve donc la variante symbolique de l'invasion des barbares.

Sonnet XV. C'est le poème du réveil en sursaut : Rome, après avoir vaincu le monde, se met à « guerroyer » le ciel et finit « fouldroyée » par ce dernier.

Ainsi, il ne suffit pas d'affirmer que la sémiotique du songe, en tant que genre, est constituée des signes de la catastrophe. L'analyse de la séquence des quinze sonnets offre de nouvelles perspectives qui ne pouvaient être prévues au niveau de la poétique du fragment, domaine qu'a privilégié Michael Riffaterre. Le songe constitue le système de signes de la mise en garde. Si tout est vanité, il est aussi vrai que tout finit aux mains des barbares dont l'hypogramme du texte semble être « fléau de Dieu ». Rome a mérité sa décadence et le songe devrait servir de « leçon » à l'Église romaine. La bonne lecture qui s'impose n'est autre que *moralia*. Sans la prise en charge de cette dimension, toute grandeur esthétique ne peut que masquer une proche et soudaine décadence.

Qu'il s'agisse de blason ou de songe, la poésie de la Renaissance n'a de valeur que dans la recherche qu'elle impose⁵. La *moralia* trouve ainsi sa conversion dans le domaine critique. Si

Michael Riffaterre est l'un des seuls, et peut-être même le seul, parmi les grands sémioticiens à s'interroger sur la poésie de la Renaissance, c'est peut-être parce qu'il est l'un des seuls à préférer le dialogue entre méthode et matière aux grilles qui peuvent offrir l'illusion de résultats. La sémiotique riffaterrienne et la poésie de la Renaissance partagent ainsi un certain refus de la facilité.

Brock University

Notes

- ¹ Voir à ce sujet (Smith 1974 : 1-12). Pour un traitement traditionnel mais minutieux du problème de l'obscurité, voir Clements (1942 : 84-121).
- ² L'intertexte qui dicte le blason du sein est fondé sur le rapport ménonymique dont l'interprétant est l'organe sexuel que le code culturel se doit de cacher. Le portrait d'Alcine dans *Roland furieux* de l'Arioste (Chant 7, 14) en offre une première actualisation :

Non potria l'altre parti veder Argo :
Ben si puo giudicar che corrisponde
A quel ch'appar di fuor quel che s'asconde.
(Caretti 1966 : 150)

Il me semble qu'au-delà des métaphores actualisatrices, la sémanalyse impose la dialectique du caché et du révélé. Cette dernière est déjà explicite chez Catulle dans le célèbre « Epithalame de Pélée et Thétis » :

[I]lla, atque [haud] alia, uiderunt luce marinas
mortales oculi nudato corpore Nymphas
nutricum tenus extantes et gurgite cano.
(Catullus 1970 : 48)

- ³ La seule référence à la méthode riffaterrienne a lieu dans une note relative à l'ironie de Du Bellay et à ses rapports avec la déviance des clichés. La référence me semble cependant quelque peu dater puisqu'elle remonte à la première des trois étapes théoriques de Michael Riffaterre (1971 : 179). Une erreur d'ailleurs de taille s'est glissée dans le texte : « Michael Riffature » (Katz 1985 : 209).
- ⁴ La plus convaincante de ces études référentielles me semble être celle de Gilbert Gadoffre. Le critique entrevoit d'ailleurs, au niveau de sa conclusion, l'importance de la fonction signifiante : « Dans le cas de Joachim Du Bellay, le contraste entre les deux Rome a été d'abord assumé, dramatisé, puis, dans un deuxième temps, réduit, il faudrait plutôt dire médiatisé par l'intervention d'un objet poétique, la Rome de synthèse du *Songe* qui n'est pas la Rome de Tarquin ou d'Auguste ni tout à fait celle des papes, mais un modèle stylisé qui cristallise dans un milieu intemporel et onirique les contradictions et les ambivalences de la Rome de toujours » (Gadoffre 1978 : 182). La terminologie est ici traditionnelle, mais l'idée fait partie de la

pointe de la recherche : la ville se définit comme une stratégie, et non une simple architecture, au niveau de la littérarité.

- ⁵ Les deux principes organisateurs pourraient être confirmés à d'autres niveaux. Pour un rappel des rapports entre l'œuvre de Maurice Scève et celle de Joachim Du Bellay, voir l'article d'Enzo Giudici (1979 : 66-73).

Bibliographie

- ARIOSTO, Ludovico. *Orlando furioso*. Éd. Lanfranco Caretti. Nuova Universale Einaudi 75. Torino, Einaudi, 1966.
- CATULLUS, *The Poems*. Éd. Kenneth Quinn. London, MacMillan, 1970.
- CLEMENTS, R.J. *Critical Theory and Practice of the Pléiade*. Harvard Studies in Romance Languages. Cambridge, Harvard University Press, 1942.
- DU BELLAY, Joachim. *Les Regrets et autres œuvres poétiques suivis des Antiquitez de Rome, Plus un Songe ou Vision sur le mesme subject*. Éds. J. Jolliffe et M.A. Screech. Textes Littéraires Français. Genève, Droz, 1966.
- _____. *Les Regrets. Antiquitez de Rome*. Éd. E. Droz. Textes Littéraires Français. Genève : Droz, 1960.
- GADOFFRE, Gilbert. *Du Bellay et le sacré*. Paris, Gallimard, 1978.
- GIUDICI, Enzo. « Joachim Du Bellay et l'École lyonnaise. » *L'Esprit-Créateur* 19, 3 (Fall 1979) 66-73.
- GRIFFIN, Robert. *Coronation of the Poet : Joachim Du Bellay's Debt to the Trivium*. Berkeley, University of California Press, 1969.
- KATZ, Richard A. *The Ordered Text : The Sonnet Sequences of Du Bellay*. University Studies in Medieval and Renaissance Literature. New York, Peter Lang, 1985.
- KERMODE, Frank. *The Classic : Literary Images of Permanence and Change*. Cambridge, Harvard University Press, 1975.
- POPPER, Karl. *Objective Knowledge : An Evolutionary Approach*. Oxford, Clarendon Press, 1972.
- RIFFATERRE, Michael. *Sémiotique de la poésie*. Trans. Jean-Jacques Thomas. Poétique. Paris, Seuil, 1983.
- _____. *La Production du texte*. Poétique. Paris, Seuil, 1979.
- _____. *Essais de stylistique structurale*. Trans. Daniel Delas. Paris, Flammarion, 1971.
- SAULNIER, Verdun-L. *Du Bellay*. Paris, Hatier, 1968.
- _____. « Commentaires sur les *Antiquités de Rome* », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XII (1950) : 114-43.
- SCÈVE, Maurice. *Délie : Objet de plus haute vertu*. Éd. Françoise Charpentier. Poésie. Paris, Gallimard, 1984.