



L'illustration dans la poésie baroque : du miroir de la poésie au reflet de la poétique

Véronique V. Adam

► To cite this version:

Véronique V. Adam. L'illustration dans la poésie baroque : du miroir de la poésie au reflet de la poétique. Sabourin Lise. Poésie et illustration, Presses universitaires de Nancy, pp.35-45, 2009. hal-00952477

HAL Id: hal-00952477

<https://univ-tlse2.hal.science/hal-00952477>

Submitted on 28 Feb 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'illustration dans la poésie baroque : du miroir de la poésie au reflet de la poétique

Les recueils de poésies de la fin du XVI^{ème} siècle et du début du XVII^{ème} siècle limitent progressivement les images aux frontispices de la première page et accusent une tendance apparue dès la deuxième moitié du XVI^{ème}. L'image est nettement détachée du texte, placée sur une page distincte. Ce choix est d'abord lié sans doute à une contrainte technique : la technique de taille-douce, sur métal et au burin, oblige l'imprimeur à reproduire l'image sur une presse adaptée, différente de celle utilisée pour le texte.¹ Cette séparation du texte et du support pictural attribue à l'image, au moins dans les recueils que nous avons examinés, un rôle spécifique. L'illustration ne se contente pas d'accompagner le texte pour refléter tel un miroir le contenu de ses vers, selon des codes symboliques, elle en donne une vision même parfois partielle. Elle repose avant tout sur une finalité mimétique plus générale : reflet du monde, reflet des autres arts, elle se focalise sur l'idée même de la création (auteur, livre, sources d'inspiration, techniques) respectant l'ordre du réel, mettant en lumière la poétique du texte, l'illustrant donc littéralement, et laissant aux vers le souci de l'invention et la rêverie imaginaire, la poésie. Cette dichotomie opère une rupture entre l'image et le texte, notamment dans leur finalité ou tout du moins désigne au lecteur deux réceptions possibles d'un ouvrage, par l'image ou par les vers.

Cette étude s'appuie sur des recueils publiés entre 1581 et 1648, recueils contenant les vers d'un seul auteur (les recueils collectifs sont moins édifiants) et le plus souvent issus d'une seule œuvre, par souci d'homogénéité : *le Ballet comique* de B. de Beaujoyeux, *la Semaine* de Du Bartas, le *Tableau des inventions* édité par Béroalde, *les Œuvres* de Ronsard et les *Vers héroïques* de Tristan.² Tous ces textes largement illustrés sont en vers à l'exception de l'édition de Béroalde et de Beaujoyeux qui mêlent prose et vers.

L'illustration, miroir aux alouettes

En apparence, quelques recueils conservent la fonction d'illustration du texte assignée à l'image. Le *Ballet comique de la reine*³ laisse l'illustration jouer son rôle. Qu'elle soit partition musicale, gravure ou longue didascalie, on y voit des portraits ou des lieux évoqués dans les vers. Beaujoyeux définit dans l'avis au lecteur, le ballet comme « des mélanges géométriques de plusieurs personnes dansant ensemble sous une diverse harmonie ». Les planches qui ornent le ballet dans l'édition imprimée, sont aussi le signe de cette volonté de montrer des *mélanges* et jouent sur les deux sens du mot « figure », géométrique ou picturale. Les éléments graphiques et musicaux se limitent la plupart du temps à la représentation d'un mot cité dans les vers ou d'un nom propre. La partition lie les notes à des périphrases autour d'une figure-clé des vers : les sirènes sont associées à leurs prénoms, leur ascendant, et à leurs attributs traditionnels (cheveux et queue) déjà évoqués dans les vers. L'illustration, qui suit toujours le texte en vers, amplifie le mot, comme un point d'orgue. Dans le cas du nom propre, les figures sont séparées des vers, clôturent le recueil et identifient clairement le nom mythologique présent dans les vers avec des personnalités réelles, jouant parfois sur l'onomastique : Mme de Mercure jouxte Neptune. Dans le ballet joué, elle offrait une médaille d'or représentant ce dieu au duc de Lorraine. La médaille est reproduite par le graveur sur une page accompagnant les vers. Neptune brandissant un trident est naturellement lié aux vers décrivant les tritons, mais la seule figure divine et maritime présente dans les vers est celle de Thétis. Vers et image procèdent ainsi comme les deux parts d'un symbole : Thétis ou les tritons dans le poème, Neptune dans l'image

¹ A ce sujet voir D. Canivet, *L'illustration de la poésie et du roman français au XVII^e*, Paris, P.U.F., 1957.

² Balthazar de Beaujoyeux, *Ballet comique de la reine fait aux noces du Duc de Joyeuse et mademoiselle de Vaudemont sa soeur*, Paris, Adrian le Roi, Robert Ballard, Mamère Patisson, 1582 ; pour Du Bartas, nous commentons les illustrations reprises dans l'édition de *la Semaine*, in *les Œuvres* [1581], Paris, J. de Bordeaux, 1610 et de Paris, T. Du Bray, 1611, semblables aux autres rééditions qui seront proposées de 1608 à 1621 ; pour les vers, nous renvoyons à l'édition d'Yvonne Bellenger, Guillaume de Saluste Du Bartas, *La Semaine*, Paris, STFM, 1994 ; François Béroalde de Verville, *Le Tableau des riches inventions couvertes du voile des feintes amoureuses qui sont représentées dans le Songe de Poliphile*, Paris, Mathieu Guillemot, 1600 ; Pierre de Ronsard, *les Œuvres* [1609], Paris, Nicolas Buon, 1623 ; Tristan l'Hermite, *Vers héroïques* [1648], *Œuvres complètes*, Paris, Champion, 2001, t. III.

³ A noter que certains prétendent que D'Aubigné aurait revendiqué la paternité de ce texte.

renvoient chacun à la présence de la mer⁴, Nous reviendrons sur ce passage du féminin au masculin. Pour l'heure, ce travail de liaison de la figure mythologique et de l'être humain, n'est pas neutre car le ballet repose lui-même sur un va-et-vient entre réel et symbolique : après l'éloge versifié du dauphin apparaît une gravure : « la reine présenta au roi LE DAUPHIN », elle reproduit la médaille. Le dauphin renvoie à l'animal du médaillon, au symbole du prince et au futur enfant que porte la reine. La devise achève de lier tous ses niveaux : *delphinum ut delphinem rependat. Un dauphin en échange du dauphin*. La reine donne un dauphin-objet pour remercier le roi de lui avoir donné un enfant, le futur dauphin. L'image, au contraire des vers préoccupés de mythologie, associe donc le réel, le mythe et la *persona*.

Cependant le choix des figures illustrant les vers reste en partie arbitraire : le ballet en vers est guidé par Circé, mais elle n'apparaît pas dans les reproductions. La partition est parfois privée de vers et ne met en musique que quelques-uns de vers poétiques, qu'elle répète en refrain et reconstruit tout aussi arbitrairement dans des jeux d'anaphores. L'illustration est donc fragmentaire et met en lumière un élément parfois secondaire des vers auquel elle donne un rôle que lui avait refusé le ballet.

Ce faisant, ces gravures, au-delà de leur fonction d'illustration, soulignent l'ambiguïté des vers et du ballet. Ce ballet est donné en 1581, année où Henri III décide d'unir sa belle-sœur, Marguerite de Lorraine, à l'un de ses favoris, le duc de Joyeuse. Il s'inscrit dans un spectacle général destiné à étonner la cour et les princes étrangers, ce dont témoigne la préface. J. Parin, le peintre du décor, place le roi au centre. Les vers de Beaujoyeux font de même, en convoquant « Henri, grand roi des Français/ En peuple, en justice et en lois ». Au contraire, aucune gravure ne représente le roi, pas même en Jupiter : lorsque Minerve s'adresse en vers au roi, le dessin la reproduit seule sur son char. L'image ne montre que la magnificence des acteurs mythologiques et choisit de ne représenter que ceux qui parlent dans le vers (Tritons, sirènes et quelques dieux).⁵ Seule exception, la figure d'une fontaine représente une partie de la cour.

Plutôt que de ne retenir que la fonction stratégique d'éblouissement, le graveur laisse transparaître l'autre sens de ce ballet : Henri III se préoccupe moins du bonheur conjugal de ses favoris que de leur éclat personnel. La nature des portraits convoque au-delà de leur fonction d'illustration littérale du texte, l'ambiguïté du roi ou tout au moins du caractère comique du genre du ballet : soit on imagine qu'Henri III avait des relations homosexuelles avec ses favoris, quoique déniées par Brantôme, soit l'aspect « comique » du ballet renvoie à un univers carnavalesque de l'inversion généralisée. La figure, qu'elle renvoie au réel ou au réalisme du genre comique, autorise une vision de ce que ne sont autorisés à reproduire les vers : des êtres mythologiques bisexuels ou androgynes, telle cette sirène au torse masculin, liée à Monsieur de Mercure, dont la femme offrait un Neptune au lieu de Thétis. L'image associe à la figure féminine de vers, une représentation plus masculine. On préserve dans ces deux planches la continuité du couple en l'unissant à la mer, à un dieu masculin et à une figure féminine. Le couple des Mercure ainsi uni, est androgyne en un sens, surtout si l'on sait que Mercure est le père d'un hermaphrodite. La sirène est bientôt rejointe par un Apollon aux longs cheveux drapé d'une robe qui ne laisse de découvrir une poitrine naissante. L'image vient donc expliciter le non-dit du texte et joue sur l'ambiguïté qu'elle démultiplie même dans une des premières planches. On y voit trois sirènes⁶, arborant chacune deux queues et se regardant pour deux d'entre elles dans le miroir qu'elles tiennent. La troisième, au centre, se mire dans le miroir de l'autre sirène. Jeu de doubles, l'image illustre dans une grande galerie de miroir le texte qu'elle accompagne. En confrontant texte et image, on s'aperçoit que les vers évoquent bien trois sirènes et la présence d'un triton. Ce dernier semble totalement absent de l'image ; les vers ne mentionnent qu'une seule queue pour chaque sirène. Les deux queues de l'image forment les extrémités du trident tandis que le corps dressé de la sirène dessine la dent centrale. L'instrument du triton est bien présent. Le dessinateur a synthétisé les figures des vers et a joué des formes pour les représenter : il fait bien de son image, à l'instar de l'auteur du ballet, un mélange géométrique. Le miroir signale ce jeu de reflet multiple.

L'image a donc à voir avec la fonction mimétique de l'art : elle représente des êtres entrevus dans les vers (les sirènes), les met en abyme (les sirènes renvoient aux tritons), et souligne sa fonction même de reflet perceptible dans le dessin des miroirs. Cette gravure est d'autant plus exemplaire de cette volonté mimétique que les planches suivantes jouent sur la réduplication de la même figure : les derniers dessins montrent une médaille dont ils sont le parfait reflet (même diamètre rond, même cadre orné) et plusieurs autres amplifient cette idée telle cette fontaine, ornée de deux fois trois dauphins surmontant six balcons

⁴ On peut penser que la présence de la mer coïncide avec une volonté politique nouvelle de conquérir des territoires par la mer, notamment pendant la guerre des Açores de 1582. Offrir Neptune au duc revient à lui offrir la domination sur de nouveaux territoires.

⁵ Le roi n'est pas encore comme le sera Louis XIV, présent sur scène.

⁶ Voir planche ci-jointe.

portant la cour surplombant elle-même musiciens, nymphes et tritons. L'image, liée à des éléments capables de refléter (eau de la fontaine ou de la mer, miroir) recopie les mêmes silhouettes, par trois, et renvoie à d'autres arts (musique, poésie), tout en reprenant des motifs aperçus dans les vers ou les partitions.

L'illustration, une poétique de la création

L'image s'attache alors moins à décorer le texte qu'à illustrer son contexte esthétique. Très souvent détachée en tête du livre, elle vient mettre de la lumière, du lustre sur les vers, en insistant sur l'élévation du poète. Cette élévation est visible symboliquement et littéralement dans le dessin, qui s'attarde sur les éléments d'édification de l'œuvre (inspiration, espace, matières). Sont mis ainsi en lumière la genèse de l'œuvre et son créateur. D'une manière assez attendue, l'auteur du texte est représenté avec les lauriers d'Apollon. Il orne son front ou entoure le cadre du portrait ou du livre, parfois le dessinateur remplace les branches de lauriers par de grands palmiers⁷ qui forment alors le cadre de l'image comme l'horizon du poète. Le créateur de l'œuvre, élément récurrent des frontispices, rentre bien sûr en écho avec d'autres figures de la création : Tristan publie ses *Amours* avec un frontispice dans lequel un amour lit un parchemin gravé du titre et du nom « Tristan », tenu par Apollon.⁸ Le petit amour est à la fois l'instigateur du livre (il a rendu amoureux le poète), le lecteur du parchemin, et il s'apprête à s'agenouiller devant Apollon, en s'appuyant sur son arc comme le font avec leur bâton les bergers d'autres gravures. Il rend ainsi également hommage au dieu des poètes, et occupe plusieurs rôles liés à la création littéraire.

Ce lien de l'image avec la création peut appartenir à une perspective moins païenne : les chapitres des nombreuses rééditions de *La Semaine*⁹ de Du Bartas s'ouvrent sur les mêmes planches proposant une représentation de Dieu créant étape par étape le monde apparemment en étroite liaison avec le texte et ses annotations marginales. Elles fonctionnent comme un paratexte. Ainsi *Dieu séparant le ciel de la mer*. Or cette gravure différencie d'emblée le regard de l'image et du texte : alors que le texte souligne la présence d'une « pile confuse » « un chaos de chaos », « un tas mal entassé »¹⁰, l'image place en son centre Dieu dont la blancheur contraste avec les couleurs plus sombres de la mer et du ciel. Il repose sur de longs nuages en forme de rayons. L'image condense ainsi d'une manière très particulière trois vers :

*Le monde est un nuage à travers qui rayonne (...)
Le divin Phébus, dont le visage luit
A travers l'épaisseur de la plus noire nuit.*¹¹

Dans l'image, le nuage traverse de part en part le monde mais il se confond en même temps avec le rayon dont il porte la lumière et annonce alors « les rais d'un grand flambeau »¹² surgissant après de multiples allusions à la « nuit » et aux « ténèbres » dans les vers. Le graveur délaisse la métaphore (le monde était un nébuleuse pleine de ténèbres) pour ne retenir que les liens métonymiques (matière des nuages et formes des rayons). Une devise en latin, écho à la Bible, revient deux fois sur la présence de la lumière. La planche insiste donc moins sur le chaos et la nuit sombre que sur l'ordre imposé par le créateur et sa lumière. Elle illustre littéralement l'harmonie divine et l'aboutissement de son œuvre, ce qui a été créé, lumineux, plutôt que de présenter son point de départ, ce qui doit être créé, encore dans les ténèbres. Elle marche à rebours du texte : elle ouvre le chapitre qui décrit le chaos et anticipe sa dissipation par l'évocation de la création de la lumière. Le phénomène est encore plus tangible dans la création des poissons et des oiseaux, lors du cinquième jour : si Van den Bosche, grave Dieu avec une auréole de lumière tendant la main pour créer une multitude d'oiseaux et de poissons, on ne retrouve pas du tout les animaux cités par Du Bartas, soulignant le paradoxe de la création. Pour le poète, il y a une analogie entre les quatre éléments si bien que dans la mer, se retrouvent les mêmes animaux que sur terre :

La mer a tout ainsi que l'élément voisin,

⁷ Voir le frontispice en tête des *Vers Héroïques* de Tristan l'Hermite, reproduit dans l'édition Champion des *Œuvres Complètes*, Paris, 2001, p. 26.

⁸ L'on verra plus loin que cet amour est un auteur-créateur au même titre qu'Apollon. L'image construit ainsi son sens en faisant écho à d'autres gravures et à des fragments de vers qui viennent la commenter, l'explicitent à son tour *a posteriori*.

⁹ Notamment édition de 1610

¹⁰ Du Bartas, « Le premier Jour », *La Semaine*, Paris, STFM, 1994, v. 222-226, p.12.

¹¹ *Ibidem*, v. 143-146, p.8.

¹² *Ibidem*, v. 481, p.25.

*[...]a son hérisson, son béliet, son pourceau,
Son lion, son cheval, son éléphant, son veau,
Elle a même son homme(...)*¹³

Seuls quelques animaux assurent la relation marquée par les vers du poète, oiseaux restant au sol (paon, autruche) ou se dirigeant de la mer vers la terre (tortue). Mais tortue, autruche et paon sont réellement des animaux partagés entre deux univers. La tortue est bien présente dans les vers, mais seule sa carapace y importe : elle permet de voyager sur les mers : « Mais l'Arabe pêcheur bâtit tout un navire/D'une seule Tortue [...] que son couvercle fort/Lui sert de nef sur l'eau, et d'hôtel sur le port »¹⁴. L'image rend compte de la dualité spatiale de la tortue, mais l'entraîne dans une seule direction. Seule une loutre, posée sur sa carapace rappelle sa fonction hospitalière. Bien plus le paon est évoqué dans les vers à la manière baroque :

*Là le Paon étoilé, magnifiquement brave,[...]
Fait parade en rouant, des clairs rais de ses yeux.
A son flanc j'aperçois le Coq audacieux.*¹⁵

Dans la gravure, il a perdu son coq et son éclat. Certes il fait la roue mais dans un coin, minuscule face à l'autruche. Celle-ci que Du Bartas appelle *l'oiseau digère-fer*¹⁶, essaie de s'envoler dans les vers¹⁷, mais ne lève qu'une patte dans l'image, sans bouger ses ailes et regardant d'un air espiègle le spectateur du tableau. Au final la gravure s'appuie sur l'ordre du réel et efface les paradoxes baroques des vers, antithèses en tout genre ou ostentation. A l'extrême limite, elle forme une antithèse avec le texte en reposant sur terre la tortue des vers partie en mer ou l'autruche volant en rêve dans les airs du poème. Elle ne fait pas coïncider les contraires et estompe les frontières entre les mondes. Cette planche au contraire de celle du premier jour, ne dessine aucune ligne artificielle entre ciel et mer. Elle s'inscrit dans une finalité très mimétique du monde avant d'être un miroir du texte.. Un texte peut avoir un sens indépendamment de toute relation au réel ou être une référence directe au réel, cette distinction recouvre peu ou prou la différence entre connotation et dénotation.¹⁸ Le graveur emporte au moins le dessin vers la dénotation référentielle - hypothèse cohérente avec l'accent déjà mis sur sa fonction mimétique. Les vers peuvent n'avoir qu'un sens interne et une connotation. L'image a une cohérence ou un sens interne : tous les poissons et les oiseaux sont liés entre eux, se ressemblent et dessinent une signification homogène interne formelle (bouche ouverte, yeux exorbités pour les poissons, ailes déployés pour les oiseaux) spatiale (tous gravitent autour de la figure de Dieu), élémentaire (les petits traits traçant l'onde et le ciel semblent empruntés aux rayons ornant la tête de Dieu) ou symbolique (multiplicité, harmonie, totalité). A cette connotation s'ajoute une signification référentielle. Les vers élaborent d'abord un univers analogique qui s'auto-suffit, se réfère à lui-même d'autant plus que certains mots sont inconnus du lecteur et ne trouvent de sens que dans la périphrase du vers, telle cette « chevêche [...] qui craint des jours/ La trop vive clarté ». ¹⁹ Parfois, l'animal n'existe pas si ce n'est dans un texte littéraire voire fictionnel. ²⁰ Même dotés d'éléments référentiels, les vers se rapportent donc davantage à un intertexte, ne serait-ce qu'au texte biblique dans une longue paraphrase ou hypotypose. Certes on peut discuter sur le caractère symbolique ou réaliste du texte biblique à la fin du XVI^e siècle ou regardé par la modernité. ²¹ En tout cas la planche ne garde des vers que ses éléments mimétiques. Son goût pour la multiplicité est exemplaire de la variété du monde. Si la planche répond à l'ordre du réel, elle ne garde pas l'ordre de la structure de la première planche, imposée par Dieu. Aux énumérations des vers correspondent les nombreuses espèces convoquées par le graveur. En cela cette multiplicité rappelle plus les vers du début du premier jour (« la pile confuse ») et du cinquième où l'on peut « voir l'onde salée/ Fourmiller de poissons ». ²² La cinquième planche illustre ainsi un certain

¹³ *Ibidem*, v.38-43, p. 198.

¹⁴ « Le Cinquième Jour », *Ibidem*, v. 79-81, p. 200.

¹⁵ *Ibidem*, v. 831-834, p. 240.

¹⁶ *Ibidem*, v. 840, p. 240.

¹⁷ « Vainement se peine/de se guinder de haut (...) pour se mêler/Parmi tant d'escadrons qui voltigent en l'air », *Ibidem*.

¹⁸ Voir par exemple à ce sujet, l'analyse empruntée à Frege entre *Sinn* (sens interne) et *Bedeutung* (signification empruntée au réel, dénotation), et reprise par Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, p. 198 et sq.

¹⁹ *Ibidem*, v.705 et sq. p. 233. La chevêche est le nom donné à une chouette plus connue sous le nom de chouette chevêche ou chevêche d'Athéna.

²⁰ Tel le *Spongother* dont la fonction est d'éveiller *accortement* l'éponge. Animal inventé par Plutarque comme le souligne la note d'Yvonne Bellenger. « Le Cinquième Jour », *Ibidem*, v. 353-354, p. 214.

²¹ Je pense naturellement aux travaux d'E. Auerbach dans *Mimesis* en particulier.

²² *Ibidem*, v.9-10, p. 195.

désordre, décalée dans le temps de la lecture des premiers vers. La plupart des poissons du dessin ont la tête sortie de l'eau et hésitent entre la colère et l'asphyxie tandis que certains oiseaux semblent se noyer. Dieu, les pieds nus posés sur terre, serein, les guide vers un apaisement, et nous fait passer de l'agonie de ces bêtes quasi-mourantes en bas à gauche de l'image à l'envol des oiseaux dans le ciel ou à la tranquillité des volatiles et de la tortue réfugiés sur terre à droite.

L'image simultanée

L'image mêle ainsi plusieurs temps du monde biblique (création des animaux, déluge, apocalypse) et fait coïncider en un plan différentes séquences du texte. Au lieu de l'analogie des vers, elle choisit clairement la synthèse et la simultanéité²³, au moins temporelle. Pour autant on ne peut parler d'anachronisme : la gravure suit une progression logique (fin puis renaissance). L'image a donc essentiellement une fonction de décentrement et de concentration temporelle et spatiale par rapport au texte : elle illustre l'aspect le plus exemplaire des vers, mais pas le plus présent dans le poème (l'ordre, la profusion) et estompe ce qui pourrait être mystérieux (les animaux de mer analogues aux animaux terrestres) ou confus (le chaos du monde d'avant la lumière). Ce faisant elle rompt avec la structure de l'œuvre et la rhétorique du vers : elle passe de l'ordre au désordre, de l'unité à la multiplicité, préfère la distinction à l'analogie et à la dispersion du regard la concentration sur la figure centrale de Dieu et de sa lumière. Elle met donc littéralement en lumière l'œuvre en refusant de n'en être qu'une simple illustration, un ornement-miroir.

Des gravures utilisent le procédé décrit pour représenter simultanément plusieurs épisodes. Elles offrent alors une logique dans l'enchaînement des phases de l'histoire décrite par les vers, une continuité au chaos poétique et rhétorique. L'illustration de « la Maison d'Astrée » de Tristan, publiée dans les *Vers héroïques*²⁴ permet de le montrer, de marquer une différence nette entre l'image illustrant un roman et celle accompagnant une ode. La gravure du roman²⁵ représente quasi-systématiquement Céladon et Astrée, chacun de part et d'autre du frontispice, surmonté d'un ou deux amours, laissant le centre de l'image découvrir un arrière plan tantôt naturel (campagne le plus souvent) tantôt mythologique (lion et licorne pour la dernière planche). La planche de F. Chauveau met donc en scène les personnages principaux et le décor essentiel, l'atmosphère du roman. Chez Tristan, les amours accaparent le rôle majeur dans les vers comme dans la gravure et Astrée a disparu au profit de quelques statues féminines drapées négligemment ou nues, à l'instar des amours : ils édifient la maison et comme Tristan, lui-même représenté en tête du recueil des *Vers héroïques*, créent un ouvrage d'art. Dans ce frontispice, on insiste sur la création et ses étapes puisque le dessin montre la lente édification de la maison : mesure, choix des matières, élévation, sculpture. La structure du texte en vers est alors comme chez du Bartas modifiée par ce recentrement sur l'idée de création dans l'image. Les strophes décrivent le palais en changeant sans cesse de point de vue, notamment en passant de l'intérieur à l'extérieur de la maison. Les Amours dessinés, au nombre de sept (la seule septième strophe du poème en compte déjà vingt), agissent seulement au dehors. Ils gardent cependant l'apparence que leur donne Tristan dans ses vers, « sans bandeau, sans traits et sans arc » (v.91), au contraire des Amours du roman, portant un arc en bandoulière, sauf dans les dernières planches. Comme si l'univers poétique tentait de prémunir contre le danger auquel se risque l'univers romanesque. Le va-et-vient du point de vue des vers consiste aussi à passer d'un Amour à l'autre. Il est maintenu visuellement : trois amours à gauche, mesurant au compas, se regardent, tournent le dos à un amour placé à droite, sculptant une frise, les yeux dirigés vers le sol. Un cinquième amour escalade une échelle le visage tourné vers un sixième qui la lui tient et le regarde aussi. Le dessin illustre d'avantage la fabrication concrète de l'œuvre, quasi artisanale (compas, burin) et hésite entre l'artisan et l'artiste, à l'instar de l'ode allant de la poésie à l'*ekphrasis*. Ce primas de l'idée de création, au travers de ces amours-artisans conformes aux vers²⁶ et à la variété des regards du poète, est amplifié par une diversité des plans de la gravure : elle

²³ On peut faire la même remarque sur le frontispice du titre du recueil. Adam et Eve tenant chacun une pomme dans la main, Eve prête à prendre un autre fruit proposé par le serpent. L'apparent synchronisme de la planche fait se multiplier les fruits et les gestes qui les saisissent, montre le travail de segmentation temporelle opérée par l'image, allant de pair avec un recentrement permanent sur l'objet principal, ici la pomme, là Dieu. Cette segmentation est d'autant plus intéressante qu'elle se distingue des frontispices plus anciens inspirés des vitraux ou peintures de l'art roman : au lieu de distinguer chacun des épisodes, on les réunit en un même espace. A l'aube de la création du monde, on saisit déjà la création de l'homme et la fin du paradis terrestre.

²⁴ Tristan, « La Maison d'Astrée », *Vers Héroïques*, op.cit., p. 147-161.

²⁵ Honoré d'Urfé, *L'Astrée*, Paris, Toussaint du Bray, 1616, seconde partie.

²⁶ On reconnaît en effet l'architecte et son *compas* au v.154, le sculpteur, son *chapeau* et son *marteau* (v.68 et v.71) ; l'amour et ses « échafauds » (v.151).

multiplie les deux frontispices associés à la maison (l'un à droite, ouvrant sur elle et l'autre en arrière plan, doublé de deux ouvertures, guidant vers un jardin) sans jamais pénétrer dans le palais, pas plus qu'elle n'approche de l'horizon champêtre relégué en arrière plan, au contraire des vers. La présence bucolique se limite aux sculptures sur les frontispices. Elles représentent une scène de labours évoquées dans les vers : le pasteur et son bœuf, le geste des amours-semeurs ou d'un autre « guidant le coudre.²⁷ Ainsi l'image passe par une reduplication de certains détails des vers en convoquant d'autres modes de création : frontispices dessinés par des architectes, sculptures réalisées par d'autres artistes. Elle est une mise en abyme des formes de création, poésie et autres arts déjà convoqués dans les vers. Seules les sources littéraires et picturales des vers sont effacées : le graveur ignore les peintures (son dessin suffit à évoquer la présence de cet art), et les figures mythologiques, comme s'il ne gardait pour seul lien à l'univers littéraire que les vers de l'ode.

L'image duelle

L'illustration sert donc essentiellement à réfléchir la création, moins dans son contenu que dans son contexte esthétique, sa réception et sa genèse. Pour comprendre cette hypothèse, on peut s'appuyer sur le frontispice qui ouvre l'édition du *Songe* de Poliphile publiée par Béroalde²⁸. Ce frontispice est une référence à l'alchimie : on y retrouve les symboles habituels (lion, phénix, souche d'arbre, double serpent, feu...). Le principe même de l'image est d'imposer au lecteur une lecture duelle et de lui annoncer l'ambiguïté de l'œuvre qu'il va lire : chaque élément du dessin fonctionne en écho avec un autre²⁹, le feu est clairement un principe créateur. Au labyrinthe polysémique du jardin du *Songe* (quête de l'amour, éloge de l'architecture) correspondent les méandres de l'image elle-même ambiguë. Les textes qui suivent, en vers et en prose, soulignent cet aspect et ce lien entre texte et image, également double. Le traité stéganographique de Béroalde, longue introduction du *Songe*, explicite la dualité du texte à venir après avoir proposé une *ekphrasis* et un sens de lecture de l'image initiale, se référant alors conjointement au frontispice et au texte principal, unissant texte et image dans une même signification

[Les deux serpents] doivent ressortir tous deux mais un, [...] et ce renouveau sera la pure substance qui [...] par le sang du lion démembré, y entrera l'arbre duquel sourdra le vermineux dont sera produit le phénix [...] cet auteur suit la façon des anciens qui voilaient toute sorte de vérités philosophiques de certaines figures agréables qui attireraient les cœurs.

Ce jeu sur l'apparence est ensuite repris par les vers liminaires, poèmes d'éloge de Béroalde. Ils commentent cette ambiguïté en lui donnant une assise mythologique :

Bacchus fut engendré deux fois
Comme les Poètes nous disent,
Et ce livre parle deux voix,
A tous le moins ceux qui le lisent.

Deux voix : Béroalde et Colonna, l'auteur et Poliphile, l'amant et l'amateur d'art. Ces deux voix autorisent une ode à rappeler que l'amour est « le flambeau » qui a permis à « une âme de mérite », Béroalde/Colonna, de trouver sa source d'inspiration, de s'élever et se pousser « à chercher le parfait ». Le poète amoureux crée comme Poliphile. Le feu et l'amour sont ainsi les sources de création de l'œuvre littéraire, de l'œuvre architecturale comme de l'ouvrage alchimique. Le réseau des textes et des images construit clairement un système reposant sur une polysémie affichée et sur le feu, devenu symbole total. Béroalde dans son travail éditorial reprend finalement deux niveaux d'images : des tableaux riches en détails naturels représentant Poliphile évoluant dans la forêt, songeant au pied d'un arbre, tableaux insérés dans le texte, et des figures architecturales et géométriques, dépouillés des monuments décrits, rappelant les figures mathématiques que Béroalde commente dans un autre ouvrage, placées sur une planche tirée à

²⁷ Le coudre est une « grosse plaque de fer tranchante » d'une charrue (Furetière). V. 270 et *sq.*, v. 114 et v. 98.

²⁸ *Op.cit.* Voir planche ci-jointe.

²⁹ Un lion (principe fixe) est suivi de ses quatre pattes démembrées (principe de dissolution). Une ligne verticale lie le phénix renaissant de ses cendres du haut de la figure du cercle en feu du bas. Au centre, on voit une pierre philosophale et dans les deux cas, le feu est un principe créateur. Une ligne transversale oppose les contraires : arbre de vie et serpents s'entredévorent à gauche, souche morte ou dragon de feu à droite.

part.³⁰ Cette distinction, dans les éditions antérieures, était synthétisée typographiquement par le texte qui, tout en décrivant les aventures de Poliphile, se présentait sous la forme d'une figure géométrique transformant le paragraphe final de chaque chapitre en un triangle reposant sur sa pointe. Le texte édité par Béroalde correspond au contraire dans sa forme aux tableaux denses : le texte est imprimé en paragraphes soigneusement alignés. Il n'est plus géométrique. D'un côté l'image artistique et le texte littéraire, de l'autre la planche géométrique et l'univers architectural. L'éditeur du livre hésite entre deux modes de création, l'un né d'une imagination dense et l'autre d'une rationalité mathématique, dont le discours même trahit la valse, entre le français (langue amoureuse) et le grec (termes techniques). Deux modes visibles dès le frontispice inaugural qui hésitait justement entre des figures mythologiques et oniriques et des lignes géométriques courbes ou carrées.

La simultanéité de l'image n'est donc pas seulement temporelle, elle fait aussi coïncider les niveaux de compréhension du texte et les modalités de sa création. Cette remarque nous permet pour conclure de revenir sur le véritable sens de la représentation du poète à l'orée de son œuvre. Un certain nombre d'illustrations propose une élévation littérale du poète dans l'image inaugurale : de nombreuses figures du Parnasse placent au sommet l'auteur, tel le frontispice de l'édition des *Oeuvres* de Ronsard publiée en 1623 par N. Buon. L. Gaultier grave un frontispice dessinant en bas Vénus et Mars et en haut Homère et Virgile. Entre les deux poètes, le visage de profil de Ronsard surmonté de deux lauriers tenus par Homère et Virgile. Vénus et Mars regardent le sol, Virgile le ciel, Ronsard et Homère se regardent l'un l'autre. Ainsi, l'on reconnaît les genres épiques (Mars et Homère) et lyriques (Vénus et Virgile) pratiqués par Ronsard, et les deux sources d'inspirations (*furor*, Vénus et Mars), *imitatio* (Virgile et Homère). Préférence est donnée par le sculpteur à Homère. Dès lors le frontispice introduit un double décentrement : décentrement du texte vers son auteur, décentrement des œuvres vers *la Franciade* ou vers le genre épique et les grecs. L'image illustre donc un choix et s'attache moins au sujet qu'à l'auteur et au genre, à un poétique particulière. Elle impose une hiérarchie des œuvres à mesure qu'elle dresse une hiérarchie des poètes. Elle est littéralement un contour du texte, cadre qui assure de la valeur des œuvres et choisit de mettre en évidence la plus exemplaire d'entre elle. Elle n'illustre pas toutes les œuvres mais révèle littéralement *l'aura* du poète et de son poème épique. L'édition de 1609, publiée par le même éditeur offrait seulement des gravures distinctes de Ronsard, Muret ou Henri III, et présentait ainsi les auteurs, promoteurs ou mécènes des œuvres, mais ne faisait pas de choix nets. De même, la première édition des *Amours* de 1581 montrait deux médaillons représentant Ronsard et Cassandre. Les deux amants, héros de l'œuvre, figuraient la source de la création (l'auteur et sa muse) et le contenu même des vers (l'amant exemplaire pour les amoureux, la femme idéale). Ils coïncidaient avec le texte, parfaitement. Le frontispice de l'édition de 1623, au contraire, ignore le contenu des vers, pour considérer le poète.

L'illustration procède ainsi comme un effet de réel dans le texte poétique : accentuant sa fonction mimétique, soucieuse de convoquer les autres arts, elle gomme du texte les éléments trop oniriques pour hésiter entre le symbolique et le réel. Elle manipule alors le temps de la narration poétique en faisant coïncider des moments distincts. A l'instar de cette simultanéité temporelle, elle se complait à convoquer des sens multiples, inscrits en filigrane dans les vers. Ces temps et ses sens multiples vont de pair avec la mise en lumière de la création poétique : l'image projette sur le devant de la scène la forme et le genre de l'œuvre avec son auteur. Autant d'éléments nécessaires pour éclairer d'abord le lecteur sur l'œuvre à lire.

³⁰ Jacques Besson, *Théâtre des Instruments mathématiques et mécaniques. Avec l'interprétation des figures d'iceluy*, par François Béroalde. Lyon, 1578.