

“ Deux effets estrangement divers... ” : formes et fonctions de la dissonance dans les Amours et les Contr’Amours d’Etienne Jodelle

Coline Rossi

► **To cite this version:**

Coline Rossi. “ Deux effets estrangement divers... ” : formes et fonctions de la dissonance dans les Amours et les Contr’Amours d’Etienne Jodelle. Littératures. 2009. dumas-00433832

HAL Id: dumas-00433832

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00433832>

Submitted on 20 Nov 2009

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.

**Université Stendhal (Grenoble 3)
UFR des Lettres et arts
Département de Lettres modernes**

**« Deux effets étrangement divers... » : formes
et fonctions de la dissonance dans les *Amours* et
les *Contr'Amours* d'Etienne Jodelle.**

Mémoire de recherche (30 crédits)
Master 1 Lettres et arts
spécialité « Littératures ».

2009

Présenté par :
Coline ROSSI
Soutenu le 28 mai 2009

Sous la direction de :
M. Olivier HALEVY
Maître de conférences

**Université Stendhal (Grenoble 3)
UFR des Lettres et arts
Département de Lettres modernes**

**« Deux effets étrangement divers... » : formes
et fonctions de la dissonance dans les *Amours* et
les *Contr'Amours* d'Etienne Jodelle.**

Mémoire de recherche (30 crédits)
Master 1 Lettres et arts
spécialité « Littératures ».

2009

Présenté par :
Coline ROSSI
Soutenu le 28 mai 2009

Sous la direction de :
M. Olivier HALEVY
Maître de conférences

Remerciements

Je tiens à remercier sincèrement M. Olivier Halévy pour sa grande disponibilité, pour son suivi et ses nombreux et fructueux conseils.

Je remercie également M. Julien Piat, second membre du jury.

Table des matières

I. Introduction.	5
1.1 Mises au point définitives : la dissonance, une théorie transdisciplinaire.....	5
1.1.1. Généralités.	5
1.1.2. La dissonance : De la musique avant toute chose. « Vorrei e non vorrei... »	7
1.1.3. La théorie de la dissonance en sciences cognitives.	9
1.2 La dissonance : champ d'étude et statut épistémologique.....	17
1.2.1. La place du lecteur dans la réception et dans l'actualisation de l'œuvre au contact de la dissonance.....	17
1.2.2. Le style dissonant : une représentation re-dynamisée du monde et du langage.	22
1.2.3. Synthèse.	25
II. L'antithèse.	28
2.1 Description.....	29
2.2. Interprétations.	35
2.2.1. Une poésie alogique qui revendique l'exhaustivité.	35
2.2.2. Refus du dualisme mais pas de la dualité : une poésie authentique, un monde double.....	40
2.2.3. La dissonance : une dialectique incomplète, construction de la nuance par plusieurs actants.	46
III. La discordance métrique.	53
3.1 Description.....	54
3.2 Interprétations.	58
3.2.1. D'une métrique mimétique... ..	58
3.2.2 ...à une métrique maniériste... ..	61
3.2.3 ...qui est une manière de rendre compte d'une vision du monde théâtralisée... ..	67

IV. Le sonnet en vers rapportés.....	73
4.1 Description.....	74
4.2. Interprétations.....	78
4.2.1. Le sonnet en vers rapportés : au-delà d'une simple « fantaisie de lettrés facétieux », mise en place de nouveaux cadres de réflexion sur l'art poétique.....	78
4.2.2. Le sonnet en vers rapportés : une picturalité dissonante où les contraires s'équilibrent.....	83
4.2.3. Le sonnet en vers rapportés : une représentation tridimensionnelle.....	89
V. La syntaxe.....	94
5.1. Description.....	95
5.2. Interprétation.....	99
5.2.1. Les Amours et Contr'Amours : de « carmes » en « charmes », la dissonance comme art de l'illusion dans l'illusion poétique.....	99
5.2.1.1 Premier cas de dissonance syntaxique : la saisie simultanée des interprétations possibles.....	99
5.2.1.2. Deuxième cas de dissonance syntaxique : une poésie prismatique ou le piège de la diffraction du sens.....	100
5.2.1.3. Une poésie illusionniste : les « spectres » de la dissonance syntaxique.....	103
VI. Conclusion.....	108
Annexes.....	111
Bibliographie.....	117

I. Introduction.

1.1 Mises au point définitives : la dissonance, une théorie transdisciplinaire.

1.1.1. Généralités.

Nous prenons un livre de critique littéraire. Nous lisons. Le terme de « dissonance » est employé pour caractériser le style d'un auteur. Interpellée par ce mot, nous en attendons une explication, or les implications de la « dissonance » ne sont pas plus expliquées dans la suite du texte. Remarquons qu'il en va de même pour les dictionnaires de rhétorique¹. Que doit-on comprendre ? A quoi ce terme réfère-t-il ? Le mot « dissonance » n'est-il finalement qu'un effet de style, un ornement, dans le commentaire du style de cet autre auteur, et ce terme désigne-t-il tout simplement une écriture qui « sonne faux », une écriture à « couac » ? Nous avons été confrontée à ce problème à plusieurs reprises : « quelque chose est dissonant », « voici une dissonance », « il y a des effets de dissonance produits »... Mais avec quoi tout cela dissonne-t-il ? Entre quoi et quoi se produit-il une dissonance ? Si ces écrits, ces styles « sonnent faux », dans le sens d'un jugement de valeur négatif, quel intérêt présentent-ils pour la critique littéraire ? - Ces explications sont absentes de la plupart des textes.

Une chose dont on peut être sûr, cette notion appartient au domaine de la stylistique, puisqu'elle porte sur l'écriture et le mode d'écriture choisis. Devant le mutisme effectif des textes critiques, nous nous proposons modestement de développer la notion de dissonance en stylistique afin qu'elle puisse fournir des pistes utiles pour l'interprétation de textes. Et peut-être sera-t-il possible, une fois les fondements stylistiques de la notion posés, de porter celle-ci à d'autres niveaux. Plus précisément, nous nous proposerons dans cette recherche de définir et d'interpréter les traits de l'écriture dissonante dans les recueils de sonnets *Les Amours* et les *Contr'Amours*

¹ Pas de mention de la dissonance dans AQUIEN, Michèle, et MOLINIE, Georges. Dictionnaire de poétique et de rhétorique, (1961). Paris : Librairie générale française, la Pochothèque 1999. Elle est définie très sommairement comme un « Mélange des tons » dans DUPRIEZ, Bernard. Gradus. Les procédés littéraires, (1984). Paris : Christian Bourgeois Editeur, 1991. p.164.

(1574) du poète Etienne Jodelle (1532-1573), qu'Emmanuel Buron désigne, tout en émettant quelques réserves sur ces termes, le « poète maudit² » de la Pléiade ; poète dénigré par la critique universitaire, la dénégation la plus tristement célèbre étant celle de l'historien de la Pléiade Henri Chamard, dont les commentaires biographiques sur le poète – bien que justes dans les faits purs – rayonnent de mépris et de hauteur :

Etienne Jodelle n'a pas eu tant de chance [que Remy Belleau] il en méritait moins aussi. Ce médiocre improvisateur n'a jamais publié lui-même qu'un mémoire justificatif, où son orgueil s'est efforcé d'expliquer – et d'excuser – l'insuccès d'une fête de Cour, par lui mal conçue et mal ordonnée. Pourquoi n'a-t-il pas fait imprimer sa tragédie de Cleopatre, qui l'avait posé brillamment comme le créateur d'un théâtre nouveau ? A-t-il craint, par hasard, que l'impression ne vînt détruire le prestige qu'avait fait naître la représentation de l'œuvre, et que sa faiblesse artistique, exposée aux yeux des lecteurs, ne fit douter de son « démon » ? Il conservait en portefeuille, dit-il en 1558, « des tragédies et des comédies, les unes achevées, les autres pendues au croc », qui n'attendaient qu'une occasion pour être portées sur la scène : il ne les a jamais produites. Un an après sa mort misérable (1573), un ami, dont nous savons seulement qu'il était « conseiller du Roy en son Grand Conseil », Charles de la Mothe, a donné le « premier vol » de ses œuvres complètes, promettant, si le public y prenait goût, de « mettre en lumière encore quatre ou cinq aussi gros volumes ». Il faut croire que le public se montra plutôt froid, car le projet n'eut pas de suite. L'œuvre de Jodelle est donc en partie perdue. N'en ayons nul regret : ce qui reste de lui suffit très amplement à permettre de le juger. La piété de Charles de la Mothe, soyons-en sûrs, a sauvé du naufrage, avec quelques précieux détails biographiques, ce qui méritait de survivre [...].³

Mais laissons de côté Henri Chamard et ses goûts littéraires bien définis, ou plutôt remercions-le de son manque d'intérêt pour Jodelle, car le dédain universitaire qui en a résulté, – le poète avait déjà plongé dans l'obscurité depuis de longs siècles, du moins jusqu'à la réédition de ses œuvres par Marty-Laveaux en 1868 –, n'a fait que préserver le mystère du « sieur de Limodin » jusqu'à de récentes études qui lui ont rendu son siège au panthéon des grands poètes, bien que cela soit encore loin d'être admis de tous. L'intérêt que nous portons à Estienne Jodelle, outre l'attention particulière que nous vouons à ces « parias » de la littérature française, est dû au personnage, tout d'abord, dont nous savons finalement peu de choses, et dont les nombreuses contradictions nous sont expliquées par Enea Balmas⁴. Plus particulièrement, nous nous intéressons à son attitude envers son œuvre littéraire,

² BURON, Emmanuel. « Jodelle ». In Dictionnaire des lettres françaises, [support papier]. Paris : Fayard, la Pochothèque, 2001. p. 635.

³ CHAMARD, Henri. *Histoire de la Pléiade*, (1939), Paris : Didier, 1961-1963. t.1, p. 8.

⁴ BALMAS, Enea. « Le mystère Jodelle » in *Lumières de la Pléiade*, Paris : Vrin, 1966.

rejetant la flatterie et l'artificialité d'une poésie de divertissement – bien que sa poésie relève souvent d'un discours stéréotypé –. Le style poétique de Jodelle a souvent (et à juste titre) été qualifié de « singulier⁵ », sa poésie de « bigarrures⁶ », et la déclamation de sa poésie, que Jodelle pratiquait largement, a « aiguillonné », « espoingt », « espoïanté », « affollé » Joachim du Bellay⁷, montrant ainsi la richesse de son œuvre poétique. Estienne Jodelle, dont les contradictions contaminent autant l'existence que l'écriture, est l'image même d'un poète en dissonance avec son époque, que l'on range parmi les poètes de la Pléiade alors qu'il y est « embarqué [...] sans son consentement »⁸. Ses « bigarrures » et apparentes incohérences poétiques font de ses sonnets un champ d'étude adéquat pour exploiter non seulement la notion de dissonance et l'esthétique particulière qui en résulte, mais aussi les interrogations d'un homme sur les rapports entre le langage et l'art poétique, entre l'art poétique et la représentation, entre le réel et le réel « feint ». Mais qu'est-ce le réel pour un poète aux fortes inclinaisons maniéristes ? Dans notre corpus, le recueil des *Amours* et des *Contr'Amours* (1574) on peut s'attendre à ce que la réalité qu'il y représentera soit fortement éprise de non-conformisme, de surprises et d'illusions.

1.1.2. La dissonance : De la musique avant toute chose⁹. « Vorrei e non vorrei... »¹⁰

La première définition de la dissonance se trouve dans la discipline de la musique. En effet, la première occurrence du mot « dissonance » dans la langue française date de 1380, dans la traduction des *Problèmes d'Aristote* par Evart de Conty, où il est expliqué que la dissonance est une « noise de deux sons¹¹ ». Afin de poser les bases les plus primaires, ouvrons simplement, pour une appréhension première et commune de la dissonance, le dictionnaire Larousse ainsi que le Trésor de la Langue française. La dissonance possède tout d'abord une définition d'ordre général : « Rencontre peu

⁵ DE LA MOTHE, Charles, « Epître liminaire » aux *Meslanges et Œuvres Poétiques*, cité dans BALMAS, Enea. « Le mystère Jodelle » in *Lumières de la Pléiade*, Paris : Vrin, 1966. p.23.

⁶ BELLENGER, Yvonne. *Le Sonnet à la Renaissance*, Paris : Aux Amateurs de livres, 1988. p.3.

⁷ DU BELLAY, Joachim, *Les regrets*, Genève : Droz, (1979). Sonnet 156.

⁸ *Loc. cit.* Balmas, p.23.

⁹ VERLAINE, Paul. « L'art poétique ». MAYNIAL, Edouard, dir. *Anthologie des poètes du XIX^e siècle*, Paris : Hachette, 1930. p.369.

¹⁰ MOZART, Wolfgang Amadeus. *Don Giovanni*, Acte I, sc.9.

¹¹ Article « *Dissonance* ». In Le Trésor de la Langue Française informatisé. [ressource Internet] : CNRS.

harmonieuse de sons, mots, syllabes.¹² », « [quelque chose qui est] désagréable à entendre, dont le rapprochement produit une impression pénible.¹³ », « Rupture d'une harmonie.¹⁴ ». La dissonance n'est pas le produit d'un élément isolé, il s'agit nécessairement d'une « rencontre », d'un « rapprochement » de minimum deux, sinon plusieurs éléments, et cette collision produit des effets – auxquels nous nous intéresserons de près dans les chapitres ultérieurs.

Plus précisément, la dissonance en musicologie se présente comme une « notion aussi relative que celle de consonance, [qui] s'applique à un intervalle ou un accord non agréable à l'oreille, en fonction d'habitudes socio-culturelles données. Par exemple, la tierce, qui, de nos jours et depuis longtemps, est une consonance, fut une dissonance au début de la polyphonie (vers le début du X^{ème} siècle) et l'était encore en France pendant le premier quart du 15^{ème} siècle.¹⁵ ». Dans l'harmonie traditionnelle, la dissonance réclame une résolution sur une consonance¹⁶ ; et elle est également rupture de l'harmonie d'un accord ou d'une ligne mélodique par l'introduction d'une ou plusieurs notes qui leur sont étrangères.¹⁷

La rupture se manifeste en premier à l'écoute, et nous étudierons par la suite les rapports entre poésie et polyphonie. La rupture est aussi celle entre le poète et le lecteur-auditeur, entre les intentions de l'un et la réception de l'autre, problème auquel nous nous intéresserons plus tard également. En outre, la dissonance est une tension entre deux éléments divergents, et lorsque la tension disparaît ou bien lorsqu'elle est résolue, la dissonance et ses effets disparaissent. La dissonance déstabilise, elle ébranle l'apaisement, elle brise la mesure, l'harmonie.

Le plus vieil usage de la dissonance comme notion de dysharmonie a été son utilisation musicale, et on comprend plus aisément son application en poésie quand on sait le lien, la proximité qu'ont entretenus depuis l'Antiquité la musique et la poésie, et qui étaient encore revendiqués à la Renaissance, par Marsile Ficin et Pontus de Tyard : « ...la fureur poétique, liée à la musique, doit éveiller l'âme à la connaissance en y ramenant l'ordre et l'harmonie¹⁸ ». Bien avant que Verlaine et son *Art Poétique* stipulent la musique avant toute chose, d'autres poètes, surtout à la renaissance, avaient

¹² Article « Dissonance ». In *Le Petit Larousse Grand Format* (2002). [support papier]. Paris : Larousse.

¹³ Article « Dissonant, e ». In *Le Petit Larousse Grand Format* (2002). [support papier]. Paris : Larousse.

¹⁴ Article « Dissonance ». In *Le Trésor de la Langue Française informatisé*. [ressource Internet] : CNRS.

¹⁵ Article « Dissonance ». In *Le Larousse de la musique*. T1. [support papier]. Paris : Larousse 1982.

¹⁶ Article « Dissonance ». In *Le Petit Larousse Grand Format* (2002). [support papier]. Paris : Larousse.

¹⁷ Article « Dissonance ». In *Le Trésor de la Langue Française informatisé*. [ressource Internet] : CNRS.

¹⁸ WEBER, Henri. *La création poétique au XVI^{ème} siècle en France*, (1955), Paris : Nizet, 1994. p.34.

déjà fait de leurs poèmes de véritables *chansons*. Cependant, comme nous le constaterons tout au long de cette étude, la fureur poétique de Jodelle mène bien plus souvent au dérèglement et à une esthétique de la dysharmonie, qu'à l'harmonie prescrite par Pontus de Tyard. Ce lien entre musique et poésie nous amènera à porter une grande attention à toute la dimension musicale des sonnets (la métrique, les phénomènes de polyphonie, les répétitions...) comme vecteur privilégié de différents effets de dissonance.

1.1.3. La théorie de la dissonance en sciences cognitives.

La plus importante théorisation de la dissonance après celle, ancestrale, de la musicologie, appartient au domaine de la psychologie, et plus précisément à la discipline des sciences cognitives. Le fondateur de la théorie de la dissonance cognitive est Léon Festinger, chercheur américain, qui publie en 1962 ses théories sur la dissonance cognitive, dans un ouvrage intitulé modestement *A Theory of Cognitive Dissonance*¹⁹. Nous expliquerons la théorie elle-même, ainsi que certaines de ses implications et de ses conséquences les plus dignes d'intérêt pour l'articulation de notre recherche autour de la dissonance en poésie.

Tout d'abord, si la dissonance est un type de relation particulier entre deux éléments, et qu'il n'est plus question ici de notes de musique, il nous faut définir en premier lieu quels sont ces éléments, quelles sont leurs caractéristiques ainsi que leur rôle ; non seulement pour les sciences cognitives en général, mais aussi pour le cas de la théorie de la dissonance appliquée à la poésie, en particulier :

The terms "dissonance" and "consonance" refer to relations which exist between pairs of "elements". [...] These elements refer to what has been called cognition, that is, the things a person knows about himself, about his behaviour, and about his surroundings. These elements, then, are "knowledges", if I may coin the plural form of the word. Some of these elements represent knowledge about oneself : what one does, what one feels, what one wants or desires, what one is, and the like. Other elements of knowledge concern the world in which one lives : what is where, what leads

¹⁹ FESTINGER, Léon. *A Theory of Cognitive Dissonance*, Stanford, Californie : Stanford university press, 1962. p.9-19.

to what, what things are satisfying or painful or inconsequential or important, etc.²⁰

Les « cognitions », éléments entre lesquels peuvent apparaître des relations de dissonance, sont assimilables à des connaissances relatives à un individu dans un cadre donné. Ces connaissances portent autant sur lui-même, sur son intériorité, que sur l'environnement qui l'entoure, ce qui est plus intéressant dans le cadre artistique qui nous intéresse. Les « cognitions » sont enracinées dans le monde et sont un dire sur le monde.

It is clear that the term “knowledge” has been used to include things to which the word does not ordinarily refer – for example, opinions. A person does not hold an opinion unless he thinks it is correct, and so, psychologically, it is not different from a “knowledge”. The same is true of beliefs, values, or attitudes, which function as “knowledges” for our purposes. [...] for the definitions here, these are all “elements of cognition”, and relations of dissonance and consonance can hold between pairs of these elements. [...]²¹

Par le terme « connaissances », on désigne plusieurs signifiés : les opinions, les croyances, les valeurs, les attitudes, qui sont tous considérés à un niveau égal dans la théorie de la dissonance, il n'y a pas de distinction entre eux lorsqu'ils sont pris dans l'objet qui nous préoccupe. On pourrait résumer ce propos en disant que les connaissances englobent tout ce par quoi la pensée humaine et l'acte de penser sont constitués.

Another important question concerning these elements is, how are they formed and what determines their content ? At this point we want to emphasize the single most important determinant of the content of these elements, namely, *reality*. These elements of cognition are responsive to reality. By and large they mirror, or map, reality. This reality may be physical or social or psychological, but in any case the cognition more or less

²⁰ Les termes « dissonance » et « consonance » se rapportent à des relations qui existent entre des paires d'« éléments ». [...] Ces éléments se rapportent à ce qui a été appelé cognition, autrement dit, les choses qu'une personne sait à propos d'elle-même, à propos de son comportement, et à propos de son environnement. Ces éléments sont donc des « connaissances », si je peux inventer le pluriel de ce mot [qui n'existe pas en anglais]. Quelques-uns de ces éléments représentent des connaissances à propos d'une personne : ce qu'elle fait, ce qu'elle ressent, ce qu'elle veut ou désire, ce qu'elle est, etc. D'autres éléments de connaissances concernent le monde dans lequel une personne vit : où est quoi, ceci qui mène à cela, quels choses sont satisfaisantes ou douloureuses ou sans conséquences ou importantes, etc.

²¹ Il est clair que le terme « connaissance » a été utilisé pour inclure des choses auxquelles le mot ne réfère pas d'ordinaire – par exemple, les opinions. Une personne ne possède pas une opinion si elle ne la juge pas correcte, et par conséquent, psychologiquement, ce n'est pas différent d'une « connaissance ». La même chose est vraie concernant les croyances, les valeurs, ou attitudes, qui fonctionnent comme des « connaissances » pour notre objectif. [...] pour les définitions ici, ce sont tous des « éléments de cognition », et des relations de dissonance et de consonance peuvent se trouver entre des paires de ces éléments.

maps it. This is, of course, not surprising. It would be unlikely that an organism could live and survive if the elements of cognition were not to a large extent a veridical map of reality. Indeed, when someone is “out of touch with reality”, it becomes very noticeable.²²

In other words, elements of cognition correspond for the most part with what the person actually does or feels or with what actually exists in the environment. In the case of opinions, beliefs, and values, the reality may be what is encountered experientially or what others have told him.²³

Les « cognitions » sont des connaissances, ou informations, sur la réalité que nous possédons ; nous considérons ici le terme « réalité » dans son acception large : réalité physique, sociale, ou psychologique. Elles façonnent véritablement cette dernière, on pourrait même dire qu’il n’y a pas véritablement de réalité objective pour l’homme puisque celle-ci est filtrée à travers les « cognitions ». L’inclusion du concept de réalité dans notre réflexion sur la dissonance prendra une place cruciale dans les analyses ultérieures, ce concept sera par ailleurs associé au concept de langage, puisque c’est par le biais du langage poétique que sera construite la représentation du monde dans les sonnets de Jodelle.

Voyons à présent, au sein des différents types de relations que deux « cognitions » peuvent avoir entre elles, celle plus particulière de la dissonance :

Two elements may simply have nothing to do with one another. That is, under such circumstances where one cognitive element implies nothing at all concerning some other element, these two are irrelevant to one another. [...]²⁴

Two elements are dissonant if, for one reason or another, they do not fit together. They may be inconsistent or contradictory, culture or group standards may dictate that they do not fit, and so on. [...]²⁵

Two elements are in a dissonant relation if, considering these two alone, the obverse of one element would follow from the other. To state it a bit more

²² Une autre question importante concernant ces éléments est comment sont-ils formés et qu’est-ce qui détermine leur contenu ? A cet endroit nous voulons mettre l’accent sur le seul déterminant le plus important pour déterminer le fond de ces éléments : la *réalité*. Ces éléments de cognition sont sensibles à la réalité. Dans l’ensemble ils reflètent, ou cartographient la réalité. Cette réalité peut être physique ou sociale ou psychologique, mais dans tous les cas les cognitions les cartographient plus ou moins. Bien sûr, ceci n’est pas surprenant. Il serait improbable qu’un organisme puisse vivre et survivre si les éléments de cognition n’étaient pas, à une grande échelle, une carte de la réalité véridique. En effet, quand quelqu’un n’est pas en phase avec la réalité, cela devient très visible.

²³ Autrement dit, les éléments de cognition correspondent pour la plupart à ce que la personne fait ou ressent, ou à ce qui existe dans l’environnement. Dans le cas des opinions, croyances et valeurs, la réalité peut être ce qui est vécu dans l’expérience, ou ce que les autres lui ont dit.

²⁴ Deux éléments peuvent tout simplement n’avoir rien à faire l’un avec l’autre. Autrement dit, sous certaines circonstances où un élément cognitif n’implique rien du tout concernant un autre élément, alors ces deux ne sont pas pertinents l’un avec l’autre. [...]

²⁵ Deux éléments sont dissonants si, pour une raison ou une autre, ils ne vont pas ensemble. Ils peuvent être incohérents ou contradictoires, la culture ou les standards du groupe peuvent imposer qu’ils n’ont rien à faire ensemble, etc. [...]

formally, x and y are dissonant if not-x follows from y. Thus, for example, if a person knew there were only friends in his vicinity and also felt afraid, there would be a dissonant relation between these two cognitive elements. [...]²⁶

Nous voici au cœur du « nœu²⁷ » de la théorie de la dissonance cognitive : une dissonance apparaît dès que deux éléments qui se contredisent eux-mêmes, qui s'opposent, s'excluent l'un l'autre. Cette opposition peut être (mais ne l'est-elle pas tout le temps ?) le résultat de données culturelles. Puisque c'est la culture qui donne l'harmonie, par les valeurs qu'elle véhicule, elle impose des relations particulières entre tel ou tel élément ; la *consonance* donnée par une culture particulière définit par exclusion la dissonance. Dans cette circonstance, il suffit de modifier les valeurs d'une culture pour qu'une relation dissonante entre deux éléments devienne consonante.

Dans le cas qui nous intéresse, la dissonance en poésie, la rupture sera donc souvent d'ordre prosodique, comme nous l'avons mentionné précédemment, et d'ordre sémantique, mais pas exclusivement ; nous développerons ce point par la suite. Ce phénomène de rupture se traduit par la relation que l'on jugera incohérente, alogique, de non-x procédant de y. Cependant, la logique et la cohérence sont déjà des valeurs posées par la culture (occidentale dans ce cas précis, et plus précisément ce sont des constructions dues à Aristote), il suffit par conséquent de s'extraire virtuellement d'une culture donnée (certes plus facile à prescrire qu'à pratiquer) afin de résoudre la dissonance. Consonance et dissonance sont en définitive des phénomènes qui ne sont guère éloignés l'un de l'autre. La dissonance porte en elle des germes de perspectives nouvelles, et par conséquent de subversion des valeurs en place. Ainsi, ce qui était dissonant dans une culture peut devenir consonant par le changement des valeurs au contact de cette dissonance ; cette dissonance devenue désormais consonance culturelle, attend l'émergence d'autres dissonances qui la feront évoluer, et ainsi de suite. N'est-ce pas ici un principe fondamental d'évolution des connaissances humaines et de l'homme en général ? Envisager des possibilités nouvelles qui au premier abord semblaient absurdes et incohérentes.

²⁶ Deux éléments sont dans une relation dissonante si, prenant en compte ces deux éléments uniquement, l'opposé de l'un découlerait de l'autre. Pour expliquer cela de manière un peu plus formelle, x et y sont dissonants si non-x procède de y. Par exemple, si une personne sait qu'il n'y a que des amis dans son entourage et qu'elle se sent effrayée, il y a aura une relation dissonante entre ces deux éléments cognitifs.

²⁷ Le « nœu » est un terme qui revient souvent dans les sonnets de Jodelle, voir JODELLE, Etienne. *Les Amours* (1574), Saint-Etienne : Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2005. sonnet VIII, p.40.

Précisons à présent les types de relations dissonantes possibles, mais non exclusifs :

1. Dissonance could arise from logical inconsistency. If a person believed that man will reach the moon in the near future and also believed that man will not be able to build a device that can leave the atmosphere of the earth, these two cognitions are dissonant with one another. The obverse of one follows from the other on logical grounds in the person's own thinking process.²⁸

2. Dissonance could arise because of cultural mores. If a person at a formal dinner uses his hands to pick up a recalcitrant chicken bone, the knowledge of what he is doing is dissonant with the knowledge of a formal dinner etiquette. The dissonance exists simply because the culture defines what is consonance and what is not. In some other culture these two cognitions might not be dissonant at all. [...]²⁹

On peut distinguer deux cas généraux où la dissonance se manifeste. Le premier résulte de l'absence de logique, le deuxième s'articule en fonction des mœurs, en ce qu'il ne procède pas de la mesure de l'harmonie donnée par une culture ; mais au final ces deux cas peuvent se subsumer à la dimension culturelle, puisqu'il y a également une dimension culturelle dans la pratique de la logique. Dans les sonnets de Jodelle, la dissonance tournera beaucoup autour de la question logique, mais pas uniquement. En effet, elle sera associée à des phénomènes de rythme, à des lectures rendues complexes par l'agencement de la syntaxe, etc. Nous ferons également quelques remarques sur la singularité du style de Jodelle et sur les rapports qu'il entretient avec une « norme » poétique, même si la Renaissance est l'époque où les normes ne sont pas encore solidement définies.

Une des conséquences du phénomène de dissonance est de placer le sujet dans un état de tension et d'incompréhension que l'on peut juger désagréable. Le lecteur va naturellement s'efforcer de résoudre, d'accorder les deux informations contraires : ce mouvement s'appelle la « réduction des dissonances », ou « rationalisation³⁰ » :

²⁸ La dissonance peut survenir d'une incohérence logique. Si une personne croit que l'homme atteindra la lune dans un futur proche et si elle croit aussi que l'homme ne sera pas capable de construire une machine capable de quitter l'atmosphère de la terre, ces deux cognitions sont dissonantes l'une avec l'autre. L'opposé de l'un découle de l'autre sur un terrain logique dans le propre processus de réflexion de cette personne.

²⁹ La dissonance peut survenir en raison des mœurs culturelles. Si une personne, à un dîner formel, utilise ses mains pour attraper un os de poulet récalcitrant, la connaissance de ce qu'il fait est dissonante avec la connaissance du protocole d'un dîner formel. La dissonance existe simplement parce que la culture impose ce qui est consonant et ce qui ne l'est pas. Dans d'autres cultures ces deux cognitions pourraient ne pas être dissonantes du tout. [...]

³⁰ GHIGLIONE, Rodolphe, BONNET, Claude et RICHARD, Jean-François. *Traité de psychologie cognitive*, vol. 3, Paris : Bordas, 1990. p.36.

The presence of dissonance gives rise to pressures to reduce or eliminate the dissonance. The strength of the pressures to reduce the dissonance is a function of the magnitude of the dissonance. In other words, dissonance acts in the same way as a state of driver or need or tension. The presence of dissonance leads to action to reduce it just as, for example, the presence of hunger leads to action to reduce the hunger. [...]

In general, if dissonance exists between two elements, this dissonance can be eliminated by changing one of those elements. [...] Our behaviour and feelings are frequently modified in accordance with new information. [...] ³¹

Le mouvement de réduction des dissonances s'effectue de manière apparemment naturelle, (mais encore une fois on peut se demander quelle part la culture a joué dans ce mouvement « naturel » de rationalisation), l'esprit étant a priori incapable de gérer deux informations contradictoires. Cette réduction des dissonances, – tout comme la seule présence de la dissonance –, influe fortement les individus qui y sont confrontés. Ils doivent agir, s'enrôler dans un acte de compréhension, s'impliquer. Ce mouvement génère de nouveaux comportements et l'acquisition finale de nouvelles connaissances sur l'environnement. En outre, la tension générée, dont nous serons amenés à reparler dans nos analyses, n'est pas sans provoquer des résultats effectifs intéressants. L'organisme, lorsqu'il est confronté à une pression particulière, va toujours essayer de répondre à cette pression, et d'une manière qui va probablement différer de ses habitudes.

It may not always be possible, however, to eliminate dissonance or even to reduce it materially by changing one's action or feeling. The difficulty of changing the behaviour may be too great, or the change, while eliminating some dissonances, may create a whole host of new ones. [...] ³²

Nous chercherons, dans notre travail, à analyser les différents effets de réduction des dissonances possibles, mais nous constaterons qu'ils sont assez peu nombreux, et

³¹ La présence de dissonance donne naissance à des pressions pour réduire ou éliminer la dissonance. La force des pressions pour réduire la dissonance est en fonction de la magnitude de la dissonance. En d'autres mots, la dissonance joue le même rôle que l'état d'un conducteur, ou d'un besoin, ou d'une tension. La présence de la dissonance pousse à l'action de réduire celle-ci comme, par exemple, la présence de la faim pousse à l'action de réduire la faim. [...]

En général, si la dissonance existe entre deux éléments, elle peut être éliminée en changeant un de ces éléments. [...] Notre conduite et nos sentiments sont souvent modifiés en accord avec de nouvelles informations. [...]

³² Il n'est pas toujours possible, cependant, d'éliminer la dissonance ou même de la réduire matériellement en changeant les actions ou les sentiments de quelqu'un. La difficulté à changer le comportement peut être trop grande, ou le changement, pendant l'élimination de certaines dissonances, peut créer une foule entière de nouvelles. [...]

traités à l'aide d'outils linguistiques limités. Cependant, il paraît évident que le plus intéressant et intrigant dans la théorie de la dissonance est d'étudier la dissonance elle-même, et moins les effets pour la contrer, bien qu'il nous incombe de les analyser puisqu'ils ont eux aussi un message à délivrer.

In other instances it is relatively easy to change a cognitive element although the reality remains the same. For example, a person might be able to change his opinion about a political officeholder even though the behaviour of that officeholder, and the political situation generally, remain unchanged. Usually, for this to occur, the person would have to be able to find others who would agree with and support his new opinion. In general, establishing a social reality by gaining the agreement and support of other people is one of the major ways in which a cognition can be changed when the pressures to change it are present. It can readily be seen that where such social support is necessary, the presence of dissonance and the consequent pressures to change some cognitive element will lead to a variety of social processes. [...]³³

Il est question ici de faire accepter une nouvelle « cognition » par l'approbation générale : plus la nouvelle cognition aura du succès auprès d'un large public, plus elle sera acceptée et entrera dans les mœurs. Ceci vaut également pour la littérature en général : par l'extension auprès d'un public de certaines idées qu'elle véhicule, elle pourra changer les valeurs en place, et même prescrire une toute autre conception de la réalité. La littérature possède un certain pouvoir de re-conception, elle façonne les esprits aussi bien que la culture.

Nous passerons sous silence un exposé minutieux de la notion de dissonance dans les autres domaines (en sociologie, par exemple) qui nous semblent peu pertinents et répétitifs de ce qui vient d'être explicité.

Ainsi, il semblerait que l'esprit humain n'apprécie guère d'intercepter une dissonance, autrement dit deux informations qui se contredisent, et en réaction à ce choc, il s'efforce alors de les faire coexister logiquement et sensément. La dissonance est le contraire de l'harmonie, elle est l'irruption d'un désaccord dans l'accord qui

³³ Dans d'autres cas il est relativement facile de changer un élément cognitif bien que la réalité reste la même. Par exemple, une personne peut être capable de changer son opinion à propos d'une personnalité politique bien que le comportement de cette dernière, et la situation politique générale, demeurent inchangés. D'ordinaire, si cela venait à ce produire, la personne aurait à être capable de trouver d'autres personnes qui seraient d'accord avec sa nouvelle opinion et la conforter. En général, établir une réalité sociale en gagnant l'accord et le soutien d'autres personnes est un des procédés majeurs par lesquels une cognition peut être changée, quand la pression pour la changer est présente. Il est facilement visible que dans une situation où le soutien social est nécessaire, la présence de la dissonance et la pression conséquente à changer certains des éléments cognitifs mèneront à une variété de processus sociaux. [...]

existe dans l'oreille du lecteur, et qui est le produit de la culture. Il semble évident que la transgression qu'opère la dissonance envers la consonance ne reste pas sans effets pour le lecteur. En effet, la dissonance s'avère être un concept digne d'un grand intérêt par la confrontation et l'inattendu qui résulte de cette confrontation, ainsi que par les différents effets produits. Ces derniers ne sont en aucun cas artificiels ou gratuits, et c'est pourquoi nous allons nous intéresser à présent aux possibles que la dissonance propose sur le plan épistémologique.

1.2 La dissonance : champ d'étude et statut épistémologique.

1.2.1. La place du lecteur dans la réception et dans l'actualisation de l'œuvre au contact de la dissonance.

Une question peut se poser par rapport à la terminologie, en effet, pourquoi utiliser le terme de « dissonance » et non pas celui, par exemple, de « dysharmonie », puisque nous avons observé plus haut que la dissonance se caractérisait surtout par une « rupture de l'harmonie » ? Tout d'abord, le terme de « dysharmonie » est plus pauvre sémantiquement, et surtout, il recoupe moins de disciplines que la dissonance. En effet, la notion de dissonance est à la croisée de plusieurs domaines artistiques (musique, architecture, peinture...) qui sont tous liés, d'une manière ou d'une autre, à la littérature. La poésie est un travail sur la matière des mots, dont la matière phonique (sons, rythmes...); les textes littéraires sont souvent conçus selon une architecture qui leur est propre (et la poésie de la Renaissance initie, développe ou reprend différentes formes poétiques codifiées); et les liens entre littérature et peinture ne sont plus à prouver. Cette multiplicité de champs d'expérimentations possibles pour la dissonance rend cette notion encore plus riche, et sa théorisation en littérature encore plus légitime.

Si l'on se reporte au schéma de la communication de Jakobson, la dissonance apparaît lorsque la fonction poétique du langage crée un message incohérent, contradictoire ou illogique. Pour être plus précis, la dissonance se manifeste à plusieurs niveaux linguistiques.

Au niveau sémantique tout d'abord, où elle est l'opposition simultanée de termes ou d'idées. Autrement dit, le thème est lié à un prédicat présentant deux informations contradictoires. Par exemple :

Je me trouve et me pers, je m'assure et m'effroye,³⁴

Remarquons toutefois que si les deux procès verbaux avaient été actualisés à des temps et modes différents, il n'y aurait pas eu de dissonance puisque il n'y aurait plus eu simultanéité : « Je me suis trouvé et je me pers », par exemple, présente une antithèse mais pas de dissonance.

³⁴ *Op. cit.* Jodelle, p. 62

Dans la citation ci-dessus, nous avons bel et bien affaire à un conflit d'interprétation. Cette première acception de la dissonance en sémantique se rapproche fortement de la définition donnée par Festinger en sciences cognitives.

Il y a d'autre part dissonance lorsqu'il y a un conflit entre le discours et les éléments qui relèvent proprement de la prosodie. Par exemple, les règles du sonnet imposent un rythme composé d'un nombre précis de syllabes par vers ; une proposition qui occupe un vers et demi dérègle par conséquent le rythme. On se trouve, dans ce cas précis, très proche de la définition musicale de la dissonance puisqu'il y a une « noise » entre la syntaxe et le cadre rythmique imposé. Voyons par exemple :

Je vivois, mais je meurs, et mon cœur gouverneur
De ces membres, se loge autre part : je te prie
Si tu veux que j'acheve en ce monde la vie,
Ren le moy, ou me ren au lieu de luy ton cœur.³⁵

Il y a un enjambement externe du premier vers sur le deuxième, ce qui crée un rythme de seize syllabes. L'information délivrée dans le deuxième vers ne compte finalement que cinq syllabes, car la ponctuation forte après « autre part : » casse le rythme et crée un contre-rejet externe : « Je te prie ».

Le niveau morphosyntaxique rassemble deux cas possibles de dissonance. Dans le premier, il s'agit de la structure syntaxique qui autorise deux interprétations d'une même proposition et où l'on ne peut dégager celle qui prévaudra sur l'autre. C'est ce qui se passe dans l'exemple suivant, où l'on ne peut identifier clairement les syntagmes :

En mon cœur, en mon chef (l'un source de la vie,
L'autre siege de l'ame) un amour haut et saint
Vostre sacré pourtraict a si vivement peint,
Que par mort ne sera sa peinture ravie.³⁶

« un amour haut et saint » et « Vostre sacré pourtraict » peuvent être à la fois sujet et objet du verbe « peint » ; les deux interprétations sont acceptables.

³⁵ *Op. cit.* sonnet XXI, p. 49.

³⁶ *Id.* sonnet XXXI, p. 55.

Dans le second cas, il s'agit d'un premier sens temporaire qui se construit au fil de la lecture ; du fait de la complexification excessive de la syntaxe, il arrive qu'on ne découvre que tardivement l'élément crucial qui permet la construction rétrospective du sens véritable. Ainsi, le sens du sonnet se trouve infléchi en cours de lecture, ce qui correspond au moment d'apparition de la dissonance. Par exemple :

De l'Attique Pallas ta vois et ta doctrine
Mérite encor le nom, mais tu ne veux t'armer³⁷

Le complément « De l'Attique Pallas » est séparé du « nom » auquel il renvoie. A la lecture du premier vers, le sens est orienté dans une première direction car on croit que le complément se rattache à « ta vois et ta doctrine ». C'est seulement à la lecture du second vers que l'on comprend quel est le vrai référent.

On peut aller jusqu'à dire, sur ce mode de dissonance, que la fonction poétique du langage est hypertrophiée au point que le message n'est pas construit directement mais obliquement. La syntaxe piège le lecteur avant de livrer le sens exact, celui que présente l'ordre des mots correctement réorganisé. Ce premier sens-piège auquel on a substitué le sens final cependant reste présent à l'esprit et, par là, il vient nuancer cette dernière interprétation, en briser le caractère absolu.

Cette étude des formes de la dissonance s'élaborera à partir d'outils linguistiques variés. Nous étudierons successivement les antithèses, les discordances métriques, la forme si particulière des vers rapportés et, pour finir, la syntaxe. On peut constater que la notion de dissonance contamine toutes les strates de l'acte d'écrire (grammaire, métrique, figures de style, et même les thématiques des recueils : *Amours* contre *Contr'Amours*), ce qui témoigne d'un choix d'écriture constant et globalisant.

On sait qu'il n'y a pas de causes sans effets, aussi, attachons-nous à présent aux « effets étrangement divers³⁸ » que peut produire ce choix d'écriture particulier.

Les dissonances obligent le lecteur à interrompre sa lecture et à se demander en premier lieu s'il a bien lu, ou entendu³⁹. Il y a rupture dans la continuité linéaire. Le lecteur est obligé de relire le passage, afin de trouver le sens qui lui avait échappé, mais

³⁷ *Op. cit.* Jodelle, sonnet XXXVIII, p. 59.

³⁸ *Id.* sonnet XI, p. 42.

³⁹ Rappelons que Jodelle est connu pour ses poèmes qu'il improvisait et qu'il déclamait. Voir BURON, Emmanuel. « Lecture et récitation de la poésie dans la seconde moitié du XVI^e s. : le point de vue des poètes », in éd. O. Rosenthal, *A haute voix. Diction et prononciation aux XVI^e et XVII^e s.*, Paris : Klincksieck, 1998.

le dilemme est bien présent : il y a deux informations contraires qui se présentent à lui, et il ne sait comment les accorder, car ainsi que nous l'avons vu dans les définitions (et chacun l'a déjà expérimenté par soi-même) l'esprit humain n'aime pas se trouver dans une telle situation. Suite à cela le lecteur se trouve face à deux choix. Ou bien il va considérer que ce dilemme est sans importance, que ce n'est qu'une fantaisie de poète. En effet, les dissonances ne se produisant pas à tous les vers, le lecteur peut s'attacher uniquement à ce qu'il comprend, se contentant ainsi d'une poésie d'inspiration pétrarquiste plutôt bien écrite. Ou bien, le lecteur va se montrer persévérant et va essayer de comprendre. Il y a deux niveaux dans cette deuxième catégorie de lecteur, celui qui, tout d'abord, va chercher ce que l'auteur veut dire, en essayant par exemple de faire prévaloir, à l'intérieur du phénomène de dissonance, une interprétation sur l'autre, en mettant en œuvre la « réduction des dissonance », ou bien en essayant d'accorder les deux. Celui-ci est le « lecteur sémantique » tel que l'a théorisé Umberto Eco : « L'interprétation sémantique ou sémiotique est le résultat du processus par lequel le destinataire, face à la manifestation linéaire du texte, la remplit de sens.⁴⁰ ». Il est également le « lecteur naïf », qui va vouloir comprendre le message du texte, là où le « lecteur critique » (le deuxième niveau) va s'interroger sur le pourquoi de ces conflits d'interprétation, et va tenter de les interpréter non plus pour résoudre l'énigme sémantique du poème, mais dans un contexte plus global : « L'interprétation critique ou sémiotique, en revanche, essaie d'expliquer pour quelles raisons structurales le texte peut produire ces interprétations sémantiques [...] ⁴¹ ». Un des postulats de la critique littéraire de ces trente dernières années est que le sens d'une œuvre n'est possible qu'avec la participation active du lecteur (les Théories de la Réception), voire, comme le postule Stanley Fish, que : « Les interprètes ne décodent pas les poèmes : ils les font.⁴² ». Dans le cas des sonnets de Jodelle, le lecteur est arraché de force à sa passivité : sauf à faire la sourde oreille, à passer sous silence les éléments incompatibles, il n'a plus d'autre choix que d'essayer de « répondre⁴³ » au dilemme qui se pose à lui directement. Une fois que la lecture est commencée, il est impliqué. Seulement, pour devenir lecteur critique, il faut obligatoirement passer par l'échelon du

⁴⁰ ECO Umberto, *Les Limites de l'Interprétation*, Paris : Grasset, 1992. p. 36.

⁴¹ Ibid.

⁴² FISH Stanley, *Quand Lire c'est Faire*, Paris : Prairies Ordinaires, 2007. p. 62.

⁴³ « Ecrire, c'est ébranler le sens du monde, y disposer une interrogation *indirecte*, à laquelle l'écrivain, par un dernier suspens, s'abstient de répondre. La réponse, c'est chacun de nous qui la donne, y apportant son histoire, son langage, sa liberté ; [...] » BARTHES, Roland, Avant-Propos à *Sur Racine*, Paris : Seuil, 1963.

lecteur sémantique afin de se rendre compte qu'il est inutile d'essayer d'accorder les deux interprétations, mais qu'il faut les embrasser toutes deux dans un mouvement interprétatif qui prend pour objet non plus le sens du poème, mais les effets de ces causes ainsi que leur but.

A partir de cela, on pourrait rapidement tomber dans une recherche névrotique de l'« interprétation comme recherche de *l'intentio auctoris*⁴⁴ », autrement dit, chercher frénétiquement « ce que l'auteur voulait dire⁴⁵ », quelle est son intention, quel est *le* sens, *la* bonne signification. Mais cela ne marcherait aucunement, puisque d'une part, Jodelle ayant laissé peu d'élément biographique derrière lui, une recherche rétrospective de sa poétique n'aboutirait à rien, et d'autre part surtout, on est précisément dans l'incapacité de comprendre la portée du message de l'auteur, la dissonance, nous le répétons encore, proposant deux compréhensions différentes, deux significations opposées simultanées.

En revanche, notre recherche s'articulera plutôt autour des éléments centraux produits par la dissonance : « *l'intentio operis* » et « *l'intentio lectoris* »⁴⁶, autour des modes de production de la dissonance (« opus », l'œuvre, le texte), construite par des outils linguistiques comme les discordances métriques, la syntaxe, les antithèses, les vers rapportés ; ainsi que sur ses effets (à partir du récepteur de ces effets, le « lector »). Le mouvement interprétatif se définit ainsi par une structure réfléchissante : à partir des « causes » de l'opus, des effets vont être produits sur le lector, et celui-ci en retour, en réaction à ces effets, va « émettre une conjecture sur *l'intentio operis*⁴⁷. L'ensemble du texte – pris comme un tout organique – doit approuver cette conjecture interprétative, mais cela ne signifie pas que, sur un texte, il ne faille en émettre qu'une seule. Elles sont en principe infinies, mais à la fin, elles devront être testées sur la cohérence textuelle, laquelle désapprouvera les conjectures hasardeuses.⁴⁸ » Il y a là un véritable champ d'expérimentation au contact de l'œuvre.

Quelles sont à présent les ouvertures épistémologiques que nous fournit une notion telle que la dissonance ? Nous tenterons d'en appréhender deux aspects : le

⁴⁴ ECO Umberto, *Les Limites de l'Interprétation*, Paris : Grasset, 1992. p. 29.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ C'est ce que proposait déjà Bally en 1951 : « La stylistique étudie les faits d'expression du langage organisé au point de vue de leur contenu affectif, c'est-à-dire l'expression des faits de sensibilité par le langage et l'action des faits de langage sur la sensibilité » BALLY, Charles. *Traité de Stylistique française*, cité dans COMPAGNON, Antoine. *Le Démon de la Théorie. Littérature et sens commun*, Paris : Seuil, 1998. p. 212.

⁴⁸ ECO Umberto, *Les Limites de l'Interprétation*, Paris : Grasset, 1992. p. 41.

renouvellement de la perception de l'art poétique (et de la littérature en général) et la représentation poétique du monde.

1.2.2. Le style dissonant : une représentation re-dynamisée⁴⁹ du monde et du langage.

Nous avons constaté que lorsqu'il y a dissonance, il y a disparition d'un sens unique et univoque, et le lecteur essaiera en vain de chercher à privilégier une interprétation sur l'autre. Mais c'est peut-être là que se trouve le fond du problème, la pierre d'achoppement. Notre auteur semble mettre en question l'existence d'un seul sens possible. « Ecrire, c'est ébranler le sens du monde », ainsi que l'écrit Barthes⁵⁰. Dans le cas de Jodelle, il y a en tout premier lieu un ébranlement de la littérature en elle-même. En effet, rappelons-nous que les poèmes de Jodelle s'inscrivent dans le code pétrarquiste :

Le poète [Jodelle] est conscient que l'amour est un des sujets les plus conventionnels qui soient, et qu'en l'occurrence, la parole la plus spontanée est la plus impersonnelle, celle que tout le monde pourrait dire. Le problème est particulièrement sensible au XVI^{ème} siècle où la double influence du pétrarquisme et du Néo-platonisme tend à produire un code amoureux standardisé, qui s'impose à tout auteur.⁵¹

Pour expliquer cela en empruntant les termes de Mikhaïl Bakhtine⁵², dans un sociolecte bien connu et répandu, celui de la Cour et des élites intellectuelles du 16^{ème} siècle, Jodelle glisse son propre idiolecte, qui, par le biais de la dissonance en tant qu'outil linguistique, entre lui-même en dissonance avec le code poétique en vigueur, puisque nous avons ainsi deux discours contraires en présence l'un de l'autre⁵³. Si la dissonance est rupture d'harmonie, comme nous l'avons vu dans les traits définitoires, cela suppose l'existence d'une harmonie préétablie, consensuelle, à la base de tout (et il

⁴⁹ Nous employons le terme « dynamisée » précédé du préfixe « re- » de renouvellement et d'intensification, parce que suggérer une représentation « dynamisée » du monde par les sonnets de Jodelle suggère que les autres représentations du monde et du langage par d'autres poésies ne sont pas dynamiques, or ce n'est pas notre champ d'étude et nous n'avons certes pas la prétention d'affirmer cela.

⁵⁰ BARTHES, Roland, *Avant-Propos à Sur Racine*, Paris : Seuil, 1963.

⁵¹ JODELLE, Etienne. *Les Amours* (1574), Saint-Etienne : Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2005. Préface d'Emmanuel Buron. p. 17.

⁵² BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et Théorie du Roman* (1975), Paris : Gallimard, 1978.

⁵³ Nous avons mentionné précédemment la possibilité d'appliquer la notion de dissonance à des niveaux différents de celui de la stylistique.

serait intéressant de se demander si cette harmonie est une construction humaine ou si elle préexiste dans la nature ; mais ce serait sans doute entreprendre là un excursus trop important). Quoiqu'il en soit, par l'injection d'un idiolecte dans un sociolecte codé, Jodelle oblige le lecteur à entreprendre un retour critique sur sa perception de l'art poétique, en terme de renouvellement de la représentation du monde. Peut-être qu'il n'existe pas d'harmonie dans la nature⁵⁴, mais c'est par le travail du poète, qui s'efforce d'ordonner les choses, que l'harmonie est possible. Notre auteur s'inscrirait ainsi en opposition avec le courant philosophique du néo-platonisme, qui conçoit l'harmonie préétablie où l'Amour, premier-né des dieux est l' « ordonnateur du Chaos⁵⁵ » ; en s'octroyant le rôle assigné à l'Amour, le poète s'inscrit donc *a contrario* de tout ce mode de pensée pourtant commun au 16^{ème} siècle. Notre auteur ferait ainsi le choix de donner à voir à travers sa poésie une vision du monde brute⁵⁶ et sans fard⁵⁷. Si l'art accorde les choses⁵⁸, et si le poète est créateur d'harmonie, il peut aussi, comme le fait Jodelle, être celui qui la détruit, en abattant les présupposés de la poésie formelle et les thématiques pétrarquistes et néo-platoniques. Il détruit et montre du doigt⁵⁹ sa destruction, comme pour signifier son pouvoir de poète divin⁶⁰. Ces deux thématiques s'inscrivent pleinement dans une attitude maniériste envers la littérature et l'art en général, et il est vrai que le style de Jodelle possède beaucoup de caractéristiques propres aux maniéristes, mais ainsi que nous verrons, il s'en démarque aussi fortement, rejetant toute forme d'assujettissement total à une esthétique littéraire donnée.

⁵⁴ Postulat séditieux, mais on connaît la provocation de Jodelle et son goût pour l'esthétique du choc.

⁵⁵ Op. Cit. Jodelle. Introduction d'Emmanuel Buron. p.23.

⁵⁶ Id., Sonnet XLII, p.62.

« Fier en ma honte et plein de frisson chaloureux,
Blasmant, louant, fuyant, cherchant, l'art amoureux,
Demi-brut, demi-dieu je suis devant ta face,
Quand d'un œil favorable et rigoureux, je croy,
Au retour tu me vois, moy las ! qui ne suis moy : »

⁵⁷ Id., *Contr'Amours*, sonnet VII, p.165.

« C'est donc par vous, c'est par vous traistres carmes,
Qui me liez moymesme dans mes charmes,
Vous son seul fard, vous son seul ornement, »

⁵⁸ Id., *Amours*, sonnet XIX, p.47 :

« Afin qu'en cet ouvrage, aux faces de dehors
Selon l'art l'une à l'autre accordante se treuve : »

⁵⁹ Un des aspects maniéristes de Jodelle.

⁶⁰ Jodelle fut salué par les poètes de la Pléiade comme un « démon », un être intermédiaire entre les hommes et les dieux :

« Mais je ne sçay comment ce démon de Jodelle
(Démon est-il vraiment, car d'une voix mortelle
Ne sortent point ses vers) tout soudain que je l'oy
M'aiguillonne, m'espoingt, m'espoïante, m'affolle (...) ».

DU BELLAY, Joachim. *Les Regrets*. Sonnet 158. cité dans BELLENGER, Yvonne. *Le Sonnet à la Renaissance*, Paris : Aux Amateurs de livres, 1988.

« Ecrire, c'est ébranler le sens du monde », dans le cas de Jodelle, écrire c'est ébranler *les* sens du monde (et il sera pertinent pour notre propos de se demander si le sens existe indépendamment de l'homme), voire - et nous nous plaçons d'emblée dans un champ de la critique qui met le style au centre de sa conception théorique, initié par le philologue Humboldt⁶¹ -, écrire c'est donner son sens au monde, le re-décrire, traduire la représentation que nous en avons.

Nous partageons le postulat que le style n'est pas qu'un ornement, mais qu'au contraire, à travers et au-delà de lui transparaît quelque chose de plus, il est « symptôme⁶² » de quelque chose d'autre.

« Le style, c'est l'homme même⁶³ », « Le style pour l'écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de technique mais de vision⁶⁴ », « Le trait de style s'offre à l'interprétation comme symptôme, individuel ou collectif, de la culture dans la langue. Et, de même qu'en histoire de l'art, il tient à un détail ou à un fragment, à un indice ténu et marginal permettant de reconstruire toute une vision du monde⁶⁵ ». Toutes ces citations bien connues définissent premièrement le style comme une organisation de la matière linguistique, et il se construit parallèlement une organisation des « cognitions » particulières du poète, et par la même une « cartographie » du réel. La dissonance en tant qu'écart par rapport à la norme permet d'introduire une vision du monde propre au poète, en réaction contre cette norme. Il nous appartiendra d'essayer de définir cette vision, en employant la méthode décrite par Leo Spitzer :

Quand je lisais des romans français modernes, j'avais pris l'habitude de souligner les expressions dont l'écart me frappait par rapport à l'usage général ; et souvent les passages ainsi soulignés semblaient une fois réunis prendre une certaine consistance. Je me demandais si on ne pouvait pas établir un dénominateur commun pour toutes ces déviations ou presque [...]⁶⁶.

⁶¹ NOILLE-CLAUZADE, Christine, *Le Style*, Paris : GF Flammarion, coll. Corpus, 2004. p.167.

⁶² *Id.* p. 100.

⁶³ BUFFON, Georges Louis Leclerc. *L'Histoire Naturelle*, cité dans COMPAGNON, Antoine. *Le Démon de la Théorie. Littérature et sens commun*, Paris : Seuil, 1998. p. 197.

⁶⁴ PROUST, Marcel. *Le Temps retrouvé*, cité dans COMPAGNON, Antoine. *Le Démon de la Théorie. Littérature et sens commun*, Paris : Seuil, 1998. p. 201.

⁶⁵ *Id.* p. 220.

Chapitre « Le style » in COMPAGNON, Antoine. *Le Démon de la Théorie. Littérature et sens commun*, Paris : Seuil, 1998.

⁶⁶ SPITZER, Leo. « Art du langage et linguistique », cité dans COMPAGNON, Antoine. *Le Démon de la Théorie. Littérature et sens commun*, Paris : Seuil, 1998. p. 220.

Ainsi, que dire de l'apport épistémologique que nous procure la dissonance ? Quels possibles est-il susceptible de nous apporter, autant pour l'interprétation de textes que dans une dimension plus vaste ? Pour répondre à cela nous nous inspirerons de l'ouvrage de Laurent Jenny *La Parole Singulière* (1990) qui, bien qu'il s'intéresse à un outil différent du nôtre, emploie des procédés similaires.

Nous l'avons évoqué, la dissonance, qui se définit par un travail minutieux sur la matière linguistique permet par là-même une réflexion⁶⁷ sur la langue et sur le monde, son corollaire. Il s'agit de re-dynamiser notre conception de la langue, et par ce procédé, nous donner à voir un ordre des choses novateur. Tout ceci s'inscrit dans la thématique du poète-divin, poète-créateur et re-créateur d'univers infinis dans lesquels il nous invite à plonger, à nous perdre et à méditer :

Comment pourrais-je avoir la notion de l'avènement d'un nouvel ordre des choses sans cette recomposition d'un sens, au-delà de toute attente, à laquelle j'assiste ?⁶⁸ [...] Car on ne sort pas de la langue par les moyens de la langue, mais on en rouvre les écarts, on en réaménage le système, on en bouleverse finalement la physionomie.⁶⁹ [...] [cela] implique donc que je m'expose à cette ouverture qu'un autre ménage dans la langue et où je suis sommé de prendre avec lui le risque d'un change de forme.

Etudier la dissonance revient à se lancer dans une aventure qui ébranle les fondements ontologiques de l'être humain en tant qu'être cohérent, et qui pose la langue comme un outil infiniment modelable et qui remodèle infiniment notre perception du réel.

1.2.3. Synthèse.

Réduite à ses plus simples éléments, la notion aux fondements de l'étude que nous entreprenons, la dissonance comme trait d'écriture, se présente comme la réception simultanée de deux informations traitant du même sujet, contradictoires l'une avec l'autre. Ce concept est placé d'emblée sous le signe de la singularité et par conséquent du non-conformisme. Cette « signalétique » définit la place de Jodelle dans son siècle, et caractérise sa poésie de manière appropriée.

⁶⁷ Le reflet aussi bien que l'idée.

⁶⁸ JENNY, Laurent. *La Parole Singulière*. Paris : Belin, 1990. p. 25.

⁶⁹ *Id.* p. 26.

Si la dissonance n'est pas résolue ou rationalisée par la suite, alors il n'y a plus de vérité unique, mais *la* vérité, ou *la* signification devient *des* vérités, *des* significations sur un même sujet, bouleversant notre savoir, nos usages et valeurs. La dissonance comporte une part de subversion importante, elle bouscule non seulement notre *habitus*, mais en outre, par ce dérèglement, elle nous propose une autre vision du langage, ergo une autre perception de la réalité, différente, singulière, nouvelle.

Jodelle semble moins intéressé par la *mimèsis* de la réalité que par le façonnage et le polissage du miroir dans lequel va se refléter la réalité ; maniériste dissident, maniériste à sa *manière*, Jodelle écrit une poésie qui s'auto-désigne, s'auto-trahit comme telle, et non pas comme une fiction poétique. Cette trahison s'effectue par un emploi hypertrophié des outils linguistiques, qui à force de répétition, de dilatation et d'exagération ne ressemblent plus à eux-mêmes, complexifient la poésie, et lui confèrent toutes les caractéristiques d'un défi à l'intellect, ainsi qu'une forte dimension d'expressivité dont le but est d'atteindre profondément le lecteur : effets de surprise, d'incompréhension, de plaisir esthétique, mais aussi de colère, d'irritation, de déception. La dimension dantesque, - passage obligé par l'enfer et obligation de faire « antichambre » avant d'atteindre le paradis des esthètes bienheureux -, est fortement présente.

Le langage ainsi forgé reforge la perception du réel. Non seulement le lecteur est activement sollicité pour la construction du sens, mais il devient par là-même véritable actant dans la création poétique. Le monde ainsi convoqué à travers le prisme de la dissonance qui diffracte le sens est un monde à la fois kaléidoscopique, fragmenté, mais en même temps synthétisé, en une sorte de panthéisme jodellien dont la volonté est de tout rassembler et résumer en un grand tout, où tous les éléments cohabitent entre eux, même avec leur contraire.

Les sonnets des *Amours* et des *Contr'Amours* donnent ainsi à voir une représentation poétique du monde, qui passe à travers un langage rompu à l'écriture dissonante. Ce langage devient pour le lecteur un dynamisme, une ouverture de l'esprit, un principe énergétique et créatif, où celui-ci se trouve enrôlé dans la poésie du « grand Tout brouillé⁷⁰ » jodellien, comme autre voix à la voix première du poète, nouvelle voix qui questionne, interprète, commente, comprend, et qui reflète, par cette activité

⁷⁰ *Op. cit.* Jodelle, *Contr'Amours*, sonnet III, v.2, p. 162.

intellectuelle, la richesse de l'expérience que procurent les *Amours* et les *Contr'Amours* de Jodelle, ainsi que le rôle de toute activité littéraire.

Afin de mener à bien ce projet, nous nous proposons d'étudier successivement quatre formes propres à l'expression de la dissonance : une figure de style, l'antithèse (II), un fait de versification, la discordance métrique (III), la forme du sonnet en vers rapportés (IV) et différents aspects de la syntaxe (V). Dans chaque partie, nous commencerons par décrire la forme que prend la dissonance à travers ces différents outils linguistiques, puis nous interpréterons cet usage de la dissonance dans le contexte des sonnets des *Amours* et des *Contr'Amours*.

II. L'antithèse.

2.1 Description.

L'antithèse est une figure de style novatrice pour Pétrarque et son *Canzoniere*, car elle permet l'expression d'une contradiction intérieure qui se manifeste le plus souvent par la mise en parallèle de deux états de l'âme contradictoires⁷¹ ; elle devient par la suite un véritable *stilem* de l'écriture pétrarquiste. Cependant, cette figure de style n'est pas d'une grande originalité pour les poètes du 16^{ème} qui savent la manier et s'en servent abondamment, même si l'utilisation qu'en fait Jodelle, ne va pas sans une certaine singularité.

L'antithèse représente dans son dispositif même une image quasiment parfaite du procédé de la dissonance. En effet, le processus de l'antithèse est de : « rapproche[r] dans le discours des termes qui, au lieu d'être identiques, comme ils l'étaient dans la répétition, ou voisins, comme dans la gradation, sont *opposés*. La force de l'expression résulte alors non d'une accumulation, mais d'un *contraste sémantique* [...] ⁷² ».

Cette opposition peut reposer sur l'association d'antonymes lexicaux, comme dans l'exemple suivant :

Avec l'ardeur aussi, j'en pren l'aspre froideur :⁷³

Où « ardeur » s'oppose avec « froideur », les deux termes symbolisant la dualité de Diane, à la fois inspirée par le soleil (le dieu Amour), mais aussi par elle-même, qui est assimilée à la Lune, d'où la coexistence de deux pôles antithétiques, qui provoque une dissonance.

Ces antonymes peuvent également être des antonymes impropres, « dont la valeur d'opposition, même si elle est stable, est d'ordre culturel⁷⁴ » :

En mon cœur, en mon chef (l'un source de la vie,
L'autre siege de l'ame), un amour haut et saint [...] ⁷⁵

⁷¹ « Le thème fondamental de la conjonction des contraires (*conjunctio oppositorum*) était utilisé par Pétrarque pour exprimer la complexité contradictoire de la conscience de soi. » DUBOIS, Claude-Gilbert. *La poésie au XVI^e siècle*, Paris : Bordas, 1989. p. 170.

⁷² BACRY, Patrick, *Les figures de style*, Paris : Belin coll. Sujets, 1992. p. 172 (voir p. 172 à 178).

⁷³ *Op. cit.* Jodelle, sonnet III, v. 13, p. 37.

⁷⁴ FROMILHAGUE Catherine, *les figures de style*, Tours : Nathan, coll. 123. (2003), [1995]. p. 50.

⁷⁵ *Loc. cit.* Jodelle, *Amours*, sonnet XXXI, p. 55.

L'opposition ici est celle entre le « cœur », symbole de la vie, et donc susceptible de mourir, et « l'âme », qui est immortelle selon le postulat néo-platonicien. Il y a ici opposition de deux concepts culturels qui, dans l'histoire des idées, étaient d'une importance plus forte au XVI^{ème} siècle qu'à notre époque.

L'antithèse ne repose pas uniquement sur des antonymes. En effet, elle peut s'identifier aussi à une figure macro-structurale, et à l'opposition de mots peut se substituer l'opposition d'idées :

Tu n'es mesme qu'amour et l'amour je t'appelle : ⁷⁶

Or, comment le locuteur peut-il choisir de désigner quelque chose par un terme, alors même qu'il est conscient que celui-ci n'est pas approprié, ou que la chose ne correspond pas à cet appellatif ?

Ou encore, dans le sonnet XXXVIII :

Quand ton nom je veux feindre, ô Françoise divine,
Des Françaises l'honneur, je puis bien te nommer
Venus pour tes beautez, mais ta façon d'aimer
Ne convient point au nom de Venus la marine :
De l'Attique Pallas ta vois et ta doctrine
Mérite encor le nom, mais tu ne veux t'armer,
Fors des rais de tes yeux, dont tu viens enflammer
Dans mon cerveau mon sens, mon cœur dans ma poitrine.
Diane Délienne un presque pareil port
Te peut faire appeller, mais l'aigre ou le doux sort
Dessous le joug d'Hymen dés long temps te rend serve.
[...] ⁷⁷

Ce début de sonnet s'inscrit dans la même perspective de vouloir nommer justement, tout en n'y parvenant pas de manière satisfaisante, d'où le balancement lancinant entre une appellation et ce qui s'y oppose, marquée par l'emploi de la conjonction de coordination « mais » qui signale une opposition : « Je puis bien te nommer [...] **mais** [...] ne convient point [...] : De l'Attique Pallas [...] Mérite encor le nom, **mais** tu ne veux t'armer, [...] Diane Délienne [...] Te peut faire appeler, **mais** [...]. »

L'antithèse semble, d'après ce sonnet, un élément important, d'une part dans le choix d'écriture particulier de Jodelle, mais en outre du fait qu'il est pleinement

⁷⁶ *Op. cit.* Jodelle, *Amours*, sonnet XXVIII, p. 53.

⁷⁷ *Id.* sonnet XXXVIII, p. 59.

constitutif de son esthétique, comme l'indique également le dernier tercet du sonnet XXXVIII :

Je veux (laissant aux Grecs, dont ces noms sont venus,
Leurs Deeses) te dire et Françoise Venus,
Et Françoise Diane, et Françoise Minerve.⁷⁸

L'antithèse se trouve justement connectée avec la notion qui nous intéresse, dans le sens où elle l'induit. Elle est la forme première, presque archétypale de la manifestation de la dissonance, puisque cette figure condense plusieurs manières de dire, plusieurs aspects, facettes d'un même objet. Cela est signifié dans le tercet par la polysyndète du coordonnant « et » : « Je veux [...] te dire et... // Et..., et..., » où les éléments d'identification (Vénus, Diane, Minerve) se surajoutent les uns aux autres, même s'ils sont contradictoires : si Vénus s'oppose dans ses attributs à Diane, elle est surtout en radicale opposition avec Minerve, et cette dernière n'a guère d'aspects en commun avec Diane non plus. Cependant, toutes trois possèdent quelque chose, un fond, qu'elles partagent avec la Françoise du poème. Ou plutôt c'est la Françoise du poème qui conjugue certains aspects des trois déesses.

Se refuser à montrer différents aspects de la dame sous l'argument qu'ils s'opposent entre eux, serait faire preuve d'une bien froide logique qui exclurait tout état d'esprit artistique. Au contraire, Jodelle choisit d'exprimer tous les aspects qui se réunissent chez la dame, même si l'invocation de déesses dissemblables provoque une unité désaccordée.

Dans l'optique de la dissonance qui est la nôtre, nous aurons tendance à privilégier les antithèses qui procèdent d'antonymes. Cependant, pour qu'il y ait effectivement dissonance, il doit se trouver un conflit de signification : une simple opposition de termes à termes est une condition nécessaire mais non suffisante. Le sujet doit encore être identique dans les deux parties de l'antithèse : il est nécessaire que le thème de la proposition soit le même et que le prédicat véhicule les informations opposées, comme dans l'exemple suivant :

Je me trouve et me pers, je m'asseure et m'effroye,
En ma mort je revy, je vois sans penser voir,⁷⁹

⁷⁸ *Op. cit.* Jodelle, *Amours*, sonnet XXXVIII, p. 59.

⁷⁹ *Id.* sonnet XLII, v.1 et 2. p. 62.

On constate que le sujet est le même dans toutes les propositions (« je »), mais que les syntagmes présentent des antithèses flagrantes : « trouve » s’oppose à « pers », « assure » à « effroye », « mort » à « revi », etc. Celles-ci relèvent directement de la notion de dissonance telle que nous l’avons définie.

Nous signalons également la présence d’antithèses « triples » ou à « trois éléments », ainsi que nous les désignerons par la suite, comme c’est le cas dans de rares sonnets comme le sonnet II :

Des astres, des forests, et d’Acheron l’honneur,
Diane, au monde hault, moyen et bas préside,
Et ses chevaulx, ses chiens, ses Eumenides guide,
Pour esclairer, chasser, donner mort et horreur.
Tel est le lustre grand, la chasse, et la frayeur
Qu'on sent sous ta beauté claire, prompte, homicide,⁸⁰

Ou bien dans le sonnet XXXVIII que nous avons déjà cité :

Je veux (laissant aux Grecs, dont ces noms sont venus,
Leurs Deesses) te dire et Françoise Venus,
Et Françoise Diane, et Françoise Minerve.⁸¹

Les antithèses fonctionnent habituellement sur deux éléments, or nous allons expliciter ce que nous entendons par antithèse « triples ». Il s’agit tout d’abord d’un vers, ou d’un tronçon de poème, qui fonctionne sur un rythme ternaire, ou plutôt dont la syntaxe est articulée autour de trois éléments. Dans l’antithèse « triple », - et c’est le cas dans le sonnet II -, deux termes, relevant chacun d’une thématique différente (ici Diane-Soleil et Diane-Hécate) s’opposent très fortement l’un à l’autre. Il s’agit du « monde hault » contre le « [monde] bas », « esclairer » contre « donner mort », « lustre » contre « frayeur », « beauté claire » contre « [beauté] homicide » ; dans le sonnet XXXVIII, il s’agit de « Françoise Venus » contre « Françoise Minerve » : les deux déesses ayant des attributs radicalement opposés, puisque Vénus est la déesse de l’amour, de la beauté, du mariage, etc. alors que Minerve est la déesse de la cité et de la guerre civilisée.

Le troisième élément, adjoint aux deux premiers en opposition radicale, se trouve être, dans le sonnet II comme dans le sonnet XXXVIII, figuré par la figure de Diane-

⁸⁰ *Op. cit.* Jodelle, Amours, sonnet II, p. 36.

⁸¹ *Id.* sonnet XXXVIII, p. 60.

Chasseresse, (« Françoise Diane »). En effet, ce troisième élément se caractérise par une impossibilité à se ranger dans le paradigme de Diane-Soleil, ou dans celui de Diane-Hécate. Vers quel pôle la chasse, la vitesse (« prompte... », v.6), etc. sont-elles attirées ? Par celui du soleil ou celui de l'ombre ? Il apparaît qu'ils ne sont assimilables ni tout à fait à l'un, ni tout à fait à l'autre. Par exemple, les « forests » sont un lieu important pour la chasse et pour la nourriture qu'elles procurent, en revanche, elles sont traditionnellement des lieux magiques, voire diaboliques, une fois la nuit tombée.

La figure médiane de ces antithèses triples est souvent celle de Diane, car celle-ci se définit, précisément, dans la poésie de Jodelle, comme une déesse triple, dont l'identité se décline thématiquement selon les trois mondes : elle a une face méliorative (le soleil), une négative (Hécate, déesse des enfers), et une autre indéfinissable (Diane-chasseresse), qui semble rassembler, synthétiser les caractéristiques des deux autres. Ce troisième élément de l'antithèse est comme un pivot entre les deux autres membres qui s'opposent farouchement, une sorte de « no man's land » de l'antithèse Diane-Soleil et Diane-Hécate. Il sera question de cette synthèse des termes de l'antithèse par la suite.

Tout cela étant posé, nous pouvons en déduire qu'il y a une impossibilité à trancher, dans les antithèses qui nous intéressent, entre l'un des termes de l'antithèse, entre la proposition qui prévaut sur l'autre. Du fait que ceux-ci s'opposent l'un à l'autre, il se produit une annulation du sens. Ainsi, dans l'antithèse suivante :

Vivans par mille morts vos ardeurs écrivez :⁸²

Faut-il comprendre que le sujet, les « doctes amans », sont vivants ou morts ? Et comment peut-on vivre grâce à la mort ? L'intérêt ne résulte pas dans le choix de la proposition qu'il faut privilégier sur l'autre, mais dans la nuance sémantique nouvelle que ce rapprochement de termes opposés génère, dans la constitution de ce « no man's land » sémantique. A ce propos, l'antithèse « apparaît comme le « procédé le plus commode pour définir la pensée qui se cherche et balance les contraires⁸³ ». Elle permet de présenter les deux manières d'envisager une même réalité et comme tel, d'en suggérer les diverses implications⁸⁴ ».

⁸² *Op. cit.* Jodelle, *Contr'Amours*, sonnet I, v. 4, p. 161.

⁸³ LATHUILLERE, R. *Aspects précieux du style d'Honoré d'Urfé*, cité dans FROMILHAGUE, Catherine et SANCIER, Anne. *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris : Bordas, 1991. p. 195.

⁸⁴ *Id.* p. 195.

C'est ce tâtonnement, cette recherche à vouloir signifier autrement et totalement par l'entremise de deux ou plusieurs termes opposés qui nous intéressera dans les analyses à venir.

Nous pouvons conclure que l'antithèse façonne la dissonance de manière directe et fondamentale dans les cas précis que nous venons d'analyser. Toutes deux partagent ici un procédé similaire, qui fait de la figure rhétorique le schéma, le modèle pour l'écriture dissonante qui s'avère être le plus évident qui soit.

2.2. Interprétations.

L'antithèse est une figure de rhétorique dont le procédé même est dissonant : présenter une « relation d'opposition entre deux éléments d'un énoncé⁸⁵ », autrement dit, présenter une chose et son opposé : des termes antinomiques ou des idées contraires. Nous avons affaire à une contradiction logique sur une échelle de discours restreinte, la plus large étant à l'échelle d'un sonnet, la plus courte à l'échelle d'un syntagme. Cette contradiction logique définit les perspectives particulières et fondamentales de l'œuvre sur la représentation de la réalité qu'elle véhicule.

2.2.1. Une poésie alogique qui revendique l'exhaustivité.

Il faut rappeler, comme nous l'avons déjà esquissé en introduction, que la logique a été fondée en grande partie par Aristote. Cette conception a dominé tout le moyen-âge. On sait également que la Renaissance, qui a proclamé « l'adieu aux ténèbres gothiques »⁸⁶, s'est construite en réaction contre certains traits de cette époque, notamment Aristote et sa philosophie, à laquelle fut opposée, entre autres, la redécouverte des textes de Platon.

Aristote est, dans l'optique qui nous intéresse, à l'origine du principe logique de contradiction, et de sa conséquence directe, le principe de tiers exclu. Le premier postule que les choses ne peuvent pas à la fois être et ne pas être : il ne peut en aucun cas y avoir, selon Aristote, P et non-P vrais simultanément. Corollairement, il n'y a que deux réponses qui soient possibles : soit P, soit non-P. Par conséquent, le principe de contradiction se présente comme une négation du principe de l'antithèse qui pose une relation entre deux éléments opposés d'un énoncé : « [...] il n'est pas possible qu'en même temps des contraires appartiennent au même sujet [...].⁸⁷ ». Ainsi, le principe de

⁸⁵ FROMILHAGUE, Catherine. *Les figures de style*, [1995] Tours : Nathan, coll. 123., 2003. p. 49.

⁸⁶ BAKHTINE, Mikhaïl. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance*. Trad. ROBEL Andrée. Paris : Gallimard, 1970.

⁸⁷ « *Etudes des axiomes et du principe de contradiction*. [...] Il est impossible que le même attribut appartienne et n'appartienne pas en même temps, au même sujet et sous le même rapport [...] Il n'est pas possible, en effet, de concevoir jamais que la même chose est et n'est pas. [...] Et s'il n'est pas possible qu'en même temps des contraires appartiennent au même sujet [...], et si une opinion, qui est la contradiction d'une autre opinion, est son contraire, il est évidemment impossible, pour le même esprit,

contradiction dénie le principe et la réalité de la dissonance à partir duquel un esprit reçoit deux informations contradictoires, essaye de les résoudre, et s'engage dans une modification comportementale probable : « [...] et si une opinion, qui est la contradiction d'une autre opinion, est son contraire, il est évidemment impossible, pour le même esprit, de concevoir, en même temps, que la même chose est et n'est pas, car on aurait des opinions contraires simultanées, si on se trompait sur ce point. »

Quant au principe de tiers exclu, il induit un dualisme remarquable entre les données du réel, entre ce qui est et ce qui n'est pas. Les données s'excluent les unes les autres, sans laisser aucune place à la nuance, à l'entre-deux des choses : « Mais il n'est pas possible non plus qu'il y ait aucun intermédiaire entre des énoncés contradictoires : il faut nécessairement ou affirmer, ou nier un seul prédicat, quel qu'il soit, d'un seul sujet.⁸⁸ »

Les deux recueils de Jodelle, étoilés de nombreuses antithèses, déjouent la logique d'Aristote qui interdit par exemple d'inclure « l'Être » et le « non-Être » en tant que prédicat d'un même sujet. Au contraire, les sonnets clament, revendiquent parfois bruyamment, ce principe comme principe de l'écriture dissonante. Prenons l'exemple du sonnet XLII où l'antithèse domine très largement :

Je me trouve et me pers, je m'asseure et m'effroye,
En ma mort je revy, je vois sans penser voir,
Car tu as d'éclairer et d'obscurcir pouvoir
Mais tout orage noir de rouge éclair flamboye.⁸⁹

P et non-P sont liés ensemble par les conjonctions de coordination « et » dans le v.1 et v.3 : « Je me trouve **et** me pers, je m'asseure **et** m'effroye, [...] Car tu as d'éclairer **et** d'obscurcir pouvoir », « Je suis une chose et je ne suis pas cette chose tout à la fois », semble clamer le quatrain.

de concevoir, en même temps, que la même chose est et n'est pas, car on aurait des opinions contraires simultanées, si on se trompait sur ce point. C'est la raison pour laquelle toute démonstration se ramène à ce principe comme à une ultime vérité, car il est, par nature, un point de départ, même pour tous les autres axiomes.»

ARISTOTE. *La Métaphysique*, Paris : Bibliothèque des textes philosophiques, (1986-1991). p. 195-196.

⁸⁸ « *Preuves du principe du tiers exclu*. Mais il n'est pas possible non plus qu'il y ait aucun intermédiaire entre des énoncés contradictoires : il faut nécessairement ou affirmer, ou nier un seul prédicat, quel qu'il soit, d'un seul sujet. Cela est évident, d'abord, pour qui définit la nature du vrai et du faux. Dire de l'Être qu'il n'est pas, ou du non-Être qu'il est, c'est le faux : dire de l'Être qu'il est, et du non-Être qu'il n'est pas, c'est le vrai ; de sorte que celui qui dit d'un être qu'il est ou qu'il n'est pas, dira ce qui est vrai ou ce qui est faux ; mais <dire qu'il y a un intermédiaire entre des contradictoires>, ce n'est dire ni de l'Être, ni du non-Être, qu'il est ou qu'il n'est pas. »

Id. p. 235.

⁸⁹ *Op. cit.* Jodelle, *Amours*, sonnet XLII, p. 62.

Nous assistons ici à l'émancipation de la littérature, mais aussi de l'esprit, des cadres mentaux, contre la logique scolastique héritée de la métaphysique classique du disciple de Platon. Il s'agit en outre du refus d'un état d'esprit que l'on pourrait appeler de manière anachronique « positiviste », un esprit bassement pragmatique, qui aurait la volonté d'expliquer le monde de manière scientifique et objective. Nous assistons, à la lecture de la poésie de Jodelle, au primat de l'alogique. On constate non seulement l'acceptation de la contradiction, mais surtout son inclusion dans toutes les strates de l'art poétique : de la composition binaire des sonnets, ou plutôt quaternaire dans le v.1 du sonnet XLII, qui propose deux fois deux propositions antithétiques coordonnées entre elles, qui s'acceptent l'une l'autre, et fonctionnent en binôme ; aux oppositions de sémantique, avec les antonymes « trouve » / « pers », « assure » / « effroye », etc. Là où la philosophie aristotélicienne essaye de résoudre, de raisonner le réel, Jodelle nous propose une nouvelle manière d'appréhender le monde, autrement qu'à travers le filtre dualiste de la logique occidentale qui exclut une donnée si son opposé est présent. Il s'agit de penser le monde comme un tout, de synthétiser, condenser dans un sonnet tous ses aspects, même les contraires ; car les données du réel ne sont pas ordonnées a priori, c'est l'homme qui opère cette catégorisation, c'est par le travail de la raison que les perceptions sont organisées logiquement. En refusant le dualisme, la poésie de Jodelle correspond par conséquent à une autre « logique », plus irrationnelle, mais qui ne se refuse pas à accoler ensemble deux termes antithétiques. Cette disposition d'esprit particulière revendique cette composition dissonante comme constituant de premier ordre, non seulement dans l'art poétique, mais également dans la constitution du « moy » du poète :

Au retour tu me vois, moy las ! Qui ne suis moy :⁹⁰

Le choix de ce mode de représentation, partant ce choix d'écriture, est attesté dans le sonnet XXXVIII :

Je veux (laissant aux Grecs, dont ces noms sont venus,
Leurs Deesses) te dire et Françoise Venus,
Et Françoise Diane, et Françoise Minerve.⁹¹

⁹⁰ *Op. cit.* Jodelle, *Amours*, sonnet XLII, v.14, p. 62.

⁹¹ *Id.* sonnet XXXVIII, p. 59.

Ce sonnet, avec le lancinant balancement entre une appellation et ce qui s’y oppose, se termine, dans le dernier tercet, par l’expression de la volonté du locuteur, formulée avec le verbe « vouloir » en emploi modal avec le verbe « dire ». Le complément direct de ce verbe, « te », possède un attribut du complément d’objet direct : « et Françoise Venus, // Et Françoise Diane, et Françoise Minerve. », qui comporte lui-même une polysyndète (« et...// Et..., et.... ») figure d’insistance qui met fortement l’accent sur les différentes façons de dire, et les place dans un rapport d’égalité (comme c’était déjà le cas dans le sonnet XLII). Trois manières d’exprimer les aspects d’une seule femme, Françoise, sans aucune hiérarchie entre elles, où elles occupent toutes le même niveau.

Cette volonté d’exprimer la pluralité (« Quant ton nom je veux feindre...⁹² ») – même dans ses contradictions –, ce refus d’avoir à choisir, à ranger la pensée dans des catégories hermétiques est une revendication de singularité. Jodelle semble être dans l’incapacité de répondre affirmativement aux principes d’Aristote de contradiction et surtout de tiers-exclu. Ni x, ni non-x, mais les deux simultanément. Cela présente-t-il une difficulté ? Lorsqu’il est bien établi que c’est seulement par un diktat de la raison que la réalité est ordonnée, « cartographiée » a posteriori, rien n’empêche plus de considérer, sur le plan empirique, que ce qui est et ce qui n’est pas ne soient mélangés. « Je suis une chose et je ne suis pas cette chose », je suis indéfinissable car je concentre, j’accumule les contraires ; je ne suis rien, et par conséquent, je suis tout, si l’on suit la logique du choix d’écriture de Jodelle. Ceci est une revendication d’exhaustivité, d’expression du détail, de la pluralité des choses qui sont présentes dans la nature. Cette expression est rendue possible par la poésie, qui permet de condenser les éléments dans un tableau exhaustif aux accents maniéristes :

Moy qui ne veut point feindre un tel mal, pour objet
De mes yeux, pour seul but de mon cœur, pour sujet
De mes vers j’ay la roche, où d’une ardeur extrême
Je preten tout ainsi qu’on feroit au sommet
Du rocher espineux, où la vertu l’on met :
Aussi si j’y attein, j’attein la vertu mesme :⁹³

Employons une métaphore picturale : il s’agit pour le poète, plutôt que d’exprimer une « couleur » dominante, d’exprimer toutes les déclinaisons, toutes les nuances de

⁹² *Op. cit.* Jodelle, *Amours*, sonnet XXXVIII, p. 60.

⁹³ *Id.* *Amours*, sonnet XXV, v.9-13. p. 52.

cette couleur, même les plus fines. Cette attention méticuleuse apportée au détail, cette revendication d'exhaustivité dans la saisie des données du monde, trouve son origine comme esthétique poétique dans une hyper-conscience du caractère vaste et disparate de l'univers : « pour sujet // De mes vers j'ay la roche, où d'une ardeur extrême // Je preten **tout** ». On remarque une insistance, dans le sonnet, sur l'adverbe « tout » placé à l'enjambement du vers précédent, lequel comporte le début de la proposition relative dont « Je preten tout » est le noyau. L'insistance est également matérialisée par la rime interne « où » / « tout ». Ainsi le poète ne prétend pas sélectionner certains éléments plutôt que d'autres, mais il compte embrasser le « tout » dans son art poétique (« pour sujet de mes vers »). Cette volonté de prétendre le tout du monde dans son authenticité s'oppose donc au mensonge des « amans » : « La Roche [...] Et la Roche [...] Vont à plusieurs amans, dont l'ame est tourmentée, // Ou bien se feint de l'estre, un sujet apportant, // Monstrant qu'ils vont encor la peine surmontant, [...] Moy qui ne veux point feindre un tel mal [...] ». Contrairement à eux, en effet, le poète ne veut point feindre un mal inventé, car « l'objet » que ses yeux perçoivent est cette « roche » brute et rêche, métonymie du monde, et son « but », le sujet de ses « vers », est de prétendre « tout » dans un souci d'objectivité. Il revendique, par l'« ardeur extrême » d'un travail incessant qui vise à exprimer le tout, la possibilité d'atteindre la vertu qui s'oppose à la feinte mensongère : « Ainsi si j'y attein, j'atein la vertu mesme : »

Jodelle refuse une harmonie prédominante construite par l'homme, et préfère une disharmonie peut-être plus authentique à ce que ses yeux perçoivent. Le poète ne veut point « feindre⁹⁴ » mais son objectif est que sa poésie exprime toutes les différentes nuances qui existent (« je puis bien te nommer // Venus pour tes beautez, mais ta façon d'aimer // Ne convient point au nom de Venus la marine : »). C'est peut-être la raison pour laquelle on assiste, dans les sonnets, à une prédominance de la figure de Diane, capable de réunir en une seule entité plusieurs représentations disparates et oppositionnelles.

Refus de l'harmonie des Idées dans leur monde lointain, mais au contraire prise en compte de la disharmonie fondamentale et primordiale qui domine dans le monde

⁹⁴ Il faut prendre garde au sémantisme de *feindre*, qui signifie à la fois, avec une connotation négative : « simuler, tromper, faire semblant » ce que le poète refuse, mais il signifie également « inventer, trouver », d'où l'« inventio », ce qui est le rôle même du poète. Quand celui-ci dit : « Quant ton nom je veux feindre, ô Françoise divine, », il s'agit de motiver le nom de la dame en fonction de ses attraits, de l'élever, la peindre, « l'inventer » au niveau poétique, la représenter : « *feindre* s'appliquait aussi aux arts littéraires pour désigner la représentation par la parole ou les écrits ». Mais risquant aussi d'être assimilé au mensonge et à la tromperie. » CASTOR, Grahame. *La poétique de la Pléiade* (1964). Trad. BELLENGER, Yvonne. Paris : H. Champion, 1998. p. 175.

« moyen », cette roche qui se présente au poète, à la fois comme objet de ses yeux et sujet de ses vers.

2.2.2. Refus du dualisme mais pas de la dualité : une poésie authentique, un monde double.

*Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint.*

Nous parlions dans le titre de poésie authentique. « Authentique » est un terme qui peut surprendre, puisque nous avons choisi d'adopter l'éclairage maniériste dans certains chapitres de notre travail. Cependant, il faut remarquer que saisir la réalité dans son exhaustivité, saisir l'inexprimable passe, dans les sonnets de Jodelle, par une étape préalable : la saisie directe de la réalité. Le filtre de la raison ou de la logique interdit, dans un énoncé non littéraire, de dire par exemple : « Le silence parlant, l'ignorance au sçavoir,⁹⁵ », ce que le style des *Amours* et *Contr'Amours* non seulement énonce mais assume comme tel. Comme nous le disions plus haut, la poésie de Jodelle, par l'emploi de l'antithèse, exprime un refus du dualisme, un refus de l'exclusion irréductible des éléments qui se contredisent. La réalité ainsi conçue à travers les sonnets est confuse, en pleine contradiction : elle est saisie directement, et paradoxalement, saisie de cette manière, elle peut paraître plus vraie, plus authentique.

Prenons l'exemple du sonnet XXVI :

Des maux qu'un desespoir, ou qu'un espoir contraire
Coup sus coup dedans moy l'un de l'autre naissans,
M'enflammans de desirs, et de peurs me glaceans
Par frissons, par braziers continus m'ont peu faire :
Des maux que j'ay souffers, pour voir maint adversaire
S'opposer à mon but : et des maux plus puissans,
Dont tes beaux traits sans fin dans mon cœur repassans,
Semblent en luy ma vie et défaire et refaire :⁹⁶

Il n'y a aucune logique sémantique dans ce sonnet, le « desespoir » procède de l'« espoir », et vice-versa, générant des sentiments opposés de « desirs » et de « peurs », dans lesquels s'entremêlent des sensations de chaud / froid. De plus, les

⁹⁵ *Op. cit.* Jodelle, *Amours*, sonnet XLII, p. 62.

⁹⁶ *Id.* sonnet XXVI, p. 52.

« beaux traits » sont garants de « maux puissans » qui tour à tour assassinent et ressuscitent le locuteur. On constate ainsi un brouillage complexe où toutes les données du réel sont présentées dans un désordre apparent, posées pêle-mêle, plaçant les opposés côte à côte dans le dispositif textuel, sans explication d'aucune sorte, sans dénominateur commun qui fourniraient des éclaircissements à ces phénomènes.

Bien qu'il s'agisse de poésie lyrique ici, d'expression d'une subjectivité, le procédé de l'expression de ce lyrisme paraît paradoxalement plus objectif, puisque la réalité des émotions, ou la réalité tout court, est saisie de manière brutale, sans tri, sans explication, sans organisation a posteriori par la raison. La réalité est représentée ainsi sous le signe de la dualité la plus fondamentale, où les oppositions n'existent pas l'une sans l'autre, où la réalité est intrinsèquement double : « Tel est tout cœur, qu'espoir et desespoir guerroye⁹⁷ », tel est tout cœur, tels sont tous les hommes. Le locuteur semble n'avoir aucune prise sur ce qui se déroule autour de lui et en lui. Il est, dans presque tout le sonnet, certes le sujet grammatical, mais également l'objet de la tempête contradictoire qui se déchaîne (« **M'**enflammans de desirs, et de peurs **me** glaceans, [...] Semblent en luy **ma vie** et defaire et refaire : [...] »). Pantin presque pitoyable, il est ballotté par les vents capricieux d'une réalité biface sans pouvoir agir d'aucune sorte, et sans protester (« Je ne me plains... »).

Au paradoxe d'un lyrisme objectif s'ajoute celui présent dans la forme choisie. En effet, la forme sonnet relève d'une construction complexe et contraignante, en apparence peu encline à exprimer un saisissement brut du monde. Pourtant ces antithèses, qui pour la plupart se caractérisent, chez Jodelle, par leur propriété de connotation⁹⁸ poétique violente, générant par la même occasion une très forte expressivité, donnent un effet de délaissement de l'ornementation, du travail stylistique. Cet effet renforce alors l'idée d'une poésie brute :

Blasmant, louant, fuyant, cherchant, l'art amoureux,
Demi-brut, demi-dieu, je suis devant ta face,⁹⁹

⁹⁷ *Op. cit.* Jodelle, *Amours*, sonnet XLII, p. 62.

⁹⁸ Au sens de Prieto : la spécificité du discours littéraire est qu'il donne moins d'importance au sens qu'au signifié, ce qui est intéressant étant les informations que nous donne la langue d'un discours littéraire choisi sur un terme x. PRIETO, Luis, « Sur la traduction », article ronéotypé, université de Genève, 1987. p. 3-4.

⁹⁹ *Loc. cit.* Jodelle, sonnet XLII, v.10-11. p. 62.

On remarque que la syntaxe de ce sonnet XLII est simple, si l'on prend en compte la complexité de certains autres sonnets. Le premier vers propose un complément d'objet direct mis en facteur commun à quatre verbes au participe présent, formant des paires qui s'opposent : « blasmant » contre « louant », « fuyant » contre « cherchant ». Le vers suivant propose deux appositions au sujet « je », juxtaposées : « Demi-brut, demi-dieu, ». « Demi-dieu » est un substantif masculin formé par composition, et l'autre apposition « demi-brut », est une invention de Jodelle sur le même modèle que « demi-dieu ». L'antithèse frappe davantage le lecteur par le mélange entre vocabulaire courant et néologisme, entre élément de similitude (« demi ») et éléments de différence dus aux antonymes « dieu » et « brut ».

Rajoutons pour finir que ce dernier antonyme thématise la représentation du monde que nous expliquons depuis le début de cette partie, le monde double, à la fois divin et sauvage ; cette syntaxe relativement simplifiée et les appositions « brutes » mettent en œuvre ce saisissement apparemment direct et spontané des données du réel. Le sonnet XLII nous montre que les données du monde n'existent pas sans leur opposé. Au contraire, elles fonctionnent toujours par paires interchangeables, à l'image du dieu Janus au double profil : comme le témoignent de nombreux mythes des Olympiens, la divinité est accompagnée de la sauvagerie ; se chercher de trop près c'est aussi se trouver face à un inconnu et par conséquent se perdre¹⁰⁰. Si le monde est constamment double, comme l'est le sonnet XLII, comment sortir de ce mouvement simultané de progression et d'annulation ? Et puisque la fin du sonnet n'offre aucune issue à la dualité, n'en sort-on jamais ?

Il y a certes une apparente complexité des sonnets, due à une forme ancienne de la langue française, qu'il faut arriver à dépasser. Après cela, la poésie de Jodelle se donne donc à voir comme une représentation brute et simple de la réalité. Mais ce n'est qu'en dernière instance qu'elle nous apparaît comme une poésie intellectuelle et savamment construite. Rendre les choses de manière brutale ou objective, mais aussi de manière complète, sans « fard », sans censure, cela suppose paradoxalement un travail assidu, une démarche intellectuelle complexe et intense. Cette démarche est semblable à celle du peintre moderne Malevitch, dont les toiles semblent être d'une simplicité déroutante ou dilettante. Pourtant on sait l'intense réflexion sur l'art que le peintre a fourni pour

¹⁰⁰ *Op. cit.* Jodelle, sonnet XLII, v.1-2 p. 62.
« Je me trouve et me pers... »

arriver à dénuder la peinture de ses attributions jusqu'au matériau brut qu'il présente dans ses œuvres.

A ce propos, ce saisi brut des réalités du monde dans leurs contradictions et leur opposition, autrement dit dans leur disharmonie fondamentale, concourt logiquement à faire de la poésie de Jodelle une poésie non seulement fortement visuelle, mais également picturale par la puissance de figuration des images convoquées, par le choc des contraires, et par la grande expressivité qui en est le produit final. Nous reviendrons à plusieurs reprises sur la dimension picturale des sonnets de Jodelle dans les parties suivantes.

Prenons le dernier vers du sonnet XLII :

Ô clair-voyant aveugle, ô amour, flamme et glace !¹⁰¹

Comme nous l'avons déjà signalé dans l'analyse précédente, la syntaxe du sonnet XLII est plutôt simple ; la simplification est extrême dans ce dernier vers qui juxtapose deux antithèses l'une à la suite de l'autre, dont les membres contraires se trouvent comme « posés » dans le vers, sans réel lien syntaxique et où le seul lien logique est dans la contradiction sémantique provoquée par l'opposition des termes : « voyant », membre de l'adjectif formé par composition « clair-voyant » s'oppose à « aveugle », son antonyme ; et « flamme » s'oppose avec « glace », son antonyme également, avec lequel il est coordonné. Nous voici par conséquent face à un saisi brut, très expressif et évocateur. Il est même difficile de faire plus brutal et direct que ce v.14 qui pose un terme, puis son antonyme, sans davantage d'explications, si ce n'est l'invocation à l'amour, pivot des deux antithèses. L'amour, la quintessence de la contradiction, se trouve au centre, enveloppé dans des antithèses. Celles-ci sont le sommet de la gradation qui court depuis le début du premier tercet que nous avons analysé précédemment ; gradation à la fois rythmique, avec l'accélération due à l'accumulation de participes présent du v.10, et à la fois expressive, avec l'antithèse « Demi-brut, demi-dieu ». Ainsi, si l'on compare ce dernier vers au début du sonnet, où les oppositions sont encore signifiées par des coordonnants, la syntaxe se simplifie au point de devenir minimaliste, quasi-inexistante. Les antithèses sont ainsi véritablement invoquées, ce qui suffit, pour le poète comme pour dieu, afin de les amener à l'existence et leur conférer, par ce dénuement même de la syntaxe, une grande force expressive.

¹⁰¹ *Op. cit.* Jodelle, *Amours*, sonnet XLII, p. 62.

La poésie est un dire sur le monde, mais ce dire a souvent été considéré comme un pur et simple ornement, ou plus radicalement, comme un mensonge. Platon le premier chasse les poètes de sa République, sous prétexte qu'ils mystifient la réalité. Or, les sonnets de Jodelle semblent rejeter l'idée d'une ornementation artificielle et même l'idée de mensonge, à l'aide d'une poésie qui se proclame comme l'expression du vrai, expression authentique de la réalité, plus authentique que le vrai lui-même. Mais qu'est-ce donc que la réalité objective ? Même si Jodelle refuse de « feindre », et prêche l'exhaustivité, il feint tout de même, car l'homme n'accède jamais à la réalité qu'à travers le filtre de son propre esprit.

Jodelle s'est interrogé sur les rapports entre réalité et poésie ou plutôt fiction poétique, dans le sonnet VII des *Contr'Amours* :

Combien de fois mes vers ont-ils doré
Ces cheveux noirs dignes d'une Méduse ?
Combien de fois ce teint noir qui m'amuse,
Ay-je de lis et roses coloré ?
[...]
Quel ay-je fais son œil se renfonçant ?
Quel ay-je fait son grand nez rougissant ?
Quelle sa bouche, et ses noires dents quelles ?
Quel ay-je fait le reste de ce corps ?
Qui, me sentant endurer mille morts,
Vivoit heureux de mes peines mortelles.¹⁰²

D'après ce sonnet, on comprend d'abord que c'est la littérature qui construit la beauté, y jetant ainsi les fondements d'un amour artificiel (« Combien de fois ce teint noir qui m'amuse, // Ay-je de lis et roses coloré ? »). Une fiction poétique se crée alors, et se superpose à la réalité, berçant d'illusions le poète. Cependant, nous pouvons raffiner davantage. Restrospectivement les deux derniers vers donnent même une nouvelle orientation au sonnet. Il n'est pas tant question ici d'une femme réelle qui cumulerait toutes les disgrâces et que le poète clame avoir ornementées, blâmant le mensonge poétique qui a transfiguré la laideur de cette femme en beauté. Il est bel et bien question de la perception de la réalité, particulière à l'homme lui-même, le poète. En effet, le dernier tercet nous fait comprendre que plus qu'une simple femme laide embellie par les vers, c'est le climat de rigueur qu'elle fait tenir au poète qui l'a fait déchoir de beauté en laideur aux yeux de celui-ci : c'est donc bien d'une optique particulière sur la réalité dont il est ici question. Celle-ci est altérée, modifiée, par les

¹⁰² *Op. cit.* Jodelle, *Contr'Amours*, sonnet VII, p. 165.

humeurs du poète. C'est parce que la dame, cruelle, lui fait « endurer mille mort », et se réjouit de ses « peines mortelles » qu'elle passe d'une beauté canonique à une « Méduse » aux dents gâtées : « Quel ay-je fais son œil se renfonçant ? », par quoi le poète sous-entend : toi qui me fais tant souffrir, mes vers qui se sont rendus dignes d'exprimer ta beauté, sont également dignes de te l'ôter et d'exprimer jusque dans l'excès tout le dégoût qu'à présent tu m'inspires. Ajoutons à cela que le thème de la « Méduse » conforte notre propos. Méduse était en effet une très belle femme, séduite par Poséidon, qui fut transformée par la suite en la Gorgone mythologique. Cette forme conjugait à la fois beauté et laideur, et tous ceux qui la regardaient dans les yeux en étaient pétrifiés. Ainsi, dans le sonnet comme dans la légende, le regard perçoit la beauté et la laideur simultanément et le résultat de cette double vision est peu enviable : la mort dans le cas du mythe, la souffrance dans le cas du sonnet VII.

Pour paraphraser Oscar Wilde, la beauté et la laideur sont dans les yeux de celui qui regarde. Ce saisi authentique du réel, dans ses deux alternatives, ici la beauté et la laideur, est un saisi où domine la dualité fondamentale du monde.

A la lecture des sonnets de Jodelle, on assiste par conséquent au refus de l'exclusion d'un terme opposé à un autre, au refus du dualisme. On sait par ailleurs que le dualisme, ou schéma binaire (ou quaternaire, qui est aussi un schéma deux fois binaire, 2 x 2) est une structure qui a perduré pendant tout le moyen âge et qui s'est développé en schéma ternaire vers la fin du moyen-âge, aux 13^{ème}- 14^{ème} siècle ¹⁰³.

Ce développement du schéma ternaire correspond, dans les sociétés occidentales de la fin du moyen-âge, à une évolution des mentalités et des perceptions non seulement du monde, mais aussi de l'au-delà. L'invention du purgatoire, décrite par Le Goff (1981), consiste à « glisser une catégorie *intermédiaire* entre les deux catégories extrêmes. C'est la promotion du *milieu* non par émergence d'une troisième catégorie *après et en dessous* des deux premières, mais entre les deux autres [...] ¹⁰⁴ ».

Ce dernier point est partie prenante de l'idée de dissonance chez Jodelle. Ainsi que nous l'avons vu, celui-ci a incorporé le schéma binaire à sa poésie par l'entremise de l'antithèse qui induit en effet une représentation de la dualité de la réalité. Mais par l'usage singulier qu'il en fait, comme dans le cas des antithèses « triples », Jodelle dépasse ce schéma binaire et insère un troisième mouvement. Ce qui nous autorise à

¹⁰³ LE GOFF, Jacques, *La naissance du purgatoire*, Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque des histoires, (1981). p. 305

¹⁰⁴ Ibid.

établir, dans le cadre de sa poésie, un parallèle entre le schéma ternaire et l'antithèse triple d'un côté, et de l'autre la « réduction des dissonances » ou « rationalisation » que nous verrons dans les chapitres suivants. Jodelle ouvre ainsi la voie à l'émergence possible de la nuance, et cette opération n'est pas sans évoquer un mode de pensée bien connu des grecs anciens.

2.2.3. La dissonance : une dialectique incomplète, construction de la nuance par plusieurs actants.

Au moyen âge on entend par dialectique la logique qui est celle d'Aristote, telle qu'elle est exposée dans les *Analytiques*¹⁰⁵. C'est une « méthode qui nous met en mesure d'argumenter sur tout problème proposé, en partant de prémisses probables, et d'éviter, quand nous soutenons un argument, de rien dire nous-mêmes qui y soit contraire.¹⁰⁶ ». En cela, Aristote récuse le principe même de la dialectique inspirée par des philosophes comme Héraclite dont la philosophie est celle « du changement et de la contradiction¹⁰⁷ », et reforgé plus tard par Hegel. La redécouverte de Platon au 16^{ème} siècle marque le retour à cette conception héraclitéenne.

Le schéma de la dialectique ainsi que le principe de la dissonance cognitive tel qu'il est formulé par Festinger, et tel qu'il nous sert en tant qu'outil d'analyse appliqué aux sonnets de Jodelle, sont semblables en bien des points. Les deux structures procèdent d'une chose et de son contraire (« thèse » et « antithèse ». On remarque que la dénomination est la même pour la figure de style qui nous intéresse ici et pour la proposition opposée à la thèse). La thèse et l'antithèse induisent, dans un troisième mouvement, la « synthèse », ou plutôt, le dépassement des deux propositions. Ce phénomène, - que nous avons déjà évoqué précédemment lors des antithèses triples -, se nomme, en science cognitive, « réduction des dissonances » ou « rationalisation » (Festinger). Cependant, les sonnets de Jodelle ne font que présenter la thèse et l'antithèse, mais rarement la synthèse ou dépassement :

Si Diane et Dione en l'air de toutes pars

¹⁰⁵ FOULQUIE, Paul. *La Dialectique*. Paris : P.U.F, coll. Que sais-je ? (1949). p. 27.

¹⁰⁶ ARISTOTE, *Topiques*, cité dans FOULQUIE, Paul. *La Dialectique*. Paris : P.U.F, coll. Que sais-je ? (1949). p. 22.

¹⁰⁷ *Id.* p. 11

Une odeur d'ambrosie, et nectar tu espars,
Si tu as tout ce qu'ont les deesses supremes :
Si ton esprit ressemble un dieu logé dans toy,
Je croy tous nos esprits t'apprehendans en soy,
Dans la terre jouir de tout l'heur des cieulx mesmes.¹⁰⁸

Non seulement la jouissance terrestre s'oppose à « l'heur » céleste dont elle est inspirée, mais il y a également un brouillage qui s'installe entre la femme décrite dans le début du sonnet, peinte sous les traits de Diane, puis sa double identification avec la sœur de Phébus, d'une part, avec Dione (Vénus) d'autre part. Diane et Dione sont par ailleurs des déesses dont les attributs traditionnels sont très dissemblables. La paronomase entre les deux noms renforce encore le brouillage. Nous voici en présence de deux antithèses qui réunissent les conditions nécessaires pour qu'il y ait création d'une dissonance.

Or Jodelle ne donne pas la solution à ce conflit de sens. Il n'engage aucun mouvement qui s'apparenterait à la réduction des dissonances ou à la rationalisation, ou autre mouvement de dépassement des contradictions. Il ne fait que suggérer celui-ci par l'association de termes contradictoires : « terre » / « cieulx » et « Diane » / « Dione » qui s'annulent mutuellement. Comment pouvons-nous résoudre ou dépasser cet état d'incompréhension ? Nous croyions que c'est au lecteur qu'incombe ce rôle de déchiffrement, car le lecteur « sémiotique » ne peut se résoudre à rester dans cette impasse ; il est incité par ce qui ressemble à un mouvement dialectique incomplet à entreprendre ce dépassement.

La lecture du premier quatrain nous donne ainsi à penser que le thème du sonnet est la déesse Diane. Cela est dû non seulement à la correspondance entre son visage et sa « face » lunaire, puisque Diane est aussi assimilée à la Lune, mais aussi en raison de la proposition subordonnée circonstancielle de temps imbriquée dans le v.1 : « quand tu es en terre, » qui marque les moments particuliers où la déesse se matérialise sur terre. Le deuxième quatrain en revanche nous paraît décrire la beauté de Diane, bien que les termes utilisés puissent s'appliquer également à décrire la beauté d'une femme humaine. Diane semble ainsi se dédoubler : ses beautés décrites (les yeux, les cheveux) ne sont plus le seul apanage d'une déesse. Ces éléments semblent signifier qu'il ne s'agit pas réellement d'une déesse ici, mais d'une femme identifiée à une déesse. Nous sommes par conséquent en présence d'une antithèse en puissance entre la femme et la

¹⁰⁸ *Op. cit.* Jodelle, *Amours*, sonnet V, p. 38.

déesse. Même si le texte semble vouloir assimiler complètement l'une à l'autre, cette assimilation dans son principe même reste une contradiction, car par essence les humains ne sont pas assimilables aux dieux.

L'identification de la déesse à la femme se dévoile dans le premier tercet où, au masque de la première déesse, Diane, vient s'ajouter un deuxième, celui de l'amour, Vénus : « Diane et Dione ». Le dernier tercet semble amorcer enfin un début d'explication : la femme dont il est question non seulement « a tout ce qu'ont les deesses supremes », mais de surcroît son esprit est identifié à celui d'un dieu. Il s'agit là de correspondances. Il s'agit de « ressemble[r] » au divin, non plus en tant que mauvaise copie, en tant qu'image dévaluée, comme il est question dans le platonisme, mais jusqu'à l'identité. Or ces liens entre le terrestre et le divin sont appréhendés « en soy », à savoir par tout un chacun sur le mode sensible, directement et de manière muette. Seul le poète est capable de dépasser le champ de l'expérience sensible a-verbale, car il saisit l'essence de cette beauté divine et la rend sensible par les mots ; il l'immortalise à travers sa poésie, permettant, à travers la matière du poème, une jouissance esthétique de la beauté du divin : « Dans la terre jouir de tout l'heur des cieulx mesmes ». D'où une compréhension rétrospective du fondu, dans le premier quatrain, de la femme en la déesse. Cette dissolution est au cœur d'une esthétique dont le mouvement n'est pas ascendant (on part du terrestre pour atteindre le divin), mais descendant (on oblige le divin à venir s'incarner dans le sensible) ; le poème est l'incantation, le truchement de cette incarnation.

L'antithèse réunit et soude des signes opposés dans un cadre syntaxique défini. De cette manière, les référents des signes ne sont pas appréhendés individuellement, mais l'un en fonction de l'autre. Par conséquent, l'antithèse permet de saisir une certaine nuance, une subtilité sémantique, un entre-deux inexprimable par les mots nus, mais qui peut s'exprimer à travers la contradiction. La confrontation d'une chose et son opposé provoque une expressivité, une intensité forte qui ouvre une voie à l'irruption de l'imprévu, d'un nouveau ou d'un renouveau du sens. Nous allons donc tenter à présent d'appréhender ce dépassement des termes de l'antithèse, dont nous parlions plus haut, à travers cette fois l'idée de nuance :

Non pour l'espoir que j'ai qu'elle, qui par ses yeux
Pleins de rays et de feux mon cœur sans cesse attise,
Pourra mieux apaiser la flamme en l'ame esprise

Pour mesme en l'appaisant l'attiser encore mieux¹⁰⁹ :

La grande expressivité de l'antithèse résulte ici de l'emploi de deux antonymes parfaits placés côte à côte : « en l'appaisant » s'oppose logiquement avec « l'attiser », le sujet de ces deux verbes étant le même (la dame). L'antithèse provoque à la fois un mouvement logiquement impossible et qui caractérise le pouvoir, la magie de cette dame quasi-divine. Celle-ci conjugue les contraires et provoque ainsi un résultat semblable quelque soit l'alternative : quoiqu'elle fasse, l'amour qu'elle suscite pour le poète ne fait qu'augmenter, il échappe à toute tentative pour l'endiguer. Tenter de l'annihiler, c'est au contraire le raviver : l'amour se fortifie même lorsqu'il est confronté à l'adversité. L'antithèse présente ici une polarité extrême qui n'empêche pourtant pas l'amour d'être présent. En effet, celui-ci a le pouvoir d'annuler les contraires. L'association de termes opposés exprime l'irréductibilité du sentiment, l'impossibilité d'y échapper. Ce sentiment est une prison qui enferme le poète dans un filet d'antithèses impossible à résoudre.

Créer de la nuance est ce mouvement qui succède à la saisie brute des données du monde exprimée par les antithèses. Cela équivaut à créer un sens qui n'existait pas auparavant, un sens nouveau. Dans cette perspective, c'est être véritablement poète :

Car tu as d'éclairer et d'obscurcir pouvoir,
Mais tout orage noir de rouge éclair flamboye¹¹⁰.

Ces vers présentent une antithèse (tout orage noir flamboie de rouge éclair) dont les deux termes combinés provoquent une image à la fois violente et sublime. En outre, l'effet de cette image gagne en puissance par le fait que les deux termes opposés sont fortement entrelacés, imbriqués grâce à l'amphibologie, où le syntagme « de rouge » est compris comme l'adjectif épithète antéposé au substantif « éclair », mais peut aussi, à une première lecture « naïve », être entendu comme le complément de l'adjectif « noir », (« tout orage noir de rouge »). Ajoutons à cela le chiasme à la fois sémantique (phénomène météorologique – couleur / couleur - phénomène météorologique) et grammatical (substantif – adjectif / adjectif – substantif) qui connecte et isole davantage les termes « tout orage noir de rouge » et qui renforce par conséquent l'expressivité de l'image. Ces trois procédés (antithèse, amphibologie, chiasme) soudent littéralement les

¹⁰⁹ *Op. cit.* Jodelle, *Amours*, sonnet XXIV, p. 51.

¹¹⁰ *Id.* *Amours*, sonnet XLII, p. 62.

deux termes de l'antithèse, d'où il résulte une image nouvelle, à la fois forte, poétique et esthétique. Ce premier quatrain plante en quelque sorte le décor symbolique du sonnet XLII. En une nuit sous le signe de la contradiction, où le rouge et le noir se mêlent, le poète prend conscience d'un monde alogique où x et non-x peuvent être vrais en même temps. La question n'est plus d'être ou de ne pas être, mais d'être et de ne pas être simultanément.

Créer de la nuance, c'est donc d'une certaine manière entreprendre la « réduction des dissonances » que nous avons mentionnée en introduction. Il est important de remarquer que cette résolution ne porte pas ici sur une meilleure compréhension de ce qui était dissonant au départ, mais elle se sert de la tension provoquée par la dissonance pour générer de l'esthétique.

Ainsi le lecteur participe-t-il activement au développement d'un nouveau sens, à la création d'un nouvel ordre du monde, à la création poétique elle-même, puisqu'il doit construire son sens à travers les différentes directions possibles que propose le sonnet. La poésie de Jodelle devient ainsi une poésie en devenir et complétée par le lecteur. Le poète n'est que le guide, comme Virgile conduit Dante aux Enfers avant de l'amener au Paradis. Il se montre également comme le « daïmon », le messager des dieux, l'être intermédiaire entre les mondes, entre le commun des mortels et la poésie qui est la première des fureurs divines ¹¹¹.

Ce principe dialectique est également générateur d'une expressivité indicible, ainsi que de dynamisme. Contre l'inertie, il place l'esprit en état d'étonnement et d'activité. En effet, la dialectique « voit la contradiction dans les choses qui sont à la fois et ne sont pas, et de cette contradiction elle fait le ressort essentiel de l'activité des êtres qui, sans elle, seraient inertes. ¹¹² ».

Voici un exemple :

Mais las ! d'avoir peur d'estre en ton cœur effacé,
Craindre qu'un Delta double en chiffre entrelacé,
Ne soit plus pour mon nom, craindre qu'en ton absence
Tu ne me faces plus tes lettres recevoir,
Ce n'est pas un martel, c'est d'amour le devoir,
Qui monstre en froide peur l'ardente reverence. ¹¹³

¹¹¹ WEBER, Henri. *La création poétique au XVI^{ème} siècle en France*, (1955), Paris : Nizet, 1994. p. 34.

¹¹² *Op. cit.* Foulquié, p. 41.

¹¹³ *Op. cit.* Jodelle, *Amours*, sonnet V, v.9-14, p. 38.

Cette confrontation de termes contradictoires, provoque une expressivité d'autant plus frappante qu'elle n'est pas formulée explicitement, mais générée par la collision de termes contraires, telle une bombe stylistique : comme c'est le cas ici dans le dernier vers où « froide peur » s'oppose à « l'ardente reverence ». On remarquera aussi comme fait d'expressivité, l'opposition chaud / froid, dans la composition des antonymes « ardente reverence » et « froide peur », qui frappe le sonnet d'une intensité finale très forte.

A ce propos, on sait à quel point l'écriture de Jodelle avait le don de « movere¹¹⁴ », autrement dit de toucher, de remuer ses lecteurs, de les étonner jusqu'aux limites de la panique. On sait également qu'il excellait dans la production de cette expressivité, comme le suggère Joachim Du Bellay dans les vers suivants :

[...]
Mais je ne sçay comment ce Demon de Jodelle
(Demon est-il vraiment, car d'une voix mortelle
Ne sortent point ses vers) tout soudain que je l'oy,
M'aiguillonne, m'espoingt, m'espoüante, m'affolle,
Et comme Apollon fait de sa prestresse folle,
A moymesmes m'ostant, me ravit tout à soy.¹¹⁵

Du Bellay reprend ici l'appellation de « démon » dont Jodelle s'affublait lui-même, et qui était largement reconnue au sein de la Pléiade. On retrouve bien dans la caractérisation de l'écriture de notre poète l'excitation, la curiosité et l'intérêt (« m'aiguillonne ») provoqués par sa poésie. Par sa singularité, celle-ci bouleverse tant les cadres habituels et les valeurs (« m'espoingt ») que cela peut mener jusqu'à une perte de repères et par conséquent à la panique (« m'espoüante ») où le lecteur « se trouve et se perd ». Du Bellay va jusqu'à évoquer une idée de dommage, de violence intellectuelle infligée (« m'affolle »).

Le lecteur se trouve ainsi engagé dans un discours poétique qui se plaît à redessiner les conceptions habituelles et les cadres de pensée, ébranler les valeurs communément admises en suggérant que d'autres alternatives sont possibles. Pour ce faire, le poète place le lecteur dans un état d'étonnement et de confusion. Celui-ci n'est pas en mesure de choisir rationnellement un terme de l'antithèse qui prévaudrait sur l'autre afin de tenter de résoudre la dissonance ; il lui reste pour seule alternative de saisir les deux termes dans une dynamique commune et totalisante, afin d'accéder au

¹¹⁴ Du latin « mouvoir, remuer, agiter. », mais aussi « pousser, produire ».

¹¹⁵ DU BELLAY, Joachim, *Les regrets*, Genève : Droz, (1979). Sonnet 156.

dépassement de l'opposition induit par la dialectique et de parvenir ainsi au cœur de la création poétique. Ainsi, au lieu de nous transporter dans un monde harmonieux, tel que l'ont pensé les platoniciens et néo-platoniciens, la poésie de Jodelle nous « ravit », elle nous plonge à l'intérieur d'un monde fondamentalement double, incohérent, instable, relatif.

En conclusion, l'antithèse se présente comme l'archétype, le moyen le plus évident de l'expression de la dissonance : le fonctionnement de l'outil rhétorique et de la notion sont similaires. L'antithèse n'est donc pas le trait de l'écriture dissonante le plus original, la preuve en est que cet outil rhétorique, loin d'être pratiqué uniquement par Jodelle, était très répandu dans les écrits des autres poètes à la même époque.

L'utilisation de l'antithèse chez Jodelle permet de construire une poésie alogique qui met en évidence la dualité fondamentale du monde. Cette dualité rend possible l'émergence d'une troisième voie qui se manifeste à travers la poésie, mais qui ne vient à l'existence que par la réception du lecteur, qui seul peut lui donner vie, enrichissant de cette manière l'horizon des possibles ainsi que son propre point de vue sur le monde.

Occupons nous à présent d'un outil linguistique qui relève non plus de la rhétorique, mais qui exprime la dissonance à travers la dimension prosodique.

III. La discordance métrique.

3.1 Description.

Dans son ouvrage consacré au rythme, Henri Meschonnic récuse l'idée du rythme comme ornement. Celui-ci est davantage une « forme-sens » qu'une forme vide de sens :

On a parfois assimilé les études de rythme (dans leur réception comme dans leur émission) à un ensemble d'opérations purement formelles, une sorte d'arithmétique accentuelle sans rapport avec la signification des textes. Or, s'il est légitime de qualifier le rythme de « formel », dans la mesure où, organisant les discours, il leur donne littéralement forme, le rythme n'est pas formaliste, au sens où il n'est pas une forme vide, un ensemble schématique qu'il s'agirait de montrer ou non, selon l'humeur. Le rythme d'un texte en est l'élément fondamental, puisqu'il n'est rythme que d'opérer la synthèse de la syntaxe, de la prosodie et des divers mouvements énonciatifs de ce texte. On comprend que, dans ces conditions, le rythme ne puisse être dissocié de la signification des discours, puisque la signification dépend de ce qui, dans un texte, organise le langage par la mise en relation de toutes ses composantes. [...]¹¹⁶

Dans l'analyse d'un texte, on a tendance à ne considérer que le langage, l'assemblage des mots comme fait de sens, au détriment d'autres faits comme la disposition textuelle ou le rythme. Comment appréhender en effet quelque chose qui n'est pas directement construit par le langage ? Comment donner sens à des choix rythmiques sans en venir à de la spéculation ? L'extrait que nous venons de citer soutient que le rythme n'est pas seulement un ornement : il relève d'un choix de l'écrivain, au même titre que les figures de style. Le rythme fait ainsi sens. Par conséquent, nous ne pouvons considérer des choix particuliers de rythmique comme étant hasardeux et insensés. Et quand bien même ils le seraient, faute de pouvoir les expliquer, cela serait toujours porteur au niveau de la signification.

Pour Henri Meschonnic, dans son ouvrage *Poétique du traduire* (1998), le rythme apparaît comme « l'organisation du mouvement dans la parole, l'organisation d'un discours par un sujet et d'un sujet par son discours. Non plus du son, non plus d'une forme, mais du sujet.¹¹⁷ » Il y a une réflexivité entre l'auteur construisant le rythme, et le rythme composant lui-même une image de l'auteur. Il s'agit donc pour nous de

¹¹⁶ MESCHONNIC Henri et DESSONS Gérard, *Traité du rythme*, Paris : Dunod, 1998. p. 6.

¹¹⁷ MESCHONNIC, Henri, *La poétique du traduire*, Lonrai : Lagrasse éd. Verdier, 1999. p. 116.

trouver, dans le rythme même, les choix particuliers, les choix récurrents, qui mettront la critique littéraire sur la piste de la poétique de l'auteur, de sa vision¹¹⁸ singulière.

Notre étude des recueils *Les Amours* et les *Contr'Amours* d'Etienne Jodelle, nous a conduit à nous intéresser fortement à des faits de rythme particuliers, les discordances métriques. La critique les définit de la manière suivante : « lorsque la structure syntaxique ne se moule pas dans le cadre imposé par la structure métrique¹¹⁹ ». Se regroupent sous l'enseigne des discordances métriques les enjambements (externes ou internes), les rejets (externes ou internes), et les contre-rejets (externes ou internes). Nous rappelons que l'enjambement est le « simple débordement des groupements de la phrase par rapport à ceux du mètre, sans mise en vedette d'aucun élément particulier¹²⁰ ». Nous rappelons également que grâce au rejet un « élément verbal bref, placé au début d'un vers ou d'un hémistiche, se trouve étroitement lié par la construction au vers ou à l'hémistiche précédent, et prend de par sa position une valeur particulière.¹²¹ », le contre-rejet étant le procédé par lequel « un élément verbal bref, placé au début d'un vers ou d'un hémistiche, se trouve étroitement lié par la construction au vers ou à l'hémistiche suivant, et prend de par sa position une valeur particulière.¹²² »

On peut ajouter que les enjambements, les rejets et contre-rejets externes sont des faits de rythme qui peuvent sembler plus remarquables et expressifs, et dont les effets résonnent plus fortement sur l'ensemble du sonnet que les discordances métriques internes. Ceci est en partie causé par les habitudes de lecture qui nous poussent à accorder plus d'attention à la fin du vers, au détriment des possibles discordances à la césure. Celles-ci se trouvent parfois compliquées à déterminer, aussi avons-nous tendance à y accorder moins d'importance et à nous concentrer sur les discordances dont l'effet rythmique est plus marqué.

Sur les quarante-sept sonnets du recueil *Les Amours*, ajoutés aux sept des *Contr'Amours*, tous contiennent des discordances métriques, et tous contiennent des

¹¹⁸ Au sens où le style est une question « non de technique mais de vision. » PROUST, Marcel *Le temps retrouvé*, cité dans NOILLE-CLAUZADE, Christine, *Le Style*, Paris : GF Flammarion, p. 19.

¹¹⁹ FROMILHAGUE, Catherine et SANCIER, Anne. *Introduction à l'Analyse Stylistique*, Paris : Bordas, 1991. p.201.

¹²⁰ MAZALEYRAT, Jean, *Eléments*, cité dans AQUIEN, Michèle, *La Versification*. Paris : PUF, Que sais-je ?, 1990. p.88.

¹²¹ Ibid.

¹²² Ibid.

discordances métriques internes. Seulement 2,7 % d'entre eux ne contiennent pas de discordances métriques externes¹²³.

Voici un échantillon de l'emploi des discordances métriques que l'on peut trouver dans les recueils :

Si quand tu es en terre, ô Diane, ta face,
De ta face qui luit dans le ciel, presqueint
L'argentine blancheur, si sur ce blanc ton teint
Plein de roses, l'Aurore au teint rozin, efface :
Si deux flambeaux du ciel les plus vifs ont pris place
Dessous ton front, s'il fault que quand le soleil ceint
De rais, ses cheveux blons, et que les cieux il peint
De son or le plus beau, ton poil honte luy face¹²⁴ :

Dans le premier quatrain, on remarque un contre-rejet externe au v.1 du groupe nominal « ta face », sujet du verbe « presqueint » au v.2. Le v.2 présente un enjambement interne : « de ta face qui luit / dans le ciel », renforcé par la pause typographique après « ciel ». De plus, ce segment de phrase est le complément de nom de « L'argentine blancheur », situé au v.3. Il y a une deuxième discordance externe au v.2, facilitée par le manque de ponctuation après « presqueint », ce qui oblige le lecteur à lire d'une traite la fin du v.2 et le début du v.3. Le débordement du v.2 sur le v.3 crée une dernière discordance métrique de v.3 sur v.4 (« si sur ce blanc ton teint // Plein de roses, »). Celle-ci influe sur le v.4, et crée, accentuée par la pause typographique, un contre-rejet interne : « Plein de roses, l'Aurore / au teint rozin, efface : ».

On remarque dans le deuxième quatrain un enjambement interne au v.5 : le groupe adjectival « les plus vifs » se trouve placé dans le second hémistiche, mais comme il se rattache à « deux flambeaux », on ne peut guère les séparer à la lecture. Le v.6 présente un enjambement externe, qui, pareillement au v.4, génère un contre-rejet interne : « s'il fault / que dans le soleil ceint ». Le v.7 présente un rejet externe (« De rais ») et le v.8 un enjambement externe qui se prolonge jusqu'à la césure.

Notre exemple permet de montrer que l'emploi et l'agencement des discordances métriques peuvent se révéler très complexes. Celles-ci peuvent influencer, voire déstructurer complètement la composition du sonnet, car elles décalent, déplacent,

¹²³ *Les Amours* : sonnets XXXIX, XL, XLII ; *Les Contr'Amours* : sonnets I, V. Voir Annexe A.

¹²⁴ *Op. cit.* Jodelle, sonnet V, p. 38.

allongent ou raccourcissent des segments de vers. Jodelle semble lui-même jouer avec les limites de ces procédés rythmiques et brouiller les frontières.

D'après le tableau¹²⁵ des discordances métriques, on remarque une prépondérance de l'emploi des enjambements externes à l'emploi des rejets externes, et surtout à l'emploi des contre-rejets externes. Certains sonnets contiennent près de quinze discordances métriques¹²⁶, quand d'autres en comptent péniblement une ou deux. Il nous reste à présent à déterminer un (ou plusieurs) « dénominateur(s) commun(s)¹²⁷ » à ces emplois récurrents pour être susceptible d'en tirer des interprétations.

¹²⁵ Voir Annexe A.

¹²⁶ Voir le sonnet V des *Amours*.

¹²⁷ SPITZER, Leo, *Etudes de Style*, Paris : Gallimard, 1996. p. 54.

3.2 Interprétations.

La dissonance peut être exprimée à travers un outil de versification. Ceci est même très légitime puisque la dissonance est avant tout une notion de musique et nous avons évoqué auparavant les liens étroits qui existent entre musique et poésie. Nous montrerons que cette métrique dissonante est un trait de l'esthétique maniériste qui exprime le dérèglement généralisé et qui représente le monde à travers une double médiatisation : le sonnet, d'un côté, et de l'autre la théâtralité.

3.2.1. D'une métrique mimétique...

En premier lieu, les discordances métriques peuvent s'expliquer par une adéquation de la forme métrique au thème. Autrement dit, elles viennent renforcer le sujet général du sonnet par un mimétisme, par une réflexion de l'idée dans la disposition textuelle. Elles s'assujettissent ainsi au simple renforcement de l'expression de l'idée. Dans le sonnet III, d'un point de vue thématique il est déjà question d'une circularité ; il y a trois « actants » : l'Amour se reflète sur la dame, et celle-ci est perçue par le poète qui lui donne à voir un reflet de sa beauté à travers la poésie. Cette circularité est exprimée par les différents enjambements qui miment, d'un vers à l'autre, la continuité d'un élément à l'autre :

De quel soleil, Diane, empruntes-tu tes traicts,
La flamme, la clarté de ta face divine :
Le haut Amour grand feu du monde, où il domine
Luit sur toy, puis sur nous luire ainsi tu te fais :
Pour toy les beaux pensers, les parolles, les faicts
Il crée en nous par toy, ny jamais trop voisine
Ne voile son beau feu, qui sans fin enlumine
Nos cœurs, faisant passer par tes yeux ses beaux rais.
Sans cesse il te fait donc autour de luy tourner,
Pour oblique te luire, et t'armer et t'orner
Changeant ses rais en trais, pour meurtrir ce qui t'aime :
Tu fais prendre sans prendre en toy son aspre ardeur,
Avec l'ardeur aussi, j'en pren l'aspre froideur :
Car l'une vient de luy, l'autre vient de toymesme.¹²⁸

¹²⁸ *Op. cit.* Jodelle, sonnet III, p. 37.

L'élément « traicts » mis en valeur à la fin du v.1, ainsi que les deux suivants, dans l'enjambement externe au v.2, signalent d'emblée la correspondance que le sonnet instaure entre la dame et le soleil. Les « traicts » désignent aussi bien les traits du visage que les rayons du soleil qui, comme il est dit plus loin, rayonnent eux-mêmes sur la dame. « Flamme » et « clarté » s'appliquent eux aussi à l'un comme à l'autre. On notera également la paronomase au v.11 de « rais » et « traits ».

La longue proposition qui occupe les quatre vers du second quatrain enchâsse l'un après l'autre et de manière continue les trois « actants » dont nous avons parlé plus haut. Plus précisément, la relation continue dans le thème entre les trois actants est mimée par un « manège » circulaire de syntagmes référant aux trois actants. L'enjambement externe au v.6 met en valeur « Il » (l'Amour, associé au soleil), sujet du verbe « crée », (dont le complément direct est placé au vers v.5 : « les beaux pensers, les parolles, les faits », précédé par un syntagme référant à la Dame : « Pour toy »). « Il » est placé en parallèle avec « toy », qui provient du groupe prépositionnel complément circonstanciel « par toy » (la dame, associée à la lune) disposé à la césure, et placé juste après un autre groupe prépositionnel complément circonstanciel « en nous ». « Voisine » correspond à la dame, et l'enjambement externe au v.7 place dans un même hémistiche non seulement la dame (car l'hémistiche correspond à l'enjambement qui avait commencé avec « ny trop voisine ») mais également le soleil, désigné par le possessif « son beau feu ». Le second hémistiche de ce v.7 correspond à une expansion du nom « feu » sous la forme d'une proposition relative dont le complément du verbe est « nos cœurs », autrement dit, le thème revient à « nous » (le poète, mais plus largement la terre).

A force de discordances métriques qui miment la circularité de l'Amour envers Diane puis vers le poète, ces trois éléments se trouvent à un moment donné confondus dans le même hémistiche : « Il crée en nous par toi ». Ces trois éléments sont ainsi indissociables les uns des autres car, sans Diane, impossible d'avoir l'idée de l'Amour, et sans cette idée de l'Amour, il n'y aurait pas de poète pour lui donner existence à travers la poésie. Enfin, sans poésie, il serait impossible de montrer la correspondance entre la dame et l'Amour.

On voit ainsi que le poème est fondé en grande partie sur une métrique « serpentine » liée par la syntaxe, qui illustre le mouvement, la filiation entre les trois éléments, d'un bout à l'autre du sonnet.

La métrique corrobore donc le thème des poèmes, portant à un niveau rythmique ce que le niveau sémantique exprime. Autrement dit, le poète peut faire en sorte que le

sujet et le rythme des sonnets se fondent l'un dans l'autre, se correspondent et se fortifient mutuellement.

Ce mimétisme, cette structure réfléchissante entre rythme et langage s'inscrit elle-même dans un jeu de miroir plus vaste. Nous allons même jusqu'à dire qu'il s'agit d'un principe de miroir double : le poète, élaborant son œuvre, façonne en même temps une image de lui-même en tant que poète, ainsi que l'explique la citation de Henri Meschonnic : « l'organisation [...] d'un sujet par son discours ». A travers sa poésie cette image se trouve communiquée au public. Nous déduisons de ce mimétisme une fonction « narcissique » de la poésie, « narcissique » étant ici à comprendre dans ses deux acceptions, à la fois mythique et psychanalytique. Cependant, le poète n'est plus ici Narcisse se contemplant, contemplant son œuvre dans la rivière, mais au contraire, il est celui qui crée et façonne le miroir, Narcisse qui compose son reflet. Le poète donne en effet une dimension « matérielle » (auditive, ici) au langage. Grâce au travail sur le rythme il donne à entendre le sens du discours poétique et non plus le langage seulement ; il rend le sens « sensible ». Il est vrai que cette dimension peut être difficilement perceptible à l'écrit, cependant, Jodelle était connu pour réciter à haute voix, et même improviser la plupart de ses poèmes ¹²⁹. Il y a dans cette « matérialisation » du langage une forme de gageure qui, si elle est réussie, peut apporter quelque chose de l'ordre d'une satisfaction narcissique, une démonstration de virtuosité poétique ; nous rappelons que les autres poètes de la Pléiade avaient coutume d'appeler Jodelle un « *dæmon* ».

Cependant, si cette interprétation de la métrique comme reflet du thème développé dans le sonnet est bien présente, beaucoup d'autres ne proposent nullement cette réflexivité, elle n'est donc pas vérifiable à l'échelle du recueil. De plus, tout comme Narcisse se noie de trop se regarder dans la rivière, on constate également le marasme interprétatif dans lequel nous plonge ce mimétisme. Ainsi, délaissions le reflet pour nous intéresser davantage au miroir. Nous disons plus haut que le poète est celui qui le crée et le façonne. Cependant, si le rythme reflète le langage (poétique, ici), ce langage compose lui-même une réalité. De reflet en reflet, ce qui intéresse le poète est moins un reflet parfait de la réalité (le Naturalisme est encore loin), mais la ou les *manière(s)* de

¹²⁹ Voir BURON, Emmanuel, article « Jodelle ». In *Dictionnaire des lettres françaises*, Paris : Fayard, Librairie générale française, (2001), p. 638.

refléter. Si les thèmes des sonnets sont souvent conventionnels¹³⁰, en revanche le choix de la métrique l'est moins ; c'est un choix récurrent, et par sa non-motivation apparente, il se dénonce comme un choix délibéré montrant du doigt l'art poétique dont il est partie prenante.

3.2.2 ...à une métrique maniériste...

« Tout maniérisme procède d'un mimétisme.¹³¹ », stipule Claude-Gilbert Dubois dans son ouvrage. Même si « mimétisme » désigne l'imitation d'un modèle, et que dans le cas de Jodelle il s'agisse davantage d'un mimétisme interne de l'œuvre sur elle-même, il est toujours question des *manières* d'imiter.

Cet acte de désignation ou de dénonciation, dont nous parlions déjà précédemment, représente la main du poète construisant le poème et s'y peignant elle-même. Nous voici en présence d'une revendication de singularité, d'originalité, et surtout de liberté, comme la « signature¹³² » bien reconnaissable du poète. Charles de la Mothe, dans sa préface aux *Œuvres et Meslanges poétiques* de Jodelle, écrit à ce propos :

[...] l'on peut bien apercevoir que l'auteur avait bien lu et entendu les anciens, toutefois par une superbe assurance ne s'est oncques voulu assujettir à eux, ains a toujours suivi ses propres inventions, fuyant curieusement les imitations [...] Méprisant philosophiquement toutes choses externes, ne fut connu, recherché, ny aimé que malgré lui.¹³³

La main du maniériste est aussi virtuose dans son champ de travail : nous parlions plus haut de métrique « serpentine¹³⁴ » ; le maniérisme se caractérise par une grande attention portée à tout ce qui relève de la courbe, de l'ondulation. Comme nous l'avons signalé dans la partie description, Jodelle utilise à foison les discordances métriques dont la particularité est de déborder d'un vers sur l'autre. Par conséquent, peu de pauses nettes du sens à la fin du vers. On trouve à la place une continuation, une ondulation serpentine.

¹³⁰ *Op. cit.* Jodelle, introduction, p. 17.

¹³¹ DUBOIS Claude-Gilbert, *Le Maniérisme*. Paris : PUF, 1979. p. 11.

¹³² GOODMAN Nelson, *Manières de faire des mondes*. Paris : Gallimard, 2006.

¹³³ Charles de La Mothe, préface aux *Œuvres et Meslanges poétiques* (1574).

¹³⁴ *Loc. cit.* Dubois, p. 92-94

Les discordances métriques, par les éléments qu'elles mettent en valeur, génèrent de l'instabilité, de l'irrégularité, de la tension et appellent l'attention. Tout cela est très bien exprimé par Paul Claudel :

Remarque sur l'enjambement.

On a souvent parlé de la couleur et de la saveur des mots. Mais on n'a jamais rien dit de leur tension, de l'état de tension de l'esprit qui les profère, dont ils sont l'indice et l'index, de leur chargement. Pour nous le rendre sensible il suffit d'interrompre brusquement une phrase. Si par exemple vous dites : « Monsieur un tel est une canaille », j'écoute dans un état de demi-sommeil. Si au contraire vous dites : « Monsieur un tel est un... », mon attention est brusquement réveillée, le dernier mot prononcé, et avec lui toute la rame des vocables précédents qui y sont attelés, devient comme un poing qui heurte un mur et qui rayonne de la douleur, je suis obligé de passer de la position passive à la position active, de suppléer moi-même le mot qui manque. [...] Voilà le lecteur à qui on met sur les bras ce ceps mutilé et tressautant et qui est obligé d'en prendre charge jusqu'à ce qu'il ait trouvé le moyen de recoller cet Osiris typographique.¹³⁵

Afin d'expliquer ceci davantage, prenons comme exemple le sonnet X du recueil *Les Amours* :

Ou soit que la clairté du soleil radieux
Reluise dessus nous, ou soit que la nuit sombre
Luy efface son jour, et de son obscur ombre
Renoircisse le rond de la voulte des cieux :
Ou soit que le dormir s'écoule dans mes yeux,
Soit que de mes malheurs je recherche le nombre,
Je ne puis éviter à ce mortel encombre,
Ny arrester le cours de mon mal ennuyeux.
D'un malheureux destin la fortune cruelle
Sans cesse me poursuit, et tousjours me martelle :
Ainsi journellement renaissent tous mes maux.
Mais si ces passions qui m'ont l'ame asservie,
Ne soulagent un peu ma miserable vie,
Vienne vienne la mort pour finir mes travaux.¹³⁶

Le premier quatrain, très discordant, présente au v.1 un enjambement interne qui en provoque un autre, externe, sur le v.2 (« Ou soit que la clairté / du soleil radieux // Reluise dessus nous, »). Aux v.2 et 3 les enjambements externes se prolongent jusqu'à la césure : « Reluise dessus nous » et « Luy efface son jour ». De même, le v.4 présente un enjambement qui occupe les deux hémistiches.

¹³⁵ CLAUDEL, Paul, Positions et propositions sur le vers français, cité dans MESCHONNIC Henri et DESSONS Gérard, *Traité du rythme*, Paris : Dunod, 1998. p. 92.

¹³⁶ *Loc. cit.* Jodelle, sonnet X, p. 41.

Le second quatrain, quant à lui, ne présente pas de discordances métriques externes, mais un enjambement interne au v.7 ; les deux autres vers étant réguliers. Le v.10 présente un brouillage intéressant ; certes il semble qu'il y ait un enjambement externe : « Sans cesse me poursuit », cependant, le mot « cruelle » placé en fin de vers oblige à un ralentissement, dû au découpage en deux syllabes « cru/elle » et aux gémées « ll » qu'il faut prononcer. Ce ralentissement génère une coupure avec le vers suivant, bien que les deux soient liés par la syntaxe (« la fortune cruelle » est le sujet du verbe « poursuit »), de telle sorte que l'enjambement premier n'est pas si facilement décelable. Quant au dernier vers, il présente un pangrammatisme¹³⁷, « vie », placé à la fin du v.13 et redoublé deux fois au début du v.14 (« Vienne vienne... »). Ce procédé correspond à la figure de la réduplication. Le redoublement semble libérer une tension accumulée, par les différentes variations et brouillages du rythme, dans le sonnet qui oscille ainsi entre dérèglement et régularité. Ainsi, ce dernier vers libérateur, qui rompt avec la tension accumulée suite à la description du « malheureux destin » dont est frappé le poète, est un vers presque chantant. La figure de la réduplication rend le vers presque joyeux, ou du moins soulagé, bien que cette joie soit paradoxalement suscitée par l'imploration adressée à la mort, afin que celle-ci vienne libérer le poète du fardeau de sa vie. Dans ce sonnet X, le rapport de valeur est donc complètement inversé. La vie du poète est une suite de désagréments et la mort est invoquée comme seule dépositaire de son salut. En outre, les termes qui appartiennent traditionnellement au paradigme de la mort se trouvent articulés autour du paradigme de la vie. Ainsi en va-t-il de l'isotopie de l'obscurité, « nuit sombre », « obscure ombre », « Renoircisse », qui entretient un rapport d'égalité avec la clarté, son antithèse. Cette égalité est matérialisée par le coordonnant « ou » qui marque l'alternative : « Ou soit que la clarté [...] reluisse dessus nous, ou soit que la nuit sombre... ». Quelle que soit l'alternative, le résultat est le même, désespérant.

Nous venons ainsi de voir que les discordances métriques bouleversent et détruisent une architecture du sonnet peut-être trop rebattue, rendant visibles les structures irrégulières (premier quatrain) en y opposant des structures régulières (deuxième quatrain). Ainsi, une posture particulière du poète sur sa poésie est

¹³⁷ « Dans son recensement des effets allitératifs caractéristiques du maniérisme, E. R. Curtius distingue les procédés qui consistent à éviter délibérément un phonème (*lipogrammatisme*), à le répéter (*pangrammatisme*) [...]. » *Op. cit.* Dubois, *Le Maniérisme*, p. 101.

convoquée, manifestant une attitude « anarchiste¹³⁸ », où la mort paraît plus attrayante que la vie ; une poésie-choc, qui surprend le lecteur, le touche et le perd. A ce titre, Claude-Gilbert Dubois définit, comme caractéristique commune aux artistes maniéristes :

La recherche de la pose et de l'effet. C'est ce qui définit la « trouvaille » maniériste dont le but est de déterminer un effet d'étonnement – far stupir. Il s'agit de provoquer la surprise soit par le défi soit par de véritables agressions érotiques ou sadiques. Stimuler le lecteur pour l'arracher à l'indifférence.¹³⁹

D'où une poésie relativiste ou « perspectiviste » qui secoue le lecteur par le biais d'une écriture étrange, distendue et distordue, qui concourt à un ébranlement de la perception du monde, des valeurs que nous a léguées la littérature - par exemple la notion platonicienne d'harmonie... -, afin de nous en fournir de nouvelles.

Il est question de ce pouvoir de conception et de reconception de la poésie dans les sonnets des *Contr'Amours*. Certains témoignent du piège de l'illusion poétique qui falsifie le monde au regard de tous, même aux yeux du poète. En effet, les discordances métriques externes témoignent aussi d'une recherche, d'un tâtonnement, d'une instabilité : elles montrent que le mensonge est en train de s'élaborer. Lorsque le « vrai » est perçu, l'illusion percée, la tempête des discordances cesse, comme pour signifier qu'il n'est plus question de « feindre » ou de « déguiser » :

O traistres vers, trop traistres contre moy,
Qui souffle en vous une immortelle vie,
Vous m'apastez, et croissez mon envie,
Me déguisant tout ce que j'apperçoy.
Je ne voy rien dedans elle pourquoi
A l'aimer tant ma rage me convie :
Mais nonobstant ma pauvre ame asservie
Ne me la feint telle que je la voy.
C'est donc par vous, c'est par vous traistres carmes,
Qui me liez moimesme dans mes charmes,
Vous son seul fard, vous son seul ornement,
Ja si long temps faisant d'un Diable un Ange,
Vous m'ouvrez l'œil en l'injuste louange,
Et m'aveuglez en l'injuste tourment.¹⁴⁰

¹³⁸ « L'œuvre maniériste, qui se conforme à la règle au point de la pervertir par excès de zèle, entraîne paradoxalement une libération d'énergie anarchisante et paranoïaque [...] ». *Op. cit.* Dubois, *Le Maniérisme*, p. 12.

¹³⁹ *Id.* p. 58.

¹⁴⁰ *Op. cit.* Jodelle, p. 165.

Ainsi, il y a peu de discordances internes et pratiquement aucune discordance externe dans ce sonnet, signifiant qu'il n'est plus question de jouer à l'illusionniste maniériste, même s'il s'agit du pouvoir et du rôle du poète (« O traistres vers, trop traistres contre moy, // Qui souffle en vous une immortelle vie, »). Le poète refuse le jeu de l'invention poétique maniériste et se pose face à un dilemme philosophique et méta-poétique. A la vision véritable de la réalité (« Je ne voy rien dedans elle pourquoy // A l'aimer tant ma rage se convie : ») s'opposent les vues de l'esprit (« Mais nonobstant ma pauvre ame asservie // Ne me la feint telle que je la voy. ») dans lesquelles plongent les racines de son art poétique. Un cas de conscience se pose donc au poète : s'il abandonne son art, s'il se détourne de la poésie, il ne sera plus victime de cette illusion que son esprit plaque sur la réalité. Par conséquent, il sera libéré du désenchantement produit par l'écart abyssal entre ce que voient ses yeux et ce que voit son esprit. Ainsi émerge la question qui rôde souvent dans l'esprit de l'écrivain comme dans celui du lecteur critique : vaut-il mieux vivre dans la désillusion réelle ou dans l'illusion factice ? Ou bien encore passer constamment de l'un à l'autre ? Mais le poète est dans une posture passive : il subit ce déchirement, comme en témoigne le nombre de compléments d'objet direct prenant la forme du pronom conjoint « me » référant au locuteur. Aucune réponse claire n'est formulée, l'attitude de l'auteur traduit plus une prise de conscience qu'une prise de position. Et ainsi que le sonnet se borne à décrire la prise de conscience sans y apporter une quelconque résolution, ce dilemme hante et risque de hanter à jamais le poète, comme il le fait depuis longtemps (« Ja si longtemps faisant d'un Diable un Ange... »).

Non sans lien avec ce que nous venons d'expliquer, remarquons enfin les termes « carmes » et « charmes » placés à la rime. « carmes » (au sens de « vers ») et « charmes » (« opération magique, influence magique ») ont la même étymologie latine, *carmen* (« chant, air, son de la voix ou des instruments », « composition en vers, poésie »). Les deux mots ainsi placés ensemble re-motivent leur étymologie commune et confortent dans le sonnet la thématique de la réalité poétique qui se substitue au réel.

L'aspect serpentin des vers de Jodelle, dû au grand nombre d'enjambements externes¹⁴¹, mais aussi internes, ainsi que la complexité et la tortuosité de la métrique dans le recueil sont évocateurs de l'*Enfer* de Dante. On nous informe en effet dans le

¹⁴¹ Voir Annexe A.

début de l'ouvrage que la « voie droite » est « perdue¹⁴² », puis le narrateur s'enfonce dans l'entonnoir infernal et pérégrine dans le boyau tortueux jusqu'au centre de la terre. Il doit impérativement traverser l'enfer avant de pouvoir atteindre le purgatoire et le paradis. A la lecture des sonnets de Jodelle, le mouvement peut sembler identique : les nombreux débordements métriques font office de chemin initiatique à travers les enfers de l'art poétique. En nous immergeant dans cette poésie labyrinthique, nous nous exposons à ce que nos habitudes (de la poésie, du monde et de ses valeurs) soient brusquées. La littérature apparaît ainsi non comme un divertissement esthétique, mais plutôt comme un défi à l'intellect, une énigme, un chemin de croix :

De moy-mesme je suis devotieux, Madame,
C'est d'où me vient vers toy telle adoration :
Mais ce saint jour requiert autre devotion,
Si mon amour pour toy n'occupoit toute l'ame.
Ce prompt Dæmon qui voit que mon zele j'enflamme
Baisant la croix, oyant la sainte passion,
De sa flamme jaloux, vient par tentation
Mon esprit retirer de l'autre sainte flamme.
Il m'offre hélas ! La croix qu'il me faudrait porter,
Si tu me viens ta grace et ta présence oster,
Me faisant de ton ciel redescendre en la terre.
Ja la peur mon tyran crucifier me veult,
Et ma croix enserrer, dans un enfer me peult,
Au lieu que l'autre croix hors d'enfer nous desserre.¹⁴³

On remarque des enjambements internes aux v.1, 5, 10 et des contre-rejets internes aux v.6 et v.9 : « Baisant la croix, oyant la sainte passion, [...] Il m'offre hélas ! La croix qu'il me faudrait porter ». Le labeur poétique est ici décrit sous des termes religieux. Il s'agit de la croix du poète (« ma croix ») qui, au lieu de lui apporter le salut, peut lui apporter le tourment (« Et ma croix enserrer, dans un enfer me peult, »). Les discordances métriques internes semblent illustrer le tourment intérieur de l'auteur dans son entreprise poétique.

Cette expérience initiatique contient en elle-même et le paradis et l'enfer, telle la figure de Diane : « Lune, Diane, Hécate, aux cieus, terre, et enfers [...]»¹⁴⁴. Elle peut nous mener, tel le narrateur de l'œuvre de Dante après ses errances infernales et sa

¹⁴² DANTE, *La Divine Comédie / l'Enfer*. Paris : Flammarion, 1985.

« Nel mezzo del cammin di nostra vita
Mi ritrovai per una selva oscura,
Ché la diritta via era smarrita. » p. 24.

¹⁴³ *Op. cit.* Jodelle, sonnet XL, p. 61.

¹⁴⁴ *Id.* sonnet II, p. 36.

contemplation des « Trésors de Satan ¹⁴⁵ », à « jouir de tout l'heur des cieus mesme ¹⁴⁶ » ; à jouir de la poésie (dans son originalité et sa complexité) ; à s'enivrer du « fleuve neuf fois tors ¹⁴⁷ » (l'image d'un fleuve tortueux qui s'enroule indéfiniment reflète bien la métrique « ivre » employée par Jodelle) ; à être étourdi, transporté par l'art poétique, peut-être jusqu'au point de confondre réalité poétique et le réel.

Cette poésie, qui peut non seulement nous faire basculer d'une sphère infernale à une sphère paradisiaque, contient en elle-même le « Monde hault, moyen et bas ¹⁴⁸ » ensemble. Elle nous propose par conséquent des perspectives particulières, voire nouvelles, sur le monde et sur la poésie, et toujours par le biais de celle-ci qui est miroir, miroir déformant, miroir kaléidoscopique du « grand Tout brouillé » ainsi que le poète définit la terre ¹⁴⁹.

3.2.3 ...qui est une manière de rendre compte d'une vision du monde théâtralisée...

Les discordances métriques témoignent d'un dire sur un monde trop complexe, qui déborde des vers. Il s'agit d'une recherche de complexité qui ne peut se mouler dans l'univers métrique du sonnet, une recherche dans la manière de dire toujours différemment. Il s'agit également de dire un monde dynamique, mouvant, changeant, surprenant et parfois trompeur. A notre sens, les discordances métriques sont comme les « montagnes russes » d'un intellect toujours en mouvement, toujours en travail, qui cherche à exprimer en quatorze vers un monde avec ses contradictions et sa complexité (on retrouve ici la dimension de défi intellectuel).

Les discordances métriques, par l'effet de surprise qu'elles provoquent, -le lecteur ne sachant pas quand elles vont surgir ni quand elles vont disparaître-, créent aussi une structure tensionnelle, qui provoque des effets d'accélération ou de ralentissement, des effets de suspens, qui focalisent l'attention sur des éléments particuliers. Elles dynamisent et dramatisent les sonnets, et lorsqu'elles sont convoquées à l'oral, avec les

¹⁴⁵ En référence au tableau de Jean Delville, 1895.

¹⁴⁶ *Op. cit.* Jodelle, sonnet V, p. 39.

¹⁴⁷ *Id. Contr'Amours*, sonnet II, p. 162, v.12. : « Enyvre moy du fleuve neuf fois tors. »

¹⁴⁸ *Id. Amours*, sonnet II, p. 36.

¹⁴⁹ *Id. Contr'Amours*, sonnet III, p. 163.

différents effets produits par la ponctuation (pause, arrêt...), c'est toute la texture polyphonique des sonnets qui prend vie.

Prenons l'exemple du sonnet XVII :

Maudiray-je, Madame, ou le sort envers moy
Cruel et inhumain, ou ma triste aventure,
Qui fait que de tout temps miserable j'endure
Mille et mille tourments sous l'amoureuse loy ?
Maudiraay-je l'amour, maudiray-je de toy
La grace ou la rigueur et trop douce et trop dure ?
Maudiray-je de moy une encline nature
A suivre et recevoir le mal que je reçooy ?
Ha non ! Je ne sçaurois autre chose maudire
Que ce mesme qu'en moy de plus rare j'admire,
C'est mon affection, ma constance, et ma foy.
Car tout aussi soudain qu'une maistresse j'aime
D'une ferme constance, et d'un amour extreme,
Soudain le sort cruel la retire de moy.¹⁵⁰

L'apostrophe « Madame », placée après la modalité interrogative marquée par l'antéposition sujet-verbe, ainsi que par le thème de la malédiction, donnent de suite le ton de gravité du poème.

Le v.2 contient un enjambement externe qui court jusqu'à l'hémistiche, créant ainsi un effet de précipitation qui dramatise d'emblée le sonnet ; le v.4 contient lui aussi un enjambement externe qui court jusqu'à la fin du vers. Les v.3 et 4 ne contiennent pas de pause typographique, ce qui crée un segment long comparé aux v.1 et v.2 qui, eux, contiennent des pauses régulières aux hémistiches. Ce long segment donne un effet de ralentissement pour mieux mimer les nombreux et douloureux tourments dont il est question dans le thème, avec l'isotopie du malheur : « miserable j'endure, Mille et mille tourments, le sort envers moy // Cruel et inhumain » (ajoutons que « tourment » vient de l'étymon latin *tormentum*, qui vient lui-même de *torqueo*. Ce terme signifie « tordre, tourner, tourner de travers », autrement dit, il s'agit exactement de la manière d'écrire de Jodelle dans les recueils et de son emploi des discordances métriques).

Le second quatrain fonctionne sur le schéma que nous venons de décrire : enjambement jusqu'à l'hémistiche au v.6, et enjambement jusqu'à la fin du vers au v.8. La tension qui s'accroît puis diminue est ainsi un effet répété deux fois. Ce rythme lancinant dramatise la modalité interrogative et marque la contradiction, le dilemme intérieur du locuteur qui, bien que soumis à la dure loi de l'amour, refuse d'y mettre fin

¹⁵⁰ *Op. cit.* Jodelle, sonnet XVII, p. 46.

et choisit de prolonger son calvaire. L'interjection au début du premier tercet crée un effet de suspension clos sur lui-même. Celui-ci provoque un enjambement interne et par conséquent une accélération dans la suite du vers qui se prolonge jusqu'à la fin du v.10. avant de ralentir de nouveau dans le v.11 en raison de la disposition typographique qui crée un rythme ternaire haché : « C'est mon affection, ma constance, et ma foy ». Dans le second tercet, v.13, on assiste à un enjambement externe supplémentaire qui court jusqu'à l'hémistiche, accélérant de nouveau le rythme. Contre toute attente l'accélération s'arrête brutalement à cause des pauses typographiques à l'hémistiche ainsi qu'à la fin du vers, mais aussi en raison du v.14, clos sur lui-même et closant le sonnet.

Tous les effets de tension que nous venons de décrire contribuent à instaurer une véritable mise en scène de la métrique ainsi qu'une dimension tragique dans le sonnet - une des caractéristiques de la tragédie étant l'aspect tensionnel -. Ainsi, tous ces éléments concourent à montrer que les sonnets de Jodelle portent en eux-mêmes une importante théâtralité. Ce rapprochement est d'autant plus probant du fait que Jodelle était un grand auteur de théâtre ; l'auteur de la première tragédie et de la première comédie en langue française suivant le modèle des pièces de théâtre antique : *Eugène* et *Cléopâtre captive*, toutes deux représentées en 1553. De son corpus dramatique, on ne connaît qu'une seule autre pièce, *Didon se sacrifiant*. Le parallèle avec l'opéra pour son aspect totalisant et musical serait aussi fécond.

On remarque par ailleurs que les discordances métriques s'accroissent souvent lorsque dans les sonnets le poète parle soit de lui-même soit de son écriture : les rejets externes mettent en valeur à plusieurs reprises le pronom personnel « moy » ou le pronom personnel « je » suivi d'un verbe conjugué¹⁵¹, etc. Il en va de même lorsqu'il est question de la dame, représentée le plus souvent par le pronom « toy ». A l'opposé, lorsqu'il est question de sujets entendus, conventionnels, tels des exemples mythiques, ces mêmes procédés s'amenuisent. L'exemple du sonnet I est fort probant :

MADAME, c'est à vous à qui premièrement
 J'ay vouë mon esprit, et ma voix, et mon ame,
 A qui j'offre ces vers, que d'une sainte flamme
 Amour mesme inspira à maint et maint amant.
 Vous lirez sous le nom de quelque autre comment
 L'amour de vos beaux yeux la poitrine m'enflamme :
 Vous verrez sous le nom d'une autre belle dame

¹⁵¹ Voir sonnets I, v.12, XXIII, v.13, XXIV, v.3...

De vos rares beautés le plus riche ornement.
Que si mon amour n'est par eux bien peint encore,
Que vostre beauté assez ne s'y décore,
Excusez : car Amour n'a peu si ardemment
Qu'à moy, ardre leur cœur d'un sujet si louable :
Il ne fut oncques Dame, il ne fut oncq' Amant,
A vous de la beauté, d'amour à moy semblable.¹⁵²

Ce sonnet remplit une fonction de dédicace¹⁵³, ce qui est un fait de poésie bien connu. Il n'y a donc rien de vraiment original dans son thème et son traitement, comparé à la pléthore de discordances métriques que Jodelle est par ailleurs capable de disséminer dans son écriture (par exemple dans le sonnet VI).

Notons l'aspect régulier de la métrique dans les deux quatrains, exceptés deux rejets externes aux v.9 et v.11 ainsi que deux enjambements internes aux v.5 et, en parallèle, au v.7, ces deux vers fonctionnant d'ailleurs sur un hypozeux. Notons également la présence de discordances métriques externes aux vers 11 et 12, et la mise en valeur du pronom « moy ». Les discordances métriques témoignent d'un changement de style : aux deux premiers quatrains réguliers qui produisent une emphase, s'opposent les deux tercets du fait de la revendication de la singularité de la voix du poète sur celle des autres ainsi que sur un discours de convenance. C'est cette voix singulière mise en avant par les discordances métriques qui nous intéresse.

Comme nous l'évoquions plus haut, il y a en effet plusieurs sonnets qui mettent en valeur par le biais des discordances métriques, le « moy » du poète s'adressant au « toy » de la dame. Il semble, de par cette mise en scène de pronoms, que les sonnets de Jodelle comportent un aspect dialogal. Plutôt, le dialogue est unilatéral, voire monologique : tant par l'aspect formel du sonnet, qui implique l'expression lyrique d'une seule voix, que par le contenu même des sonnets, puisque la dame reste muette, telle un « rêve de pierre », face au poète qui aime et qui souffre. Il faut de plus toujours garder en mémoire que ces sonnets étaient entendus avant que d'être lus.

Prenons l'exemple du sonnet XXVIII :

Et quoy ? tu fuis Amour, dis-tu pas : et pourquoy ?
Et n'est-ce pas celui qui regne et qui domine
Bravement par dessus ceste ronde machine,
Et qui tient tout le monde esclave sous sa loy ?

¹⁵² *Op. cit.* Jodelle, sonnet I, p. 35.

¹⁵³ Ce sonnet n'a rien à voir avec le recueil des *Amours* mais il s'agit d'une commande d'un autre poète qui souhaitait placer cette dédicace en tête d'un autre recueil manuscrit. Voir *Loc. cit.* Jodelle, introduction p. 13.

Est-il prince qui vive, Empereur, ny grand Roy,
 Qui dessous son pouvoir humblement ne s'incline ?
 Et tu dis que ton cœur obstiné determine
 De fuir cet amour, le chassant loin de toy.
 Contre toy, contre amour, feras tu la rebelle ?
 Tu n'es mesme qu'amour, et l'amour je t'appelle :
 Il se campe, il se sied dedans toy ce vainqueur.
 Helas ! Je le sçay bien, je l'ay vu en ta face
 Decoher mille traicts de tes yeux en mon cœur :
 Et quoy le voudrois-tu deloger de sa place ?¹⁵⁴

Il paraît évident que la modalité interrogative qui domine ici (pronom et adverbe interrogatif « pourquoi », « quoy » ; inversion de l'ordre des mots en verbe-sujet induite par la modalité...), ainsi que la mise en scène du pronom personnel « tu » en tant qu'interlocuteur, ou du moins récepteur, objet et destinataire du message, incitent à une lecture du sonnet sous une forme dialogale (le pronom personnel « tu » est répété six fois, le pronom « toy » trois fois, et les possessifs deux fois). Cependant il ne s'agit pas uniquement de ces éléments-ci. Le rythme est aussi un des acteurs principaux de cette lecture. C'est par lui que sont rendus les aspects de dynamisme et de spontanéité que l'on trouve dans le dialogue. A ce propos le v.1 est très significatif, avec ses trois fragments de phrase très courts qui saccadent d'emblée le rythme avant qu'il ne ralentisse dans l'enjambement externe du v.3. Nous avons quasiment le même procédé aux v.12 et 13. Le rythme précipité, généré par l'exclamation « Helas ! », puis allongé, ralenti, ce qui correspond à la longueur du discours, puis précipité de nouveau.

La longueur inégale des propositions, l'adresse directe à « toy », ainsi que les nombreuses questions qui martèlent le sonnet concourent à faire de lui le terrain d'expression lyrique d'une subjectivité qui exprime à travers un aspect dialogal les dilemmes qui la tourmentent, de manière semblable aux monologues dans le théâtre tragique. A ce propos, Emmanuel Buron explique que l'auteur de la tragédie *Cléopâtre captive* « ne cherche pas à représenter une action, mais il se concentre sur la montée d'une détermination : c'est l'affermissement progressif de Cléopâtre, qui se résout à la mort plutôt qu'à une vie sans honneur qui constitue son sujet. Cette continuité d'un processus psychologique explique aussi la concentration sur un seul personnage, et la tendance monodique de la pièce [...].¹⁵⁵ ». Cette tendance monodique est fortement perceptible aussi dans certains sonnets, comme celui que nous venons d'analyser ;

¹⁵⁴ *Op. cit.* sonnet XXVIII, p. 53.

¹⁵⁵ *Op. cit. Dictionnaire des Belles-Lettres*, p. 633.

même si un dialogue est désiré et convoqué par les procédés que nous avons explicités, la voix du poète résonne en un monologue tragique.

Les sonnets de Jodelle expriment ainsi un monde mis en scène, théâtralisé, orchestré, où tout se joue comme dans une tragédie ou dans un opéra car la dimension musicale y est très forte. Non seulement le poète synthétise et fait tenir ensemble les diverses données du monde, jusqu'aux plus antithétiques, mais il concentre aussi les différents procédés artistiques, tout cela en un seul poème.

Soustraite à la médiation silencieuse du texte, la polyphonie est le médium de l'immédiateté. Cette voix qui invoque amène la fiction poétique à l'existence, un peu comme les vers rapportés bâtissent une représentation de la réalité qui concurrence presque le réel.

IV. Le sonnet en vers rapportés.

4.1 Description.

Le sonnet au 16^{ème} siècle est une forme dite « semi-fixe¹⁵⁶ » dont on commence à poser les fondements de son monument : rigidité des quatrains, relative liberté des tercets, dialectique entre les quatrains et les tercets, etc. On voit se développer parallèlement, initié par Du Bellay dans son recueil *l'Olive*, un curieux hybride qui semble presque narguer le sonnet en bafouant ses règles premières et en sapant les fondements de la syntaxe : le sonnet en vers rapportés, dont la particularité est de « bris[er] la linéarité du syntagme en bouleversant l'ordre normal des mots dans la phrase : il devient alors une structure *hypertrophiée*, où s'ajoutent aux règles définissant la fixité de la forme les contraintes particulières qu'exigent la connexion et la liaison des figures.¹⁵⁷ ».

Le principe du sonnet en vers rapportés consiste en la composition de « parties semblables, dans chacune desquelles entrent des mots (trois ou quatre selon les cas) qui se rapportent non pas aux mots voisins, mais à ceux qui sont semblablement placés dans les autres parties de la phrase *paria paribus reddita*¹⁵⁸ » et « qui se développent parallèlement et verticalement d'un vers à l'autre.¹⁵⁹ ». A propos de l'agencement des syntagmes, la « décomposition de la syntaxe par le « croisement symétrique et grammatical » (Curtius), [...] produit de rigoureux parallélismes, et ellipses de répétition, qui mettent « en facteur commun » certaines entités linguistiques [...].¹⁶⁰ »

Le procédé des vers rapportés est utilisé, chez Jodelle, sur des étendues variables ; nous constatons qu'il peut être déployé à pleine puissance sur un sonnet, sur une strophe, ou même sur quelques vers uniquement. A l'échelle d'un sonnet, il est par conséquent facilement repérable, comme dans le célèbre sonnet II¹⁶¹ :

Des astres, des forests, et d'Acheron l'honneur,

¹⁵⁶ GENDRE, André, *Evolution du sonnet français*. Paris : PUF, (1996).

¹⁵⁷ MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, « Poétique du sonnet rapporté, ou Jodelle aphasique », in *Parcours et rencontres, Mélanges Enea Balmas*, Paris : Klincksieck, (1993). T.I, p. 443.

¹⁵⁸ Tabourot des Accords, *Bigarrures*. cité dans DUBOIS, Claude-Gilbert. *Le Maniérisme*. Paris : PUF, 1979. p. 121.

¹⁵⁹ BELLENGER Yvonne, *Le Sonnet à la Renaissance*, Paris : Aux Amateurs de Livres, 1988, p. 328.

¹⁶⁰ *Loc. cit.* Mathieu-Castellani, p. 443.

¹⁶¹ Pour davantage de clarifications, voir les schémas en annexe.

Diane, au monde hault, moyen et bas préside,
Et ses chevaulx, ses chiens, ses Eumenides guide,
Pour esclairer, chasser, donner mort et horreur.¹⁶²

Les éléments de la triade sont à chaque fois placés selon un parallélisme positionnel horizontal et vertical, et ils fonctionnent tous trois de manière interchangeable avec un syntagme en facteur commun. Dans les vers ci-dessus, les termes mis en facteur commun sont les suivants : « l'honneur », « préside », « guide ». Ils placent sur un même plan syntaxique des éléments qui s'opposent entre eux : « Astres » s'oppose à « Acheron », « Monde hault » s'oppose à « [Monde] bas », « esclairer » s'oppose à « chasser » et « donner mort et horreur ». Nous constatons ainsi la présence de la dissonance dans la forme des vers rapportés.

La syntaxe se trouve donc « décomposée¹⁶³ », elle est moins analytique que synthétique. En plus de la lecture habituelle, la lecture syntagmatique, qui fonctionne sur la relation logique et systématique des syntagmes entre eux, le sonnet incite à une lecture paradigmatique, dans le sens où, pour comprendre le sens général de chacun des thèmes de la triade, il faut lire les syntagmes en « sautant » d'un vers à l'autre. On peut remarquer qu'il n'est pas question de délaisser la lecture syntagmatique, comme au vers 6 par exemple :

Qu'on sent sous ta beauté claire, promte, homicide,

Le premier hémistiche, composé d'un sujet « on », d'un verbe « sent » et d'un complément circonstanciel « sous ta beauté », se lit suivant l'organisation des syntagmes.

Par conséquent, il y a également une dissonance dans le conflit entre lecture syntagmatique et lecture paradigmatique. Non seulement les deux lectures offrent chacune une interprétation du sonnet, mais elles sont impossibles à entreprendre simultanément, acte qui donnerait le sens du sonnet dans sa globalité.

Le procédé des vers rapportés peut également être employé uniquement sur quelques vers, mais toujours de manière ostensible :

Mais pour voir, pour cognoistre, et sentir jusqu'au fons
Ta grace, ta valeur, ta rigueur ennemie,
Mes yeux, esprits, et sens, trop clairs, trop vifs, trop prompts,

¹⁶² *Op. cit.* Jodelle, *Amours*, sonnet II, p. 36.

¹⁶³ *Op. cit.* Mathieu-Castellani, p. 444.

Sont meurtriers, sont tyrans, sont bourreaux de ma vie.¹⁶⁴

On remarque dans ce sonnet XVI que le procédé des vers rapportés, et surtout la lecture verticale paradigmatique, couvrent uniquement quatre vers sur les quatorze que compte le sonnet. Si l'on entreprend la lecture paradigmatique et si l'on distribue les éléments en facteur commun, on obtient : « Mais pour voir ta grâce, mes yeux trop clairs sont meurtriers de ma vie ; mais pour connaître ta valeur, mes esprits trop vifs sont tyrans de ma vie ; etc. ». De plus, pour l'avant-dernier vers, Jodelle raffine l'emploi des vers rapportés en activant le procédé non plus d'un vers sur l'autre mais d'un hémistiche à l'autre. En remettant les syntagmes en ordre, on obtient : « Mes yeux trop clairs, mes esprits trop vifs, et mes sens trop prompts... ».

Le procédé est aussi utilisé sur des bribes de vers de plus en plus fines¹⁶⁵. Dans ce cas-ci, l'effet d'ensemble d'un sonnet entièrement en vers rapportés est inexistant ; les vers rapportés se trouvent dénudés et leur procédé s'identifie ainsi à celui d'un zeugma (« mise sur le même plan fonctionnel (attelage), par coordination ou juxtaposition, d'éléments dissemblables¹⁶⁶ »), dont voici un exemple :

Quelque lieu, quelque amour, quelque loy qui t'absente,
Et ta déité tasche oster de devant moy,¹⁶⁷

La proposition relative que l'on identifie à la fin du v.1 « qui t'absente », est sous-entendue dans le v.2, puisque c'est « Quelque lieu, quelque amour, quelque loy » qui ôte la présence divine de la dame au poète. Nous avons bien un fonctionnement similaire dans les deux vers, reliés par coordination.

Pour conclure, récapitulons qu'à l'intérieur du sonnet en vers rapportés, la dissonance apparaît par le biais de deux moyens, le premier étant le zeugma, et le deuxième le mélange des deux lectures. L'intérêt du zeugma pour notre étude est la possibilité syntaxique de mettre sur un même niveau des éléments dissemblables (grammaticalement, sémantiquement...) qui induisent des dissonances, et de laisser au lecteur le privilège de réorganiser la syntaxe afin que le sens émerge. De surcroît, le sonnet en vers rapportés crée de nombreux effets d'accumulations, comme c'est le cas dans le sonnet II, où se superposent des éléments disparates qui ne convergent pas

¹⁶⁴ *Op. cit.* Jodelle, *Amours*, sonnet XVI, p. 44.

¹⁶⁵ Voir *Les Amours* I, VII, *Contr'Amours* VII.

¹⁶⁶ FROMILHAGUE, Catherine. *les figures de style*, [1995] Tours : Nathan, coll. 123., 2003. p. 41.

¹⁶⁷ *Op. cit.* Jodelle, *Amours*, sonnet VII, p. 39.

toujours vers le même résultat. Dans le cas des autres sonnets, l'usage réduit des vers rapportés produit non seulement des effets d'accumulation, mais surtout, il fait alterner à l'intérieur même du sonnet des zones de sens, où la syntaxe est analytique, et des zones de non-sens, où la syntaxe est synthétique. Cela provoque également de la dissonance dans le sens où le déroulement de la lecture et la construction du sens se trouvent perturbés par l'organisation et la désorganisation de la syntaxe. Pour finir, la combinaison de la lecture syntagmatique et de la lecture paradigmatic est dissonante dans le sens où chacune des lectures donnera, au niveau sémantique, un angle de vue différent. Pour recomposer la signification globale du sonnet, il faudra par conséquent embrasser les deux lectures dans un même mouvement.

4.2. Interprétation.

Loin d'être un simple jeu poétique, nous allons analyser en quelles mesures le sonnet en vers rapportés se trouve être un outil idéal pour construire une représentation harmonieuse d'un monde chaotique, autrement dit, comment cette forme poétique organise les dissonances dans un ensemble équilibré.

4.2.1. Le sonnet en vers rapportés : au-delà d'une simple « fantaisie de lettrés facétieux », mise en place de nouveaux cadres de réflexion sur l'art poétique.

Le sonnet en vers rapportés pourrait être considéré comme une « fantaisie de lettrés facétieux¹⁶⁸ », en tant que gageure ludique et divertissante. Ce type de sonnet fait partie des nombreuses ingéniosités littéraires redécouvertes au 16^{ème} siècle. La dimension ludique est présente dans le sens où le lecteur, activement sollicité par la possibilité d'une lecture verticale et d'une lecture horizontale, doit « bricoler » le poème afin d'en résoudre l'énigme sémantique ; autrement dit, le sens est recomposé par une lecture dynamique et ludique qui se prend à jouer à « saute-syntagme » afin d'en recomposer la syntaxe.

Cependant il s'agit selon nous, plus qu'un jeu ou un divertissement de Cour, d'un tour de force poétique en matière de disposition structurelle du sonnet. L'armature du sonnet est mise en avant, le géométrisme de la forme est poussé jusqu'à l'exagération grâce aux parallélismes systématiques et aux syntagmes se développant horizontalement et verticalement, faisant du sonnet un labyrinthe géométrique de la lecture et de la compréhension. Ces procédés mis en place tendent à « mettre en valeur la netteté de la ligne¹⁶⁹ », à « faire saillir la structure¹⁷⁰ », ce qui sont les traits d'un maniériste non pas ludique, mais esthétiquement sérieux. Dans le sonnet en vers rapportés, il y a donc une désorganisation organisée de la structure syntaxique où continu et discontinu se côtoient sans cesse pour maintenir une tension entre compréhension et incompréhension.

¹⁶⁸ *Op. cit.* Mathieu-Castellani, p. 444.

¹⁶⁹ *Op. cit.* Dubois, p. 122.

¹⁷⁰ *Ibid.*

Ainsi, si l'on prend l'exemple des deux tercets du sonnet XIV, on constate qu'il présentent une dissonance puisqu'ils entrent en conflit avec le reste du poème, induisant ainsi un brouillage de la compréhension (temporaire) par le passage d'une lecture syntagmatique à une lecture paradigmatisée :

J'aime bien tous ces trois, qui toujours verds ressemblent
Aux pensers immortels, qui dedans moy s'assemblent,
De toy que nuict et jour idolatre, j'adore :
Mais ma playe, et poincture, et le Noeu qui me serre,
Est plus verte, et poignante, et plus estroit encore
Que n'est le verd laurier, ny le hous, ny le lierre.¹⁷¹

Le v.9 et v.10 se lisent de manière linéaire et syntagmatique, tout comme se lisent les deux quatrains que nous n'avons pas reproduits. Le v.9 débute par le noyau de la proposition : le sujet « J' » et son verbe « aime », suivis de l'adverbe « bien » complément circonstanciel ; puis vient le complément d'objet du verbe « aime » : « tous ces trois ». Ce complément est suivi de son expansion, sous la forme d'une proposition relative adjectivale : « qui toujours verds ressemblent // Aux pensers immortels », composée d'un pronom relatif sujet « qui », de son verbe copule « ressemblent », et de son attribut du sujet « Aux pensers immortels ». Celui-ci gère même une autre proposition relative : « qui dedans moy s'assemblent, ». Nous voici donc en présence de deux relatives imbriquées l'une dans l'autre, témoignant que la syntaxe devient plus complexe ici et va même se complexifier davantage, si l'on tient compte du fait que les quatre vers suivants sont des vers rapportés. Tout commence au début du v.11 par le groupe prépositionnel « De toy », complément de nom, dont l'attribution est problématique car le nom auquel il se réfère (« Aux pensers immortels ») ne le précède pas directement ; il faut « remonter » à la première proposition relative pour le trouver. Ce groupe nominal est situé, du point de vue du dispositif textuel et paradigmatisé, au-dessus (v.10) du groupe prépositionnel « De toy », ce qui signifie que nous entrons dans le dispositif des vers rapportés. Ceci vaut également pour l'hypallage avec l'adjectif « idolatre », dont la virgule placée juste après caractérise le « jour », et non pas le vrai sujet, « je » (« j' »), placé après la virgule.

Ainsi le dernier tercet est composé de trois vers rapportés qui se lisent et se comprennent de façon synthétique et paradigmatisée : « Mais ma playe est plus verte

¹⁷¹ *Op. cit.* Jodelle, *Amours*, sonnet XIV, p. 43.

encore que n'est le verd laurier ; et ma poincture est plus poignante que n'est le hous ; et le Noeu qui me serre est plus estroit encore que n'est le lierre. ».

Le brouillage de la compréhension et le conflit entre les types de lecture ainsi que dans les référents syntaxiques encouragent le lecteur à s'impliquer dans la compréhension du sonnet, à en actualiser le sens. Il est incité à tenir un rôle actif dans la construction du sens poétique, ce qui est d'une grande importance.

Le dernier tercet témoigne de l'entrée dans l'esprit du poète, de l'accès à ses pensées intimes, comme cela est explicite dans le v.9 : « J'aime bien tous ces trois, qui toujours verds ressemblent // **Aux pensers immortels qui dedans moy s'assemblent** : ». Et en effet, ces pensées sont immortalisées par l'écriture dans le dernier tercet. Celui-ci marque l'entrée dans un mode de réflexion différent, mode de représentation poétique dissemblable au reste du sonnet : les balbutiements de la réflexion, la pensée « sauvage », qu'il place telle quelle à la fin du poème, dans sa désorganisation et sa liberté première. L'emploi des vers rapportés, avec ses différents modes de lecture possible ainsi que les zeugmas, mime cette désorganisation propre à la pensée, ce manque de hiérarchie, de logique syntaxique et d'ornementation, en opposition à la poésie et à la littérature en général qui ordonnent la matière textuelle selon les règles de la grammaire.

Ainsi, deux conceptions s'opposent dans le sonnet. La première, qui est celle de l'art poétique, court du v.1 jusqu'au v.8 (le premier tercet se présentant comme une transition entre ces deux conceptions), part du comparant (le « verd laurier », le « hous », le « lierre ») et brode longuement sur ce thème pour arriver au comparé (v.10 – 11 : les « pensers immortels [...] De toy »). L'autre conception, qui est celle de la pensée « sauvage », dans le dernier tercet, part du comparé, du sujet principal (« ma playe, et poincture, et le Noeu qui me serre ») pour arriver au comparant (« verd laurier, hous, lierre »), en passant par les différents motifs de la comparaison : « verte, poignante, estroit ». En d'autres mots, la pensée part du sujet, l'amour, la nébuleuse de sentiments qui tourne autour du lui, pour arriver à la représentation de cet amour, qui passe par les plantes vertes. Ce dernier tercet peint le mouvement de la création poétique depuis sa genèse, le sujet, jusqu'à son image poétique. De plus, on remarque l'aspect incohérent et libre de cette pensée « sauvage » ; où par exemple « verte », qui selon la lecture paradigmatique, qualifie justement le « laurier », qualifie également la « playe », ce qui semble difficilement compréhensible au premier abord. L'adjectif « verte » est-il alors un synonyme de « jeune », ou de « vif », et caractérise-t-il l'acuité

de la douleur de la « playe » ? Cependant, l'adjectif « verd » se dit également de quelque chose qui n'a pas atteint maturité, qui est « brusque » ; en cela, « verd » caractérise précisément cette conception de l'écriture qui calque la pensée « sauvage », première, du poète, avant *l'invention* poétique. Nous ajouterons au niveau de la thématique que le « lierre », plante anarchique qui pousse dans toutes les directions possibles, est le parfait symbole de cette pensée « sauvage » qui grandit de manière désordonnée.

Le brouillage syntaxique produit par les vers rapportés et leur labyrinthe géométrique peut être remis en ordre par une lecture retro-active. Afin de saisir le sens, le lecteur est moins sollicité sur un mode ludique que sur un mode quasiment scientifique où sont requises la rigueur et l'analyse. Prenons l'exemple du sonnet I :

MADAME, c'est à vous à qui premièrement
 J'ay vouë mon esprit, et ma voix, et mon ame,
 A qui j'offre ces vers, que d'une sainte flamme
 Amour mesme inspira à maint et maint amant.
 Vous lirez sous le nom de quelque autre comment
 L'amour de vos beaux yeux la poitrine m'enflamme :
 Vous verrez sous le nom d'une autre belle dame
 De vos rares beautés le plus riche ornement.
 Que si mon amour n'est par eux bien peint encore,
 Que vostre beauté assez ne s'y décore,
 Excusez : car Amour n'a peu si ardemment
 Qu'à moy, ardre leur cœur d'un sujet si louable :
 Il ne fut oncques Dame, il ne fut oncq' Amant,
 A vous de la beauté, d'amour à moy semblable.¹⁷²

Les v.9 et 10 présentent les deux pronoms « eux » et « y », respectivement complément d'agent du verbe au passif « est...peint » et complément circonstanciel de lieu, dont l'attribution référentielle est problématique. En effet, la proposition précédente ne contient pas les référents de ces deux pronoms ; il faut « remonter » jusqu'au premier quatrain afin de pouvoir les identifier. Ainsi, « eux » correspond aux « amant[s] » et « y » aux « vers », ou plus exactement au recueil auquel prélude ce sonnet I. Par cette non-identification immédiate des pronoms, le lecteur se trouve pendant un bref moment incapable de saisir le sens. S'il n'a fait un effort de mémorisation, s'il est resté passif face au sonnet dans l'attente que celui-ci apporte le sens, peut-être même aussi une satisfaction esthétique, il demeurera dans l'étonnement et dans l'incompréhension tant qu'il n'entreprendra pas de relecture. C'est d'une

¹⁷² *Op. cit.* Jodelle, *Amours*, sonnet I, p. 35.

manière générale que les sonnets de Jodelle sollicitent la participation intellectuelle active du lecteur, sous peine de le perdre en cours de route. « L'opinion ne sera jamais mon collier¹⁷³ » a déclaré Jodelle, qui refuse de servir sur un plateau une poésie plaisante devant laquelle on s'extasierait le temps de la lecture, et qu'on oublierait une fois la lecture achevée.

Ainsi en est-il des ellipses syntaxiques (ou zeugma) dans le sonnet I, qui impliquent que le lecteur ait systématiquement le sonnet en mémoire afin de combler les « trous » syntaxiques.

Prenons un autre exemple, celui du sonnet VII des *Contr'Amours* :

Combien de fois mes vers ont-ils doré
 Ces cheveux noirs dignes d'une Meduse ?
 Combien de fois ce teint noir qui m'amuse,
 Ay-je de lis et roses coloré ?
 Combien ce front de rides labouré
 Ay-je aplani ? et quel a fait ma Muse
 Ce gros sourcil, où folle elle s'abuse,
 Ayant sur luy l'arc d'Amour figuré ?
 Quel ay-je fait son œil se renfonçant ?
 Quel ay-je fait son grand nez rougissant ?
 Quelle sa bouche, et ses noires dents quelles ?
 Quel ay-je fait le reste de ce corps ?
 Qui, me sentant endurer mille morts,
 Vivoit heureux de mes peines mortelles.¹⁷⁴

Les « trous » syntaxiques dus au zeugma apparaissent dès le v.5 où la locution « combien de fois » (v.1, v.3) n'est pas répétée complètement, mais au contraire se trouve réduite au pronom-interrogatif « combien ». Par conséquent il faut comprendre : « Combien de fois ce front de rides labouré // Ay-je aplani ? », et non pas « Combien de rides ce front labouré // ay-je aplani ? ». Le procédé est le même dans la suite, mais l'effet d'estompage y est encore plus subtil, notamment à cause de la répétition de l'interrogation « Quel ay-je fait [...] ? » sur deux vers qui se suivent (v.9 et v.10), et non plus un vers sur deux comme dans le premier quatrain. Le v.11 ne présente plus que le pronom-interrogatif « Quelle », -pareillement au v.5-. Il faut par conséquent comprendre : « Quelle ay-je fait sa bouche [...] ? ». Cependant, le pronom-interrogatif est également répété à la fin de ce vers. Par sa proximité avec le premier « quelle » au début du vers, ainsi qu'avec la phrase syntaxiquement complète et répétée aux deux

¹⁷³ BURON, Emmanuel « Jodelle », *Dictionnaire des Belles-Lettres*, p. 635.

¹⁷⁴ *Op. cit.* Jodelle, *Contr'Amours*, sonnet VII, p. 165.

vers précédents, le pronom-interrogatif fonctionne de manière autonome, se suffit à lui-même pour condenser ou symboliser la phrase interrogative qui se cache derrière lui. L'ensemble de ce procédé présente un effet d'estompage progressif, à l'image du chat de Cheshire dans *Alice in Wonderland* qui disparaît graduellement et ne laisse rien d'autre à voir que son sourire étrange et inquiétant. La syntaxe s'estompe progressivement pour laisser place à l'accumulation des éléments disgracieux du contre-blason qui se renforcent et prennent le pas sur le pouvoir de transfiguration des vers. Le questionnement lancinant et haineux semble lui aussi disparaître sous la progression de la peine infligée (« Qui, me sentant endurer mille morts, // Vivoit heureux de mes peines mortelles »). Intellectualisme et esthétique ne sont pas antinomiques, et dans le cas de Jodelle l'un procède même de l'autre.

L'aspect dit « ludique » utilisé pour caractériser le sonnet en vers rapportés est un stéréotype. De plus, la dimension de jeu et d'amusement de ce type de sonnet nous semble largement surestimée. Car si le divertissement est le contraire de l'effort, nous avons constaté que les sonnets en vers rapportés exigeaient un effort intellectuel particulier de la part du lecteur afin de rendre au sonnet sa signification, ou même de l'amener à exister. Il nous semble en effet que l'emploi du sonnet en vers rapportés a une portée, un objectif bien plus sérieux que de simplement divertir. La syntaxe branlante ainsi que l'accumulation d'éléments disparates créent une irruption d'insensé, de nouveau, d'imprévu dans le langage poétique ; celui-ci se trouve investi de possibilités nouvelles qui sont comme le « vecteur de l'accès à un nouvel ordre du sens¹⁷⁵ ».

4.2.2. Le sonnet en vers rapportés : une picturalité dissonante où les contraires s'équilibrent.

Notre objectif à présent est de formuler une analyse complète du célèbre sonnet II du recueil des *Amours*, aussi appelé « sonnet de la triple Diane », considéré comme un des fleurons du sonnet en vers rapportés à l'époque de la Pléiade. Nous y analyserons la dissonance entre une forme choisie, très exigeante et presque mathématique, et le thème

¹⁷⁵ JENNY, Laurent. *La Parole Singulière*. Paris : Belin, 1990. p. 26.

décrit : les trois masques de la déesse Diane, qui sont en radicale opposition - du moins, c'est ce qu'il paraît lors d'une lecture « naïve » :

Des astres, des forests, et d'Acheron l'honneur,
Diane, au monde hault, moyen et bas préside,
Et ses chevaulx, ses chiens, ses Eumenides guide,
Pour esclarier, chasser, donner mort et horreur.
Tel est le lustre grand, la chasse, et la frayeur
Qu'on sent sous ta beauté claire, promte, homicide,
Que le haut Jupiter, Phébus, et Pluton cuide,
Son foudre moins pouvoir, son arc, et sa terreur.
Ta beauté par ses rais, par son rets, par la craincte,
Rend l'ame esprise, prise, et au martyre estreinte :
Luy moy, pren moy, tien moy, mais hélas, ne me pers
Des flambans, forts, et griefs, feux, filez, et encombres,
Lune, Diane, Hecate, aux cieux, terre et enfers
Ornant, questant, gênant, nos Dieux, nous, et nos ombres.¹⁷⁶

Le sonnet II est fondé sur le parallélisme des syntagmes de la triade thématique Diane-Lune, Diane-Chasseresse, et Diane-Hécate, et leur mise en facteur avec un syntagme en fin de vers, syntagme verbal le plus souvent. Le poète déconstruit son poème et c'est au lecteur de reconstruire le sens en faisant des combinaisons des syntagmes entre eux ; c'est donc par une lecture rétro-active et une gymnastique mentale qu'il peut être restitué. Dans le cas de ce sonnet, qui exploite à outrance le procédé des vers rapportés, le schéma est toujours le même : il y a un parallélisme et ellipse (mise en facteur commun), ce qui provoque nécessairement des accumulations d'éléments qui tous se trouvent placés sur le même niveau syntaxique. Ces accumulations concentrent également des éléments contraires : c'est en cela que l'on peut dire qu'il y a un usage dissonant du vers rapporté. Cette forme englobe tout, même les éléments les plus divergents : on comprend que la beauté puisse être caractérisée par les adjectifs « claire » et « promte », les deux termes ne s'opposant pas forcément ; en revanche, que l'adjectif « homicide » soit placé sur le même plan que les deux termes précédents induit des conflits de sens. De même, on peut comprendre que la « beauté » rende l'âme « esprise » et « prise », en revanche, il est dissonant qu'elle soit simultanément « au martyre estreinte ».

C'est la syntaxe minimale des vers rapportés qui autorise cette accumulation et cette proximité d'éléments contraires. L'abolition de la syntaxe analytique, remplacée par la mise en facteur commun, supprime la construction syntaxique de l'opposition ;

¹⁷⁶ *Op. cit.* Jodelle, *Amours*, sonnet II, p. 36.

les effets d'accumulation et de parallélisme placent, dans le cas de ce sonnet II, des éléments divergents au même niveau. Ils ne s'expriment pas par l'enchaînement syntaxique, mais se manifestent dans le sémantisme des termes employés. Ces divergences sémantiques relèvent soit de l'opposition logique : « éclairer » contre « donner mort », soit du clivage entre monde mythologique et monde réel : « chiens » côtoie « Euménides ». Les éléments de concorde (« éclairer », « luy », « Ornant »...) et de discorde (« donner mort et horreur », « la frayeur », « gênant »...) sont traités sur le même plan et se partagent l'espace textuel.

Nous allons tenter de montrer que les vers rapportés, à travers le célèbre sonnet II des *Amours*, en font un sonnet hybride, à mi-chemin entre l'art poétique et l'art pictural. Celui-ci, par sa forme remarquable, permet de faire « tenir en équilibre » la dissonance, offrant ainsi au regard du lecteur un tableau de l'univers selon Jodelle.

Nous allons expliquer en premier lieu la picturalité du sonnet de la triple Diane en nous fondant essentiellement sur le procédé de l'hypotypose¹⁷⁷ tel qu'il est utilisé dans le poème. L'emploi de cette figure montre que « l'affaire semble se dérouler et la chose se passer sous nos yeux¹⁷⁸ », d'où un sonnet-tableau qui représente la façon particulière d'envisager l'univers. Le peu de verbes conjugués (neuf en tout : « preside », « guide », « sent », « cuide », « Rend », « Luy », « pren », « tien », « pers ») et toujours au présent, actualise fictivement la description de Diane ; et le poète intègre cette figure divine à sa réalité en la présentant comme une vérité objective. La réalité de Diane, telle qu'elle est présentée dans le sonnet, semble être connue et partagée de tous : la modalité assertive du premier quatrain (« Des astres [...] l'honneur, // Diane, [...] preside, »...) instaure le poète comme le conteur, ou comme le rhapsode¹⁷⁹, qui raconte des histoires connues de tous. L'usage du pronom personnel « on » (« Qu'on sent sous ta beauté... ») ainsi que l'emploi généralisant de « l'ame », qui rend cette dernière impersonnelle, confortent l'idée d'une vérité objective et partagée de tous. L'accumulation de syntagmes nominaux juxtaposés due aux zeugmas (« Des astres, des forests, et d'Acheron l'honneur ») induit une dimension passive du sonnet, - contre une dimension active qui serait suggérée par l'emploi de plusieurs verbes d'actions -, pour laisser place à la contemplation, à l'évocation d'un tableau par l'accumulation de petites touches. Loin

¹⁷⁷ FROMILHAGUE, Catherine. *les figures de style*, [1995] Tours : Nathan, coll. 123., 2003. p. 107.

¹⁷⁸ *Rhétorique à Herennius*. Cité dans FROMILHAGUE, Catherine. *les figures de style*, [1995] Tours : Nathan, coll. 123., 2003. p. 107.

¹⁷⁹ BURON, Emmanuel. « Lecture et récitation de la poésie dans la seconde moitié du XVI^e s. : le point de vue des poètes », in éd. O. Rosenthal, *A haute voix. Diction et prononciation aux XVI^e et XVII^e s.*, Paris : Klincksieck, 1998. p. 148-149.

d'être abstrait, le poème présente une multitude de termes concrets (« Et ses chevaux, ses chiens, ses Eumenides guide... ») éléments descriptifs à l'intensité très marquée (« Pour éclairer, chasser, donner mort et horreur ») qui donnent au sonnet une grande force figurative ; le lecteur n'a aucun mal à « voir » ce que dit le poème.

Dans sa totalité, le sonnet II s'apparente à la figure de l'hypotypose. Tout un univers est mis d'un bloc et de manière violente sous les yeux du lecteur. Il s'agit plus de décrire que de fournir des explications, que de laisser place à la réflexion.

Le monde ainsi représenté est un monde où l'ordre est fragmenté et fracturé. Les accumulations se succèdent indéfiniment, sans liens logiques apparents : dans le premier quatrain, nous assistons à la description de l'empire de la déesse, à celle de ses auxiliaires, à son objectif et par conséquent à son pouvoir. Il s'ensuit dans le deuxième quatrain une description de sa beauté et de ce que cette beauté est capable d'engendrer, celle-ci se trouve par ailleurs supérieure aux autres dieux et à leurs emblèmes. C'est un monde kaléidoscopique, très visuel et pictural, tant le degré de figuration des syntagmes nominaux est puissant, où l'arrangement de la syntaxe et la parole font place à la violence et à la disparité d'un tableau ; il s'agit véritablement ici d'un « triptyque¹⁸⁰ » aux parties à la fois dissemblables et correspondantes. Ceci n'est pas sans évoquer les toiles des *Saisons* d'Arcimboldo, ou celles de Jérôme Bosch, composées d'éléments disparates qui forment un tout. Le monde ainsi représenté semble en apparence incohérent et dysharmonieux ; il superpose différents aspects ou couches de la réalité les uns sur les autres, en une saisie première, directe et brute du monde, sans rationalisation des dissonances, sans une reconstruction qui ordonnerait le réel. C'est un monde a priori chaotique qui est représenté par un sonnet rapporté à la forme rigoureuse, et rigoureusement appliquée du premier au dernier vers. L'emploi exagéré de cette forme peut évoquer un certain « masochisme poétique¹⁸¹ » pour le lecteur, qui n'est pas sans aller de paire avec une « jouissance esthétique¹⁸² ».

Nous allons à présent nuancer cette première idée d'un univers chaotique, en expliquant que la forme du sonnet rapporté mène plutôt à un équilibre. Le paradigme de Diane-Lune est plutôt mélioratif (« éclairer », « lustre », « ta beauté claire »...) et le paradigme de Diane-Hécate plutôt négatif (« donner mort et horreur », « la frayeur »,

¹⁸⁰ « Le sonnet des vers rapportés permet à Jodelle d'ajouter des touches supplémentaires à son triptyques [...] » BRUNEL, Pierre. « Le sonnet de la triple Diane ». *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris : P.U.F., 1992. p. 91.

¹⁸¹ *Op. cit.* Brunel, p. 97.

¹⁸² *Ibid.*

« la beauté homicide »...). L'élément médian de la triade, Diane-Chasseresse, n'est pas aussi nettement partagé entre concorde et discorde, mais semble au contraire réunir et brouiller les deux autres. En effet, le paradigme de Diane-Chasseresse¹⁸³ hésite toujours entre quelque chose de mélioratif et de négatif, il y a impossibilité à trancher. Brouillage entre Diane-Lune et Diane-Hécate, il est en définitive un entre-deux. On constate qu'il y a imbrication, progression, liaison, des éléments de la triade entre eux-mêmes. Cela se manifeste par des effets de pangrammatismes (« esprise » / « prise »), et de paronomases (« rais » / « rets ») entre les différents paradigmes, témoignant ainsi de la présence de l'un dans l'autre. Enfin la forêt, lieu de chasse, est nécessaire pour la survie, mais c'est également un lieu terrifiant qui abrite toutes sortes de créatures dangereuses pour l'homme ; ainsi, le paradigme de Diane-Chasseresse peut symboliser, tout en conservant son intégrité et son unicité, la transition d'un paradigme à l'autre, puisqu'il réunit la lumière et l'ombre.

Les trois paradigmes ne sont donc pas aussi dissonants que nous avons pu le penser. En effet, il s'agit des trois faces d'une même déesse, Diane, et les différents éléments accumulés ne vont pas sans établir un réseau de correspondances entre eux. En outre ces éléments a priori disparates ont un dénominateur commun, qui est justement le zeugma, le terme mis en facteur commun : la beauté peut avoir trois aspects différents elle aussi, être « claire », « prompte », « homicide », c'est toujours d'elle dont il est question. Pour finir, certains éléments de la triade elle-même, en plus d'un parallèle positionnel, entretiennent un parallèle sémantique : Diane est l'honneur des « astres », « forests » et « d'Acheron » ; ces trois termes symbolisent la division traditionnelle de l'univers selon trois strates : les cieux, la terre, et l'autre-monde (qui est souvent situé à l'intérieur de la terre même). Celles-ci possèdent chacune leur divinité assignée, et fonctionnent autour de thèmes et d'attributs qui s'opposent les uns aux autres. Il faut noter toutefois que les « astres », « forests » et « Acheron » symbolisent trois des quatre éléments : l'air, la terre, l'eau. Au-delà du réseau d'oppositions mythologiques présent dans la triple thématique du sonnet, ces éléments se complètent et se rejoignent en un tout, ils forment une unité, sur laquelle Diane règne. Autre exemple de ce réseau de correspondances : les auxiliaires de la déesse (« Et ses chevaux, ses chiens, ses Eumenides guide, ») semblent s'opposer selon la polarité méliorative / neutre / négative.

¹⁸³ Qui est le suivant : « des forests l'honneur, Diane, au monde moyen preside, Et ses chiens guide, Pour chasser. Tel(le) est la chasse qu'on sent sous ta beauté prompte, Que le haut Phébus cuide, Son arc moins pouvoir. Ta beauté par son rets, rend l'ame prise : Pren moy, mais hélas ne me pers des forts filez, Diane en terre questant nous. »

Cependant, d'après les récits mythologiques, les chevaux du dieu Soleil s'emballent et mènent Phaéon à la mort ; les chiens sont ceux qui déchirent l'impudent Actéon après que Diane l'eut transformé en cerf pour le punir de l'avoir surpris dans son bain ; les Euménides, enfin, sont bien connues pour leurs persécutions. On peut en conclure que ces trois éléments ne font pas que s'opposer : on leur trouve aisément des sèmes communs. Si les différents éléments de la triade peuvent encore sembler trop disparates au lecteur, les vers 11-12, loin de reproduire la tripartition, réunissent explicitement les trois paradigmes en une seule et même conclusion, qui est la conséquence commune provoquée par le développement de ces éléments : « Luy moi, pren moy, tien moy, mais hélas ne me pers // Des flambans, forts, et griefs, feux, filez, et encombres, ». Nous avons déjà signalé que le procédé des vers rapportés établit un rapport d'égalité entre les trois axes de la triade – il n'est pas question d'établir une hiérarchie entre les thèmes de la triade –, le poète semble ici embrasser ensemble et simultanément les trois aspects de la déesse (« Luy moi, pren moy, tien moy, ») à condition que celle-ci ne cause pas sa perte (« mais hélas ne me pers... »). Le premier hémistiche du v.11 est également le point où se rejoignent la lecture paradigmatique ainsi que la lecture syntagmatique. Le vers suivant, le v.13, en juxtaposant les trois noms de la déesse, apparaît comme le point d'orgue à cette réunification : « Lune, Diane, Hécate, ». Après de longues descriptions des trois faces de la déesse par des éléments périphériques, les trois noms apparaissent enfin, les descriptions sont complétées et la figure finale de Diane aussi par la juxtaposition des noms.

Le sonnet de la triple Diane réussit donc, entre autres grâce à l'emploi des vers rapportés, à trouver et à maintenir un équilibre entre les différentes dissonances. Celles-ci à la fois s'opposent, se complètent et se correspondent, peignant ainsi le tableau d'un monde unifié jusque dans ses contradictions. Cette unification est rendue possible par la dualité fondamentale des choses qui peuvent ainsi tisser entre elles des réseaux d'oppositions mais aussi de correspondances, établir une stabilité.

Ce sonnet témoigne par conséquent d'un refus du dualisme dont il était déjà question dans le chapitre sur les antithèses, ou plutôt refus du manichéisme, de l'antagonisme entre le bien et le mal : il promeut au contraire la coexistence et l'interpénétration de l'un dans l'autre. Le sonnet semble saisir directement et impartialement les données du réel ainsi que leur aspect changeant, leur contradiction

logique apparente et le brouillage qui en résulte. C'est un univers « brut¹⁸⁴ » et sans « fard¹⁸⁵ » dégagé du moralisme chrétien qui clive le paradis et l'enfer. Le recours à la figure triple de Diane est un moyen de signifier que les récits mythiques, pour lesquels les hommes ont toujours eu de la fascination, sont à la fois terribles et sublimes, heureux et tragiques ; ils condensent et le bien et le mal dans un tout. La dissonance est constitutive du récit mythique.

4.2.3. Le sonnet en vers rapportés : une représentation tridimensionnelle.

Comme nous venons de le constater dans le sonnet II, les vers rapportés réalisent le tour de force de faire tenir en équilibre des éléments antithétiques. Dans ce type de sonnet, la dissonance est autorisée, et le dilemme qu'elle génère, - l'impossibilité pour deux éléments contraires de coexister simultanément -, est « résolu ». Les opposés sont ainsi maintenus en équilibre, comme le sont les différents éléments d'un mobile. Le sonnet en vers rapportés est tel un « grand Tout brouillé¹⁸⁶ » qui fait éclater et fusionner les contraires, selon l'idée de Gisèle Mathieu-Castellani :

Car la forme même du sonnet rapporté fait éclater en parties un même objet constamment divisé et découpé, mais en même temps, par la contiguïté qu'elle impose entre trois termes normalement éloignés dans la syntaxe ordinaire, elle instaure entre eux une fusion qui peut aller jusqu'à la confusion.¹⁸⁷

Le sonnet en vers rapporté induit une fusion qui va jusqu'à la confusion ; les trois aspects ou « réalités » de Diane dans le sonnet II sont mêlés, puisque liés par les syntagmes en facteur commun aux trois éléments de la triade.

Le procédé - c'est son fondement même - fait voler en éclat la linéarité dans le sonnet : la linéarité dans la lecture, puisque nous devons recomposer la syntaxe par des mouvements désordonnés qui combinent lecture horizontale et lecture verticale ; la linéarité de la syntaxe, puisque celle-ci se déroule rarement de manière analytique ; la linéarité dans le thème et dans la progression du sonnet, puisque les vers rapportés

¹⁸⁴ *Op. cit.* Jodelle, *Amours*, sonnet XLII, p. 62.

¹⁸⁵ *Id. Contr'Amours* sonnet VI, p. 165.

¹⁸⁶ *Id. Contr'Amours*, sonnet III, p. 162.

¹⁸⁷ *Op. cit.* Mathieu-Castellani, p. 451.

accumulent une variété d'éléments disparates. Dans le sonnet en vers rapportés, et particulièrement dans le sonnet II, la réalité se décline, elle est un tout formé de plusieurs couches, plusieurs strates, plusieurs reflets imbriqués les uns dans les autres, et nous lecteurs sommes interpénétrés par ces couches de réalité, nous évoluons au milieu d'elles ; Diane se décline en plusieurs déités mais il s'agit toujours au final d'une seule et même entité.

La poésie exprime à travers l'emploi du sonnet en vers rapportés une réalité non pas linéaire mais tridimensionnelle. En optique, on explique la perception en trois-dimension par une reconstruction du cerveau à partir de deux angles de vue différents (l'œil gauche et l'œil droit). On peut voir dans le sonnet en vers rapportés un procédé analogue. Dans l'exemple du sonnet II, le poète nous propose en effet trois angles de vue différents sur une même réalité, Diane : l'angle de Diane-Soleil, l'angle de Diane-chasseresse et celui de Diane-Hécate. Cette réalité représentée en « multi-angles » lui donne du volume, de la profondeur, autant à propos de la conception de cette réalité qu'au niveau poétique et interprétatif.

L'adjectif « tridimensionnel » est bien pertinent compte tenu des trois « faces », des trois réalités de Diane dans le sonnet II. Il conforte également l'idée de couches, les strates qui constituent la réalité exprimée : les trois déesses n'ont pas d'individualité propre mais elles sont les déclinaisons, les trois « faces » de Diane. C'est seulement lorsqu'elles sont assemblées que la figure de Diane est complète, qu'elle prend tout son sens et toute sa richesse, ce qui autorise la combinaison d'éléments positifs (astres, hault, chevaux, éclairer, lustre grand, claire, haut Jupiter, foudre, rais, esprise, luy, flambans feux, ornant) avec des éléments négatifs (Achéron, bas, Euménides, donner mort et horreur...) et d'autres plus neutres (forests, moyen, chiens, chasser, chasse, prompte, Phébus...).

Concluons que les vers rapportés, notamment l'emploi maximal qui en est fait dans le sonnet II ou dans le dernier tercet du sonnet XIV, induisent une vision tridimensionnelle de la réalité qu'ils représentent. Ils brisent la linéarité et font entrer le lecteur dans le volume. Les vers rapportés font du sonnet un objet mouvant, vivant, avec un espace dans lequel le lecteur peut voyager et s'investir.

Prenons l'exemple du quatrain final qui constitue le sonnet XVI :

Mais pour voir, pour cognoistre, et sentir jusqu'au fons
Ta grace, ta valeur, ta rigueur ennemie,

Mes yeux, esprits, et sens, trop clairs, trop vifs, trop prompts,
Sont meurtriers, sont tyrans, sont bourreaux de ma vie.¹⁸⁸

L'emploi des vers rapportés constitue ici une tentative pour appréhender certains aspects de la dame consacrés dans la poésie amoureuse : la « grace », la « valeur », la « rigueur ennemie », respectivement perçus par les « yeux », les « esprits », et les « sens ». La réalité de la dame est saisie selon trois paramètres : le premier quatrain évoque les esprits (« Que n'ay-je mes esprits un peu plus endormis »), le deuxième quatrain évoque les sens (« Mes sens sensibles trop ce sont mes ennemis, »), les vers 9-10 évoquent la vue (« Si je n'eusse à clair veu ta grace et ton mérite »). Quand dans le reste du sonnet ils sont évoqués séparément, dans le quatrain¹⁸⁹ final les trois paramètres sont saisis simultanément selon le procédé des vers rapportés. La dame est ainsi appréhendée à travers un filet qui réunit presque tous les types de perceptions humaines et saisit en même temps plusieurs de ses aspects. La réalité est donc perçue sous trois angles différents (« yeux, esprits et sens, »), la perception est maximalisée et donne un effet de relief. La vue, la connaissance et l'émotion sont ainsi confondues ensemble, peignant ainsi l'image d'un poète à l'amour obsessionnel dont l'existence, réduite à la maximalisation incessante de sa perception de la dame, est un calvaire : « Mais mes yeux, esprits, sens [...] Sont meurtriers, sont tyrans, sont bourreaux de ma vie ».

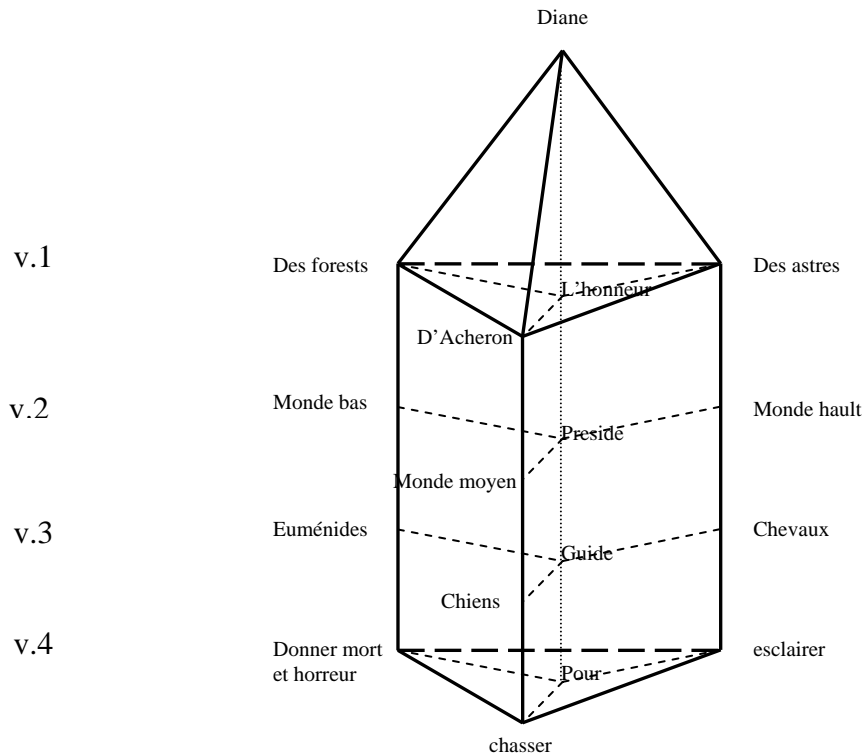
Là où elles étaient évoqués l'une après l'autre dans le reste du sonnet, la forme des vers rapportés livre une condensation des perceptions. Elle témoigne ainsi d'une réalité dont la représentation, bien que prenant place dans la forme compacte du sonnet, se révèle plus riche, tant par la quantité des éléments convoqués que par la multiplication des faces qu'elle donne à voir d'une même réalité.

Les vers rapportés permettent certainement une représentation tridimensionnelle de la réalité. On pourrait se demander à présent si la forme même du sonnet rapporté ne contient pas déjà la structure volumique. Si la trois-dimension se définit, en géométrie, par les paramètres de largeur, hauteur et de profondeur, on constate en effet que ces paramètres sont déjà présents dans la forme des vers rapportés : possibilité d'une lecture verticale et d'une lecture horizontale, le procédé du zeugma induisant en outre un effet de profondeur entre les termes qu'il connecte entre eux. Essayons de modéliser dans l'espace ces différents mouvements. On remarque d'abord qu'il est possible de modéliser ainsi n'importe quel sonnet en deux-dimensions. On constate surtout que la

¹⁸⁸ *Op. cit.* Jodelle, *Amours*, sonnet XVI, p. 45.

¹⁸⁹ La syntaxe présente le sonnet XVI sous la forme de deux quatrains, un distique et un quatrain final.

modélisation en trois-dimension est beaucoup plus rare, mais reste techniquement possible pour le sonnet II, ou n'importe quel ensemble de vers qui fonctionne selon le procédé des vers rapportés (voir figure ci-dessous).



Modélisation en trois-dimensions du sonnet II. v.1-4.

Voici la représentation volumique de Diane selon le procédé des vers rapportés, où tous les éléments, incluant les oppositions, sont tous construits dans une figure équilibrée : « Diane » est le sujet de ce quatrain, d'où son positionnement à la pointe de l'obélisque. L'axe vertical qui part de la pointe de l'obélisque, signalé en pointillés, comporte les termes (« L'honneur », « Preside », « Guide », « Pour ») mis en facteur commun aux éléments de la triade. Ceux-ci se répartissent sur les trois sommets du triangle, chaque « étage » correspondant à un vers.

Nous venons de montrer que la forme du sonnet en vers rapportés propose des angles de vue différents sur une réalité unique, donnant une idée de relief, de volume, construisant une réalité tridimensionnelle et amenant par là-même un enrichissement des connaissances sur le réel. Le fait que la modélisation en trois-dimension est possible prouve de surcroît que le procédé des vers rapportés est lui-même une architecture en

volume du sonnet. L'effet de volume n'est donc pas que dans la représentation finale de la réalité par le poème : il est déjà présent dans la forme.

Laurent Jenny nous explique que le langage est travaillé en permanence par les écrivains : « on en rouvre les écarts, on en réaménage le système, on en bouleverse finalement la physionomie¹⁹⁰ ». Conforme à cette idée, le sonnet en vers rapportés jodellien se présente donc comme une refonte de la syntaxe ordinaire, générant par son écriture originale de nouvelles possibilités de représentation poétique. Cette poésie qui peut sembler « aphasique¹⁹¹ » laisse pourtant place à une contemplation plus riche de la réalité, où la dualité primordiale, par laquelle l'homme et le poète sont pétris, est constitutive d'un tout harmonieux. La forme des vers rapportés semble enfin être le moyen idéal pour organiser la dissonance en un tout équilibré.

¹⁹⁰ *Op. cit.* Jenny, p. 26.

¹⁹¹ *Op. cit.* Mathieu-Castellani.

V. La syntaxe.

5.1. Description.

Dans l'usage que fait Jodelle de la syntaxe il se trouve certains aspects récurrents qui ont pour particularité de complexifier les sonnets, occasionnant des difficultés de compréhension voire une compréhension impossible. Ces procédés syntaxiques créent une dissonance en proposant plusieurs interprétations possibles d'une même proposition ou d'un même syntagme. Autre forme de dissonance : avant que le sens définitif n'apparaisse aux yeux du lecteur, ces procédés occasionnent l'émergence de « sens pièges », de fausses pistes de sens. Il y a dissonance lorsque le lecteur, suivant le fil d'une première interprétation, se trouve confronté au sens véritable lorsqu'il découvre l'élément syntaxique qui permet de construire rétrospectivement le sens du sonnet. Bien que les sens pièges ne participent plus de l'interprétation finale, ils persistent dans l'esprit du lecteur, tels les spectres d'une signification brièvement envisagée qui viennent hanter l'interprétation finale d'un possible conflit de sens, en briser le caractère absolu.

Nous allons envisager les différents critères syntaxiques qui sont à même de construire une double interprétation insoluble des sonnets. Premièrement, lorsqu'il y a brouillage dans l'attribution des référents ou des fonctions syntaxiques :

Moy qui ne veux point feindre un tel mal, pour objet
De mes yeux, pour seul but de mon cœur, pour sujet
De mes vers j'ay la roche, [...]
(XXV, v.9-11).

Entre les deux syntagmes « Moy qui ne veux point feindre un tel mal » et « j'ay la roche », se trouvent trois groupes prépositionnels « pour... », attributs du complément d'objet direct. On ne sait s'ils s'appliquent au premier complément d'objet « un tel mal » ou au second « la roche », du fait que la syntaxe autorise à les raccorder à l'un comme à l'autre. Une double interprétation est donc possible.

Prenons un autre exemple :

En mon cœur, en mon chef (l'un source de la vie,
L'autre siege de l'ame) un amour haut et saint
Vostre sacré pourtraict a si vivement peint,

Que par mort ne sera sa peinture ravie.
(XXXI, v.1-4)

Si l'on met de côté les éléments entre parenthèses ainsi que le complément circonstanciel « En mon cœur, en mon chef » du verbe « peint », il reste « un amour haut et saint », sujet du verbe « peint », et « Vostre sacré pourtraict », complément d'objet direct antéposé au verbe. Cependant, il serait également possible d'intervertir les fonctions sujets et complément d'objet direct.

Deuxièmement, les cas où il y a discordances entre la ponctuation et la syntaxe, entre la syntaxe et les signes, ou entre les conjonctions de coordination et les signes. Ces discordances relèvent du conflit qui apparaît entre les éléments cités, entraînant plusieurs interprétations du même ensemble de vers :

Quel humeur, mais quel crime alors qu'on se dispence
D'éventer les faveurs qu'on reçoit en amour :
(XXII, v.1-2)

Ces deux vers présentent une forte discordance entre les signes et la syntaxe : la conjonction de coordination « mais » implique un rapport d'opposition entre « humeur » et « crime », bien qu'il soit difficile de concevoir en quoi ces deux termes s'opposent. De plus, il est malaisé de comprendre dans la suite du sonnet le « crime » dont il est ici question, puisque le poète se « dispence d'éventer les faveurs » qu'il a reçues, attitude courtoise qu'il préconisait déjà dans le sonnet XXIII :

Ces quatre estant mortels de Deesses se virent
Aimez : mais leurs amours assez ne se couvrirent.
Au silence est mon bien : [...]

Maintenant que nous avons énuméré les structures syntaxiques qui autorisent une double interprétation, voyons les outils par lesquels se construisent de fausses pistes de sens. De manière générale, la désorganisation de l'ordre des mots est un facteur qui contribue à l'émergence de sens pièges. On considère en premier lieu les cas où il y a potentiellement ellipse de syntagmes, comme dans l'exemple suivant :

Quelque lieu, quelque amour, quelque loy qui t'absente,
Et ta deïté tasche oster de devant moy,
(VII, v.1-2)

Dans l'hypothèse où il y a ellipse dans le v.2 du pronom relatif « qui », présent dans le v.1, le syntagme « ta deïté » est le complément d'objet direct du verbe « tasche oster ». En revanche, si l'on considère qu'il n'y a pas ellipse, le syntagme « ta deïté » est alors sujet du verbe.

Lorsque le pronom relatif n'est pas précédé directement de son antécédent :

Je te ren grace, Amour, et quiconques des Dieux
Favorise aux amans, non de la Dame acquise
Par moy, qui de vous Dieux devait estre conquise,
(XXIV, v.1-3)

Comme le groupe prépositionnel « Par moy » précède le pronom relatif « qui », on pourrait croire tout d'abord qu'il s'agit de son antécédent. Cependant la lecture de la fin du v.2, avec l'emploi de l'adjectif « acquise » accordé au féminin, nous fait comprendre que l'antécédent du pronom relatif est bien « la Dame ».

Deuxièmement, les cas d'antéposition de compléments essentiels au verbe (le plus souvent complément d'objet direct). Par exemple :

Vous esprits que la mort n'a point d'amour privez,
Et qui encor au frais de l'ombre Elysienne
Rechantans par vos vers vostre flamme ancienne,
De vos palles moitez les ombres resuivez.
(*Contr'Amours*, I, v5-8)

Le groupe nominal « les ombres » ne fait pas partie du groupe prépositionnel qui ouvre le v.8, mais il est le complément d'objet du verbe « resuivez » dont le sujet est « Vous esprits » (v.5.).

Considérons ensuite la tmèse, en particulier dans les périphrases verbales où l'auxiliaire est séparé de son verbe à l'infinitif par des syntagmes :

Ce prompte Daemon qui voit que mon zele j'enflame,
Baisant la croix, oyant la sainte passion,
De sa flamme jaloux vient par tentation
Mon esprit retirer de l'autre sainte flamme.
(XL, v.5-8)

Il n'y a pas activation du sens plein du verbe dans le v.7, contrairement à ce que donne à croire une première lecture. On se rend compte en lisant le v.8 que « vient » est

utilisé comme auxiliaire et que le sens à prendre en compte est celui du verbe à l'infinitif « retirer ».

Ajoutons à ces éléments le complément de nom, lorsqu'il n'est pas placé directement après le nom auquel il se rattache :

De l'Attique Pallas ta vois et ta doctrine
Merite encor le nom, mais tu ne veux t'armer,
(XXXVIII, v.5-6)

« De l'Attique Pallas » est le complément du nom « nom », et non pas celui du syntagme « ta vois et ta doctrine ».

Mentionnons en derniers lieu les répétitions et pangrammatismes qui, s'ils ne participent de la syntaxe, contribuent à la construction de sens pièges lorsqu'ils se trouvent pris dans la désorganisation de l'ordre des mots.

5.2. Interprétation.

5.2.1. Les Amours et Contr'Amours : de « carmes » en « charmes », la dissonance comme art de l'illusion dans l'illusion poétique.

Il convient à présent d'exposer et d'expliciter les deux formes de dissonance construites par la syntaxe : d'une part, la double interprétation, d'autre part la diffraction du sens et les sens « spectraux ». Nous cheminerons en effet vers un raffinement de la notion en substituant à l'idée des sens concomitants qui participent de la forme de dissonance syntaxique la plus orthodoxe la mise en abyme des illusions poétiques.

5.2.1.1 Premier cas de dissonance syntaxique : la saisie simultanée des interprétations possibles.

Lorsque la résolution des dissonances est impossible, par conséquent lorsqu'il y a une double interprétation dont les deux alternatives sont pareillement acceptables, le lecteur se trouve dans l'incapacité de décider d'un sens qui prévaudrait sur l'autre. Il peut cependant saisir les deux sens dans un même mouvement, saisir toutes ensemble les diverses mélodies, oser plonger dans l'insensé pour ainsi construire des interprétations nouvelles.

Nous avons constaté dans le sonnet XXXI que l'ordre des mots est largement désordonné :

En mon cœur, en mon chef (l'un source de la vie,
L'autre siege de l'ame) un amour haut et saint
Vostre sacré pourtraict a si vivement peint,
Que par mort ne sera sa peinture ravie.¹⁹²

Il semble dans un premier temps logique que le « pourtraict » soit celui qui est peint et non pas celui qui peint. Outre cela, rien n'indique précisément quel syntagme est sujet et quel syntagme est objet. Il est donc possible d'intervertir les deux fonctions syntaxiques, car les deux font sens d'un point de vue grammatical et même sémantique. Dans le premier cas, c'est l'amour qui a peint dans l'âme et le cœur de l'amant un

¹⁹² *Op. cit.* p. 55.

portrait de sa bien-aimée. Dans le second cas, c'est le portrait de la dame qui a enchanté le poète et a induit l'amour en son cœur. Par une seule manière de le formuler, le sonnet propose deux conceptions contradictoires de la naissance de l'amour, et qui se complètent : l'un où le sentiment préexiste à l'objet, l'autre où l'objet engendre l'émotion. Car l'amour, expérience où se rencontrent à la fois le divin et le terrestre, est incomplet si les deux ne sont unis. Le poète n'a aucune prise sur l'amour, il lui est soumis, il est son réceptacle et son chantre.

Cette variété de dissonance syntaxique permet de saisir simultanément plusieurs interprétations du sonnet, et par conséquent plusieurs aspects d'une réalité unique – perspective qui commence à nous être familière et sur laquelle nous ne reviendrons pas. Examinons à présent en quoi les sonnets de Jodelle peuvent être considérés comme une poésie prismatique.

5.2.1.2. Deuxième cas de dissonance syntaxique : une poésie prismatique ou le piège de la diffraction du sens.

Le morcellement des syntagmes dans les sonnets de Jodelle autorise toutes sortes d'interversions, de postpositions ou d'antépositions : au fil de la lecture le lecteur recompose l'ordre et le sens en combinant les syntagmes avec leurs voisins, par la suite il se rend compte qu'ils s'accordent en réalité avec ceux placés plus tôt ou plus loin. En d'autres termes, nous établissons que certains outils de la syntaxe permettent de « diffracter » le sens du sonnet, un peu comme un prisme la trajectoire d'un rayon lumineux : une première interprétation est induite par l'organisation de la syntaxe, avant que le sens ne soit infléchi dans une autre direction.

Les outils qui permettent cette mise en oeuvre sont par exemple les antépositions de compléments essentiels à leur verbe, ou le fait, dans une périphrase verbale, de séparer l'auxiliaire de son verbe par un ou plusieurs syntagmes (tmèse).

Prenons l'exemple du sonnet V :

Si quand tu es en terre, ô Diane, ta face,
De ta face qui luit dans le ciel, presque estaint
L'argentine blancheur, si sur ce blanc ton teint
Plein de roses, l'Aurore au teint rozin, efface :¹⁹³

¹⁹³ *Id.* sonnet V, p.38.

Dans son introduction aux *Amours*, Emmanuel Buron nous met en garde, en nous précisant l'importance de la ponctuation dans la construction des sonnets de Jodelle¹⁹⁴. C'est la raison pour laquelle nous y avons accordé une attention particulière. Dans le cas du sonnet V, la ponctuation entre un dissonance avec l'organisation du sens par la syntaxe : elle vient déstabiliser le sens construit par cette dernière. Ainsi, dans le v.2, le groupe adjectival « presqu'esteint » semble, si l'on suit l'agencement syntaxique, s'appliquer au substantif masculin « le ciel ». Cependant, la ponctuation sépare ces deux syntagmes et inclut « presqu'esteint » dans un groupe de mot bien défini : « presqu'esteint // L'argentine blancheur ». Ainsi ce groupe de mot acquiert-il en quelque sorte son autonomie par rapport au début de la proposition « Si quand tu es en terre... ». Bien qu'il s'agisse d'un substantif féminin et que l'adjectif « esteint » soit au masculin, la ponctuation nous porte à croire que le groupe adjectival « presqu'esteint » s'applique à « blancheur ».

Il y a toutefois une autre façon de comprendre ces syntagmes, probablement plus pertinente, qui nous avait été dissimulée par la complexité de ce début du sonnet : la présence de la subordonnée pseudo-hypothétique du v.1 « Si... ô Diane, ta face, ... » est en quelque sorte annulée par la subordonnée circonstancielle « quand tu es en terre » qui succède directement à l'adverbe « Si ». De plus, l'incise « ô Diane » ainsi que le complément de nom « de ta face », étendu par la proposition relative « qui luit dans le ciel », brouillent, court-circuitent l'arrivée du verbe « presqu'esteint » (verbe et non pas adjectif) qui régit un complément essentiel d'objet « L'argentine blancheur ». Ce qui donne : « Ô Diane, si, lorsque tu es en terre, ta face presqu'esteint l'argentine blancheur de ta face qui luit dans le ciel ». La compréhension de ces deux premiers vers autorise celle des deux suivants où les fonctions syntaxiques des syntagmes « ton teint plein de roses » et « L'Aurore au teint rozin » étaient interchangeable. Le sens correct des v.3-4 est par conséquent le suivant : « si sur ce blanc ton teint plein de roses efface l'Aurore au teint rozin : ».

¹⁹⁴ *Id.* Introduction, p. 31 « Nous avons respecté la ponctuation originale, sauf quand elle était manifestement fautive. Nous l'avons même suivie dans ses usages les plus déconcertants. Dans certains poèmes par exemple, la ponctuation souligne la construction poétique du texte : elle marque la fin de la strophe, même si la phrase n'est pas terminée. Nous avons aussi respecté les deux points (:), qui n'ont pas la valeur logique d'un « donc » au XVI^e s. : ils distinguent au sein de la phrase des groupes syntaxiques relativement autonomes (par ex. les différents éléments d'une énumération). Leur abondance chez Jodelle est la contrepartie d'une syntaxe périodique extrêmement touffue, qui organise moins les mots qu'elle n'articule des segments verbaux complexes, parfois sur plus d'une page. Condition de possibilités d'une syntaxe, la ponctuation est donc un élément à respecter scrupuleusement. »

Le poème se joue presque avec complaisance du lecteur, charrié par cette syntaxe comme par un fleuve. On comprend que la syntaxe du sonnet induit un sens premier et temporaire. La dissonance apparaît au moment précis où celui-ci est détourné, arraché à l'interprétation initiale.

Autre exemple, le sonnet XXIII qui narre les amours de déesses envers divers héros mythologiques (v.1 à 8) :

Ces quatre estans mortels de Deeses se veirent
Aimez : mais leurs amour assez ne se couvrent.¹⁹⁵

Le rejet qui ouvre et ferme le deuxième vers (avec la ponctuation forte) rend très expressive l'opposition marquée par la conjonction de coordination « mais » qui suit immédiatement. Si l'on se fie au rôle attribué généralement aux tercets, un renversement est censé se produire. Celui-ci est d'ailleurs initié par l'opposition que nous venons de mentionner. Dans le vers suivant : « Au silence est mon bien : » le locuteur affirme implicitement la supériorité de son amour et de sa dévotion pour la dame, du fait de sa discrétion, sur les amours divins. On s'attend alors à ce que cette supériorité soit confirmée dans la suite, or il n'en est rien : le sonnet se termine sur une structure déceptive qui n'est pas sans interpeller le lecteur.

Au silence est mon bien : par luy, Maistresse, à toy
Dans mon cœur plain, content, et couvert je n'égle
Vénus, Oenone, Lune, Aurore : ny à moy
Leur Anchise, Paris, Endymion, Cephale.¹⁹⁶

Puisque l'amour des déesses pour les mortels ne s'est « couvert¹⁹⁷ » et que cela a précipité leur fin, selon la logique du poème le locuteur devrait se considérer comme supérieur à eux ; ce n'est pourtant pas le cas : « je n'égle... ». Le poète se montre finalement d'une grande modestie envers les héros auxquels il n'ose signifier sa précellence. Ceci peut cependant sembler comme un affront à la dame, puisqu'on attendrait de lui qu'il se montre digne des héros de la mythologie. Mais il est intéressant de remarquer que le locuteur se compare tant aux héros qu'aux déesses ; un motif plus entendu de la poésie amoureuse voudrait que la dame soit comparée aux déesses, et l'amant aux héros aimés par elles, motif que Jodelle exploite d'ailleurs dans d'autres

¹⁹⁵ *Op. cit.* Jodelle, sonnet XXIII, p. 50, v.9-10.

¹⁹⁶ *Id.* v.11-14.

¹⁹⁷ Au sens de « cacher, dissimuler ».

sonnets. De même, le sonnet se termine sur deux séries d'accumulations : « Vénus, Oenone, Lune, Aurore » ; « Anchise, Paris, Endymion, Cephale ». Ces accumulations régulières qui résonnent encore dans l'esprit une fois la lecture achevée ouvrent le sonnet plus qu'elles ne le closent, laissant un curieux sentiment d'inachevé, d'incomplet, de frustration peut-être.

Toutes ces stratégies de diffraction du sens contribuent à déstabiliser le lecteur. La poésie se dérobe sous ses pas et il ne peut se reposer sur les motifs traditionnels de la poésie amoureuse. Le lecteur est perpétuellement surpris, sollicité par des sonnets à la syntaxe protéiforme qui induit des changements de direction dans l'appréhension du sens et refuse ainsi d'être saisie dans un système. Le style de Jodelle se veut mouvant, vivant, libre, afin d'échapper aux filets tendus par le lecteur. Ce dynamisme, dû à la dissonance syntaxique, entre pleinement dans l'esthétique des sonnets, complexes et déroutants. L'auteur semble se jouer de son lecteur ou bien le défier, en lui proposant une poésie intellectuelle qui présente de fausses pistes pour après infléchir le sens dans une direction inattendue, trompant son attente, le laissant – au choix – se perdre, ignorer, suivre, devancer peut-être les pièges de la lecture.

5.2.1.3. Une poésie illusionniste : les « spectres » de la dissonance syntaxique.

Afin de raffiner notre précédente analyse, nous parlerons, pour finir, de la poésie de Jodelle comme d'une poésie illusionniste : suite à l'infléchissement du sens dans le sonnet, le sens passé est parfois si expressif qu'il persiste, tel un fantôme, dans l'esprit du lecteur. Par le fait, la poésie crée des illusions de plusieurs significations qui côtoient l'interprétation correcte. Celle-ci prend le pas sur les « spectres » parce qu'elle semble plus pertinente, plus rationnelle que les autres compte tenu de la structure syntaxique ou du thème. Il ne faut pas pour autant réduire au silence les « spectres », puisqu'il sont à même d'enrichir l'interprétation globale. En effet, si le critère de la rationalité jouit d'une prééminence, ceci ne suffit pas à évincer le critère de l'esthétique, de l'étrange ou de l'original pour la création du sens. Actualiser le sens selon tel ou tel critère dépend du choix du lecteur. Nous voici donc dans un mode où la dissonance se fait plus subtile : une interprétation « correcte » existe bel et bien pour le sonnet, mais l'écriture en suggère d'autres à l'imagination. Ces sous-entendus sont comme des spectres qui hantent le lecteur et produisent ainsi une dissonance sur le mode allusif.

Afin d'illustrer ceci, prenons le sonnet XXV :

La Roche du Causase, où du vieil Prométhée,
L'aigle vengeur sans fin va le cœur bequetant :¹⁹⁸

Entre les deux verbes de la périphrase verbale « va... bequetant » s'intercale le syntagme « le cœur » qui brise la continuité du syntagme et amène ainsi du sens : on comprend, sur le moment, que l'on a affaire à deux propositions, où « L'aigle vengeur » est sujet du verbe « va » et « le cœur » sujet du verbe « bequetant » au participe présent. « Le cœur bequetant » est une expression fort surprenante qui suscite une image incongrue. Cependant si l'on essaye de rationaliser le début de ce sonnet, ou d'effectuer une « réduction des dissonances », on comprend aisément que « va... bequetant » est une périphrase verbale ; le complément d'objet « le cœur » a été intercalé entre l'auxiliaire et son verbe, le sujet de la proposition étant « L'aigle vengeur » et « sans fin » un complément circonstanciel. Il faut constater ainsi que, malgré la réorganisation de l'ordre des mots, l'image du « cœur bequetant », qui frappe par son originalité, reste sur la rétine, tel un sens spectral généré temporairement par l'arrangement de la syntaxe.

Cette dissonance sur le plan syntaxique provoque une dynamisation du sonnet, en l'occurrence une re-dynamisation, presque une réécriture du trop célèbre mythe de Prométhée. Le personnage mythologique se présente ici non plus comme un dieu mais presque comme un lieu, avec la préposition « où » suggérant un complément de localisation mais accolée au « vieil Prométhée », et précédée par un lieu thématique « La Roche du Caucase ». On peut discerner un peu de distance ironique de la part du poète devant cette topologie du « vieil Prométhée » dont l'auteur tente de re-sculpter le mythe à sa manière, en faisant becqueter non plus l'aigle mais le cœur.

Choisissons un autre exemple :

Quelque lieu, quelque amour, quelque loy qui t'absente,
Et ta déité tasche oster de devant moy,
Quelque oubli qui contraint de lieu, d'amour, de loy,
Face qu'en tout absent de ton cœur je me sente.¹⁹⁹

On comprend le v.2 de la manière suivante : il y a ellipse de la relative, et celle contenue dans le v.1 est mise en facteur commun avec le v.2 ; le sujet du verbe « tasche

¹⁹⁸ *Op. cit.* Jodelle, sonnet XXV, p. 51.

¹⁹⁹ *Id.* sonnet VII, p. 39.

oster » est donc le pronom relatif omis « qui » dont l'antécédent est « Quelque lieu, quelque amour, quelque loy ». « ta déité » est ainsi identifié comme le complément d'objet direct de la périphrase verbale « tasche oster ». Si nous refusons cependant la mise en facteur commun, le v.2 peut se présenter comme une phrase simple coordonnée au v.1, où le syntagme « ta déité » devient le sujet du verbe « tasche oster ». Ainsi à côté des contingences extérieures invoquées par le poète, et qui le privent de la présence de sa bien-aimée, le texte suggère en filigrane que c'est de sa propre décision que celle-ci s'éloigne du fait qu'elle ne l'aime plus ; d'où le triste constat au v.4 : « Face qu'en tout absent de ton cœur je me sente ».

Dans les deux exemples que nous avons cités on constate qu'il y a non seulement illusion générée par l'art poétique²⁰⁰, mais en même temps mise en abyme de l'illusion (les sens « spectraux ») dans cette illusion première. Les poèmes se gardent bien de dissiper ce flou illusionniste et maniériste. Ainsi, dans la poésie de Jodelle, tout procède de l'illusion.

Un autre aspect de cette poésie illusionniste est celui qui touche aux nombreuses répétitions que nous avons relevées dans les sonnets²⁰¹. Prenons pour exemple le début du sonnet V :

Si quand tu es en terre, ô Diane, ta face,
De ta face qui luit dans le ciel, presqueint
L'argentine blancheur, [...] ²⁰²

Il y a répétition du substantif « face » à la fin du v.1 et au début du v.2, de sorte que les deux occurrences ne sont séparées, à la typographie, que par une virgule et par la préposition « De » : lors d'une première lecture « naïve », à savoir avant de remettre la syntaxe en ordre, on comprend que « De ta face » est le complément du nom « face ». La confusion provient non seulement de la position très rapprochée des deux substantifs dans la disposition textuelle, mais du redoublement du même signe (et du même pronom possessif « ta »). Par conséquent la similitude phonique attire, voire conduit à la fusion des deux mots.

²⁰⁰ « Des illusions, et c'est là le ressort de tout le mouvement, qui ne sont pas dûes à la femme elle-même, [...] mais sont dûes uniquement au poète ou, pour mieux dire, à la poésie du poète. » *Op. cit.* Balmas, p. 312.

²⁰¹ Voir Annexe B.

²⁰² *Op. cit.* Jodelle, sonnet V, p. 38.

Ceci n'est pourtant qu'une illusion créée par la syntaxe. Si le signe est le même, les fonctions syntaxiques sont quant à elles tout à fait différentes : « ta face » est le sujet de la proposition qui a pour verbe « presque éteint », alors que « De ta face » est le complément de nom, non de « face », mais du groupe nominal « L'argentine blancheur » (v.3). Ainsi, dans l'illusion du *même* se cache en vérité *l'autre*. Ce trait d'écriture est très souvent présent lorsque des répétitions ou des pangrammatismes prennent place dans un sonnet. Rien n'est tout à fait semblable à soi-même dans la poésie de Jodelle.

Le sonnet V, avec le trait d'écriture que nous venons de décrire, est fort représentatif de l'utilisation de la dissonance qui est au cœur des sonnets jodelliens. Il est question des deux faces d'une même réalité : Diane. Autrement dit, une réalité a priori unique peut présenter simultanément plusieurs visages. Bien que les deux faces soient concomitantes, la face de la Diane terrestre fait concurrence à la face de la déesse lunaire et parvient d'ailleurs à évincer celle-ci (« ta face... presque éteint // L'argentine blancheur [de ta face qui luit dans le ciel] » ; « si... ton teint // Plein de roses, [efface] l'Aurore au teint rosin »). Comme nous l'avons expliqué dans une précédente analyse, il n'est pas question de la déesse mythologique Diane dans ce premier quatrain mais d'une femme qui « a tout ce qu'ont les déesses supérieures : » ; c'est la poésie qui signifie le lien de correspondance entre la beauté terrestre et la beauté divine, entre la vision empirique et l'imagination. Entremêlant données de l'expérience et imagination (« ingenium »), le poète génère une nouvelle idée de la beauté, un niveau supplémentaire de réalité. Autrement dit, sa poésie rapproche vision du réel et représentation poétique de la réalité, afin que l'esprit du lecteur, saisissant d'un même mouvement une réalité à l'esthétique plus dense, puisse « Dans la terre jouir de tout l'heur des cieux mêmes. ».

Nous venons de montrer le fonctionnement de la dissonance sur un mode plus fin, mode allusif qui génère dans le sonnet des sens « spectraux ». Telle est la mise en abyme de l'illusion « spectrale » dans l'illusion poétique. La dissonance produit ainsi une poésie illusionniste où les « charmes », développés sur plusieurs niveaux d'interprétation, procèdent des « charmes²⁰³ » qui lient non seulement le poète (« Qui me liez moy-même dans mes charmes²⁰⁴ ») mais également le lecteur. Abolir la frontière entre l'interprétation rationnelle et l'illusion poétique, et conserver et mêler les deux plutôt que choisir, rend l'interprétation plus riche. Ces illusions viennent envelopper,

²⁰³ Les « vers », *Id.* sonnet VI, p. 164.

²⁰⁴ *Ibid.*

ramifier la réalité, et développer les connaissances et l'optique particulière que nous portons sur elle. La dissonance en tant que trait d'écriture est une esthétique non pas du choix possible entre des alternatives, mais du mélange possible, accepté et assumé.

Si le monde représenté par la poésie de Jodelle doit être compris comme une image de la réalité objective, c'est un monde où règne à première vue l'irrégularité, la confusion, la dualité, la disharmonie : un tout chaotique impossible à résoudre. Cependant ce chaos peut être ordonné de manière à ce que les dissonances trouvent leur place et leur équilibre en un tout, tel que celui-ci ne peut se penser sans leur présence simultanée. Par conséquent, on peut se demander où situer la frontière entre ce monde poétique brut, a-raisonné, désordonné, et la réalité « réelle ». L'appréhension du réel procède en effet de la réorganisation des données de la perception par les structures cérébrales, ce qui induit une part de subjectivité, donc dans une certaine mesure, une part d'artificialité. Il serait bien difficile de faire la part, dans la nature humaine, entre ce qui relève de la stricte objectivité et ce qui relève de la construction. Ainsi l'homme peuple-t-il déjà sa réalité d'illusions. Celles-ci trouvent une autre source dans la production intellectuelle de l'homme, comme la littérature ; l'illusion poétique s'est tellement confondue dans les habitudes de pensées, a tellement nourri la réalité, que son origine fictive a été oubliée. Ainsi notre réalité est-elle déjà en partie illusoire, et le poète, par le biais de la dissonance, y est le plus grand faiseur d'illusions. Il est véritablement créateur, créateur de chimères qui passent dans le réel pour vraies et acceptées.

VI. Conclusion.

Dans le but d'établir une définition solide de la notion de dissonance en linguistique, nous avons appréhendé celle-ci tout au long de notre étude des sonnets des *Amours* et des *Contr'Amours* à travers des outils linguistiques variés : nous avons commencé notre démarche avec une figure de style, l'antithèse, pour continuer avec un procédé prosodique, les discordances métriques. Nous nous sommes mesurés ensuite à une forme poétique avec ses règles propres : le sonnet en vers rapportés. Nous avons conclu enfin en nous intéressant à la syntaxe. De la disparité de ces outils, nous avons établi que la notion de dissonance pouvait apparaître à différents niveaux linguistiques. Peut-être même recouvre-t-elle des procédés auxquels nous n'avons pas été confrontés dans les sonnets de Jodelle. C'est en somme une notion véritablement transdisciplinaire, protéiforme, qui concerne plus d'un domaine de l'écriture littéraire.

Résumons brièvement quel a été l'intérêt technique de chacun de ces outils linguistiques au regard de la construction formelle de la dissonance.

Du point de vue rhétorique, l'antithèse se présente comme le calque de la dissonance telle qu'elle a été théorisée par Festinger. A quelques conditions près, elle en est l'expression la plus directe, le conflit d'interprétation résidant dans l'opposition sémantique manifeste.

Dans le domaine prosodique, les discordances métriques traduisent l'utilisation de la dissonance dans son acception musicale. On retrouve ici la plus ancienne définition de notre notion. En occasionnant des conflits de rythme, les discordances métriques dérèglent le cadre du sonnet.

Il est remarquable que les dissonances réussissent à trouver à la fois leur expression et leur organisation dans la forme du sonnet en vers rapportés. Leur expression tout d'abord, non seulement par l'accumulation de termes opposés ou incohérents entre eux placés sur le même niveau syntaxique grâce au zeugma, mais encore par la coexistence conflictuelle des lectures syntagmatique et paradigmaticque. La structure des vers rapportés ordonne ces divers éléments de telle sorte que les

dissonances se trouvent organisées dans un tout équilibré, preuve qu'il est possible que celles-ci « Selon l'art [...] accordante se treuve : ²⁰⁵ ».

Quant à la dissonance syntaxique, on décline tout d'abord l'usage orthodoxe, très similaire à celui des antithèses, où il se retrouve une double interprétation d'une proposition unique. Le second usage, plus subtile, peut être décomposé en deux mouvements. Il y a premièrement des effets d'attente trompée avec un infléchissement du sens au cours de la lecture. Dans un second temps les sens envisagés puis évincés enrichissent l'interprétation finale de leur présence « spectrale », comme une réminiscence.

Nous venons de résumer les différentes formes de la dissonance dans les sonnets de Jodelle. Rappelons à présent quels ont été ses différents rôles interprétatifs dans le contexte des *Amours* et des *Contr'Amours*, ainsi que dans une perspective plus largement littéraire et méta-littéraire.

L'usage de la dissonance dans la poésie de Jodelle est presque rebutant au premier abord. Ces traits d'écriture inhabituels complexifient les sonnets et rendent leur lecture parfois incompréhensible. Se pose alors la question du message, du sens de l'œuvre. Lorsqu'il y a dissonance, quel membre de la contradiction est censé prévaloir sur l'autre ? Quel sens est à privilégier, lequel exprime la pensée du poète ? Aucun indice dans le texte ne venant aider le lecteur, ce questionnement est bien souvent impossible à résoudre. La dissonance est ainsi envisagée telle une aporie tout le temps que l'on se refuse à l'appréhender comme un ensemble d'éléments indissociables qui fonctionnent simultanément.

Il convient donc d'embrasser la dissonance dans un seul mouvement. Celle-ci constitue alors une représentation de la réalité où la dualité est le principe fondamental. C'est sa nature profonde : elle traduit un monde en perpétuelle contradiction. La forte instabilité qu'elle provoque en est le corollaire. Comment se reposer sur des valeurs sûres, dans un monde où la schizophrénie guette ? Pour résoudre ce problème, il ne faut plus penser la contradiction comme l'appréhende le sens commun, à savoir comme une impasse, un discours sclérosant qui empêche tout devenir et toute évolution. Nous devons au contraire penser la dissonance comme une donnée objective du monde, une

²⁰⁵ *Op. cit.* Jodelle, *Amours*, sonnet XIX, p. 47.

donnée première ; l'envisager comme un tout et laisser de côté nos « cognitions » particulières de cohérence logique.

Nos analyses ont montré que les dissonances génèrent une représentation du monde qui s'avère, au premier regard, particulièrement chaotique. Il est possible non seulement d'en dépasser les contradictions, d'en tirer une « synthèse » sur le principe de la dialectique, mais encore d'organiser ces dissonances, de les faire tenir en équilibre dans un tout certes peu harmonieux mais où la dysharmonie n'est plus synonyme de désordre. Ce dynamisme créateur de nouveau sens et de nouvelles formes tend de plus en plus à brouiller les frontières avec le réel. Il culmine sous la forme de la dissonance syntaxique qui permet de penser l'illusion poétique comme principe participant de la reconstruction du monde : mise en abyme des illusions générées par la poésie dans ce grand tout également subjectif qu'est la réalité « réelle ».

Ainsi la poésie se définit comme un principe de développement des connaissances sur la réalité, à l'opposé de l'idée d'une littérature autotélique. La réalité donne à la poésie son matériau brut, son prétexte, et la poésie enrichit en retour le réel, élargit notre perception. Sans elle, comment imaginer un monde où la contradiction serait présente à chaque instant ? Comment penser que le principe de tiers exclu ne soit pas quelque chose d'absolu et qu'un équilibre des contraires soit possible ? Cette hypothèse peut paraître effrayante : un univers où rien n'est égal à soi-même, où tout peut changer et se transformer en son contraire, où x et $\text{non-}x$ se côtoient. Cependant, nous pensons que l'homme écrit entre autres pour connaître le réel, tenter de l'appréhender le plus précisément et le plus complètement possible, et résoudre les dilemmes qu'il lui présente. Ce mouvement des contraires inscrit dans sa pratique littéraire est promesse d'évolution intellectuelle ; c'est une manière de cerner le réel d'une façon radicalement différente de nos habitudes et peut-être de mieux en mieux, une promesse de devenir.

Annexes.

Annexe A : Relevés des discordances métriques.

<i>Les Amours</i>	Enjambement externe	Rejet externe	Contre-rejet externe	Enjambement interne ²⁰⁶	Rejet interne	Contre-rejet interne
I	v.4	v.11,12	v.5	v.5, v.7,	v.9, v.11	
II	v.12					
III	v.2, 6, 7	v.8		v.3, v.4, v.8	v.12	v.2
IV	v.2, 7, 10, 12	v.3, 8, 13		v.2, v.3, v.6, v.11	v.9, v.14	
V	v. 2, 3, 4, 6, 7, 8			v.2, v.5, v.11	v.9, v.12, v.14	v.4, v.6
VI	v.2, 3, 14	v.6	v.10	v.1,v.3,v.5,v.6,v.8,v.9,v.12	v.4	
VII	v.6, 8, 14	v.11		v.4, v.8,	v.2,3,5,6, 7	v.9, v.10
VIII	v.4,7, 13, 14	v.11		v.2, v.13		
IX	v.6			v.9, v.12	v.3, v.4	
X	v.2, 3, 4, 10			v.1, v.7		
XI	v.3, 14	v.7				
XII	v.2, 3, 4, 6, 8					
XIII	v.3, 6, 10, 12					
XIV	v.2, 10, 11, 14					
XV	v.2, 6, 8, 14	v.4				
XVI	v.7, 12					
XVII	v.2, 4, 6, 8, 10, 13					
XVIII		v.8				
XIX	v.4, 12	v.8				
XX	v.2, 3, 14		v.9			
XXI	v.7, v.12		V2, v.5			
XXII	v.2, 10					
XXIII	v.2, 8	v.4, 10	v. 6, 11, 13			
XXIV	v.2, 6	v.3				

²⁰⁶ Les discordances internes ont été analysés uniquement sur les dix premiers sonnets du recueil *Les Amours*.

XXV	v.12, 13		v.9		
XXVI	v.13		v.10		
XXVII	v.6, 8	v.10			
XXVIII	v.3, 8, 13				
XXIX	v.3, 8				
XXX	V6, 7				
XXXI	v.2, 7, 10	v.8			
XXXII	v.6	v.14			
XXXIII	v.4, 7, 8				
XXXIV	v.4				
XXXV	v.3, 12	v.14			
XXXVI	v.2, 3, 4, 6	v.7, 11			
XXXVII	v.2	v.8			
XXXVIII	v.3, 4, 6, 8, 10, 11	v.13			
XXXIX					
XL					
XLI	v.8, 10				
XLII					
XLIII	v.8, 12				
XLIV	v.2, 3, 4, 6, 13		v.13		
XLV	v.6	v.7, 13			
XLVI		v.2			
XLVII	v.7, 13				
<i>Contr'Amours</i>					
I				v.12, 13, 14	
II	v.3, 6				
III	v.2, 14				
IV	v.3, 4, 11, 13		v.1		
V					
VI	v.6, 8				
VII	v.2, 6, 7				

Annexe B : Relevés des outils syntaxiques.

Discordance ponctuation / syntaxe pour la construction du sens Discordance syntaxe / signes pour la construction du sens Discordance conj. de coordination et signes	V XXXV v7-8 XXII v1 XXXV v5-8 XXIV, v12 XXVI, v1 XXVIII, v10 XXXIX, v8
Brouillage dans l'attribution des référents, et / ou dans l'attribution des fonctions syntaxiques.	I, v9,v10 VII, v2 IX, v14 ? XII, v7-10 XIV, v11 XXI, v6 XXV, v11 XXVII, v5, v9 XXXI, v5-8 XXXII, v9 XL, v1-2 XLVI, v.4 II, v4
Ellipse de syntagmes.	II ²⁰⁷ VII, v1-2 XI, v10-11 XIV, v11, 12-14 ²⁰⁸ XVI, v5, 11-14 ²⁰⁹ XVII, v6 XXIV, v2-3 XXX, v10, v14 ²¹⁰ XXXIX, v11 XLV, v11 VII, v5, v11
Ordre des mots	III, v5-8 VII, v2 IX, v7, v14 XVI, v5 XVII, v9-11 XXII, v7 XXIII, v1 XXV, v1-2 XXVI, v14 ? XXVII, v5 XXIX, v1, v2, v3 XXX, v11

²⁰⁷ Voir chapitre sur les vers rapportés.

²⁰⁸ Ibid.

²⁰⁹ Ibid.

²¹⁰ Ibid.

	<p>XXXI, v4 XXXIII, v3 XXXVIII, v7-8, v9-10 XL, v12-13 XLII, v4 XLVI, v4 XLVII, v9 I, v1, v13-14 II, v9 VI, v5-6 VII, v6-7</p>
<p>Tmèse. (surtout dans les périphrases verbales : auxiliaire séparé de son verbe à l'infinitif par des syntagmes).</p>	<p>III, v4 VI, v8, v14 IX, v2, v3, v6, XV, v13 XVII, v9 XVIII, v6 XIX, v8 XX, v4, v6 XXIII, v2 XXV, v2, v7 XXVI, v13 XXVII, v14 XXIX, v2, v3 XXX, v12 XXXV, v5, 6, 8 XXXVI, v10 XXXVII, v12, v13 XL, v7-8, v10, v11, v12 XLI, v7-8 XLIII, v4, v5, v8, v9, v12 XLV, v1, v4, v5 XLVI, v2-3, v6, v7, v8, v10 XLVII, v1-2, v13 IV, v5 V, v4, v5, v8 VII, v4, v8</p>
<p>Antéposition de compléments essentiels, (le plus souvent c.o.d.) au verbe</p>	<p>I, v6 IV, v5 VI, v1, v4, v5, v7 VII, v2, v4, v8, v10, v11 XI, v9 XIV, v8 XV, v11, 14 XVIII, v5, v10 XIX, v2, v14 XX, v14 XXII, v4 XXIV, v6, v12 XXVI, v4, v8, v9-12 XXX, v5-6, v11 ? XXXI, v2-3</p>

	<p>XXXIII, v10 XXXVI, v9, v11 XXXVII, v5, v6, v8 XL, v14 XLI, v3, v5, v11 XLII, v4 XLV, v8, v9, v12-13 XLVI, v4, v11, v12, v13-14 I, v4, v5, v8 II, v11 III, v3, v4, v5, 6, 7, v11, v12 IV, v6, v11, v14 VI, v6</p>
Pronom relatif n'est pas précédé directement de l'antécédent	<p>VII, v7-8 XXII, v11 XXIV, v3 XXXIV, v5</p>
Complément de nom qui n'est pas placé directement après le nom auquel il se rattache	<p>VI, v2 XIX, v7-8 XXV, v1 XXXVI, v8 XXXVIII, v5 XLI, v2, v6 XLII, v3 XLIV, v4 XLVII, v4 V, v5</p>
Répétitions / pangrammatismes	<p>III, v4, v10 IV, v1 V, v1-2 VI, v9, v10 VII, v7, v12-14 ? XII, v7, v12-13 XV, v12-14 XVII, v8, v12-14 XIX, v13-14 XX, v4, v12-13, 14 XXII, v7, v13 XXIV, v8 XXV, v5-7 XXVI, v12-14 XXXI, v1, v3, v4, v5, v6, v8, v10, v12-13 XXXIV, v2-3 XXXVII, v4, v1,5, 6 XXXVIII XXXIX, v9-10 XLV, v9-10 XLVI, v5 I, v3-4 III, v14 VI, v2-3, v6-7</p>

Bibliographie.

1. Textes littéraires.

JODELLE, Etienne. *Les Amours* (1574), Saint-Etienne : Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2005.

Autres textes d'Etienne Jodelle.

JODELLE, Etienne. *Œuvres complètes*, 2 vol., éd. E. Balmas, Paris : Gallimard, 1965-1968.

2. Textes théoriques et critiques.

Etudes critiques sur Etienne Jodelle et son œuvre.

BALMAS, Enea. « Le mystère Jodelle » et « Pour une lecture de la poésie de Jodelle » in *Lumières de la Pléiade*, Paris : Vrin, 1966.

BRUNEL, Pierre. « Le sonnet de la triple Diane ». *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris : P.U.F., 1992.

BURON, Emmanuel. « Introduction » in JODELLE, Etienne. *Les Amours* (1574), Saint-Etienne : Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2005.

BURON, Emmanuel. « Jodelle » in *Dictionnaire des lettres françaises* [support papier]. Paris : Fayard, la Pochothèque, 2001.

BURON, Emmanuel. « Lecture et récitation de la poésie dans la seconde moitié du XVI^e s. : le point de vue des poètes », in éd. O. Rosenthal, *A haute voix. Diction et prononciation aux XVI^e et XVII^e s.*, Paris : Klincksieck, 1998

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle. « Poétique du sonnet rapporté, ou Jodelle aphasique » in *Parcours et rencontres, Mélanges Enea Balmas*, t. 1, Paris : Klincksieck, 1993.

Ouvrages sur le contexte historique et littéraire.

CASTOR, Grahame. *La poétique de la Pléiade* (1964). Trad. BELLENGER, Yvonne, Paris : H. Champion, 1998.

CHAMARD, Henri. *Histoire de la Pléiade*, (1939), Paris : Didier, 1961-1963.

DUBOIS, Claude-Gilbert. *La poésie au XVI^e siècle*, Paris : Bordas, 1989.

DUBOIS, Claude-Gilbert. *Le Maniérisme*, Paris : PUF, 1979.

WEBER, Henri. *La création poétique au XVI^{ème} siècle en France* (1955), Paris : Nizet, 1994.

Ouvrages théoriques.

BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman* (1975), Paris : Gallimard, 1978.

BARTHES, Roland. Avant-Propos à *Sur Racine*, Paris : Seuil, 1963.

COMPAGNON, Antoine. *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris : Seuil, 1998.

ECO, Umberto. *Les Limites de l'interprétation*, Paris : Grasset, 1992.

FISH, Stanley. *Quand lire c'est faire*, Paris : Prairies Ordinaires, 2007.

JENNY, Laurent. *La Parole singulière*. Paris : Belin, 1990.

MESCHONNIC, Henri. *La poétique du traduire*, Lonrai : Lagrasse éd. Verdier, 1999.

PRIETO, Luis. « Sur la traduction », article ronéotypé, Université de Genève : 1987.

Ouvrages de stylistique.

ADAM, Jean-Michel. *Le style dans la langue : une reconception de la stylistique*, Lausanne : Delachaux et Niestlé, 1997.

BACRY, Patrick. *Les figures de style*, Paris : Belin coll. Sujets, 1992.

CAHNE, Pierre, et MOLINIE, Georges. *Qu'est-ce que le style ?* Paris : P.U.F., 1994.

FROMILHAGUE, Catherine et SANCIER, Anne. *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris : Bordas, 1991.

FROMILHAGUE, Catherine. *les figures de style* (1995), Tours : Nathan, coll. 123., 2003.

GOODMAN, Nelson. *Manières de faire des mondes*, Trad. POPELARD, Marie-Dominique, Nîmes : J. Chambon impr., 1992.

HERSCHBERG-PIERROT, Anne. *Le style en mouvement*. Paris : Belin, 2005.

NOILLE-CLAUZADE, Christine. *Le style*, Paris : Flammarion, GF « Corpus Lettres », 2004.

SPITZER, Leo. *Etudes de style*, Paris : Gallimard, 1980.

Ouvrages de versification.

MESCHONNIC, Henri et DESSONS, Gérard. *Traité du rythme*, Paris : Dunod, 1998.

AQUIEN, Michèle. *La Versification*. Paris : P.U.F., coll. Que sais-je ?, 1990.

BELLENGER, Yvonne. *Le Sonnet à la Renaissance*, Paris : Aux Amateurs de livres, 1988.

GENDRE, André. *Evolution du sonnet français*, Paris : P.U.F., 1996.

Ouvrages sur la dissonance.

FESTINGER, Léon. *A Theory of Cognitive Dissonance*, Stanford, Californie : Stanford university press, 1962.

GHIGLIONE, Rodolphe, BONNET, Claude et RICHARD, Jean-François. *Traité de psychologie cognitive*, vol. 3, Paris : Bordas, 1990.

3. Autres textes.

ARISTOTE, *La Métaphysique*, Paris : J. Vrin, Bibliothèque des textes philosophiques, 1986-1991.

FOULQUIE, Paul. *La Dialectique*. Paris : P.U.F., coll. Que sais-je ?, 1949.

LE GOFF, Jacques. *La naissance du purgatoire*, Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque des histoires, 1981.

Ouvrages généraux.

HUGUET Edmond, *Dictionnaire de la langue française du 16^{ème} siècle*, Paris : E. Champion, 1925-1974.

Dictionnaire des lettres françaises [support papier], Paris : Fayard, la Pochothèque, 2001.

Le Larousse de la musique T.1. [support papier], Paris : Larousse 1982.

Le Trésor de la Langue Française informatisé [ressource Internet] : CNRS.

GOOSSE, André, et GREVISSE, Maurice. *Nouvelle grammaire française* (1989), Bruxelles : De Boeck & Larcier, 1995.

RIEGEL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe, et RIOUL, René. *Grammaire méthodique du français* (1994), Paris : P.U.F., 2007.

Résumé.

L'objectif de ce mémoire est de construire une définition de la notion de dissonance en linguistique. Le support littéraire de cette entreprise sont les recueils de poésie les *Amours* et les *Contr'Amours* (1574) d'Etienne Jodelle (1532-1573), poète de la Pléiade.

Réduite à ses plus simples éléments, la notion aux fondements de l'étude que nous entreprenons, la dissonance comme trait d'écriture, se présente comme la réception simultanée de deux informations traitant du même sujet, contradictoires l'une avec l'autre. Ce concept est placé d'emblée sous le signe de la singularité et par conséquent du non-conformisme. Cette « signalétique » définit la place de Jodelle dans son siècle, et caractérise sa poésie de manière appropriée.

Si la dissonance n'est pas résolue ou rationalisée par la suite, alors il n'y a plus de vérité unique, mais *la* vérité, ou *la* signification devient *des* vérités, *des* significations sur un même sujet, bouleversant notre savoir, nos usages et valeurs. La dissonance comporte une part de subversion importante, elle bouscule non seulement notre *habitus*, mais en outre, par ce dérèglement, elle nous propose une autre vision du langage, ergo une autre perception de la réalité, différente, singulière, nouvelle. Ce mémoire s'attache à construire non seulement la notion de dissonance à partir des recueils de Jodelle, mais en outre à définir en parallèle la vision singulière de ce poète.

Mots-clés.

Etienne Jodelle – dissonance – définition linguistique – les *Amours* – dysharmonie – représentation poétique du monde – poésie singulière – vers rapportés – antithèse – discordance métrique.