

Article

« Le rite de l'Hécatombe : "le printemps" d'Agrippa d'Aubigné »

Robert Mélançon

Études françaises, vol. 11, n° 1, 1975, p. 5-20.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/036595ar>

DOI: 10.7202/036595ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

LE RITE DE L'HÉCATOMBE

« Le printemps » d'Agrippa d'Aubigné

L'*Hécatombe à Diane*, première partie du *Printemps*, est un recueil de sonnets amoureux, un *canzoniere* si on veut marquer expressément la filiation pétrarquiste. Il s'inscrit dans une tradition, il appartient à un genre littéraire auquel toute lecture qui veut le pénétrer doit le rattacher.

Qu'on ne m'allegue point aussi que les poètes naissent, car cela s'entend de ceste ardeur & allegresse d'esprit qui naturellement excite les poètes, & sans la quele toute doctrine leur seroit manque & inutile,

dit Du Bellay, qui ajoute :

Ly donques & rely premierement (o Poëte futur), feuillete de main nocturne & journalle les exemplaires Grecz & Latins.

Il s'agit non seulement de lire, mais d'imiter, c'est-à-dire de refaire :

Sonne moy ces beaux sonnetz, non moins docte que plaisante invention Italienne

en suivant les meilleurs modèles :

Pour le sonnet donques tu as Petrarque & quelques modernes Italiens

sans servilité :

Se transformant en eux, les devorant, & apres les avoir bien digerez, les convertissant en sang & nourriture¹, jusqu'à trouver grâce à eux sa voix propre, jusqu'à leur reprendre son propre bien. Pour d'Aubigné et ses contemporains, l'acte d'écrire ne se conçoit pas sans « art poétique », sans techniques, règles, préceptes.

Leurs « amours » constituent de vastes suites où la place de chaque sonnet est savamment calculée en vue d'un effet d'ensemble : ils s'ordonnent en séquences ou en « chaînes² », ils s'insèrent à l'intérieur d'une forme englobante dont on ne peut les détacher sans les appauvrir. Dans une précieuse lettre à Scévole de Sainte-Marthe au moment de la publication des *Sonnets pour Hélène*, Ronsard écrit que

c'est un grand malheur de servir une maistresse, qui n'a jugement ny raison en nostre poésie, qui ne sçait pas que les poètes, principalement en petis et menus fatras comme elegies, epigrames et sonnetz, ne gardent ny ordre ny temps, c'est affaire aux historiographes qui escrivent tout de fil en eguille,

mais cela ne signifie pas que les poèmes soient disposés au hasard dans les recueils

je vous supplie, Monsieur, ne vouloir croire en cela mademoiselle de Surgeres et n'ajouter ny diminuer rien de mes sonnetz³,

mais qu'ils y suivent un autre ordre, plus complexe que la narration continue, qu'ils communiquent les uns avec les autres par les

1. Du Bellay, *Deffence et Illustration de la langue francoyse*, éd. H. Chamard, Paris, Didier, « S.T.F.M. », 1966, p. 105, 107-108, 120, 122 et 42.

2. Jean Rousset, « Jean de La Ceppède et la chaîne de sonnets », *L'Intérieur et l'Extérieur*, Paris, José Corti, 1968, p. 13-43.

3. Ronsard, *Oeuvres complètes*, éd. G. Cohen, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1950, t. II, p. 1047.

inventions, descriptions, comparaisons, qui sont les ners
et la vie du livre ⁴,

qu'un sang de métaphores circule à travers eux, instaure un
ordre autre.

Pourtant le sonnet est une forme close, toute en rapports
internes, dure, serrée, fermée par la pointe du dernier vers
qui lui imprime un mouvement circulaire :

quatorze vers *simultanés*, et fortement désignés comme
tels par l'enchaînement et la conservation des rimes :
type et structure d'un poème stationnaire ⁵.

Le recueil de sonnets, dans la mesure où il possède une certaine
cohérence, apparaît donc comme un paradoxe : le point,
l'instant clos de chaque sonnet y est projeté dans une durée,
il s'ouvre, se prolonge dans d'autres sonnets, reçoit les vibra-
tions d'autres sonnets dont il se fait l'écho. En même temps,
il garde un caractère plus ou moins autonome (les compila-
teurs d'anthologies le savent bien), il tend à se refermer
dans l'enclos de ses quatrains et de ses tercets, mettant sans
cesse en question la visée unitaire du recueil. Cette tension
constante engendre de riches effets : les sonnets ne peuvent
être isolés de l'édifice que leur accumulation construit, mais
celui-ci ne les soumet pas tout à fait à la logique de son déve-
loppement ; le sens ne se donne jamais comme achevé, il se
fait dans le mouvement de succession des poèmes, il ne
s'épuise dans aucune lecture.

Ce genre ambigu se confond en France avec la Renais-
sance. Il n'apparaît pas avant 1549, date de publication de
L'Olive de Du Bellay et des *Erreurs amoureuses* de Tyard

(*Délie*, *objet de plus haute vertu* de Scève peut être
considéré dès 1544 comme le premier *canzoniere* français,
mais la présence de cinquante emblèmes qui le scandent le
rattache à une autre tradition),

et il disparaît, malgré quelques survivances attardées,
dès les premières années du XVII^e siècle ; les plus grands

4. Ronsard, *Abbrégé de l'Art poétique français*, p. 998.

5. Valéry, *Tel Quel*, in *Œuvres*, éd. J. Hytier, Paris, Gallimard,
« La Pléiade », 1960, t. II, p. 676.

poètes écriront certes encore des poèmes d'amour, mais ils n'en composeront plus des ensembles organiques; ils se contenteront de rassembler des pièces en nombre suffisant pour justifier une publication ou de placer chaque année quelques textes dans divers recueils collectifs : aussi la première édition séparée des poésies d'un écrivain aussi considérable que Malherbe est-elle posthume.

D'Aubigné a une conscience très nette de l'appartenance de son œuvre à ce genre, et il la marque dès les premières pages dans un hommage à Ronsard (en 1570, le sonnet a été naturalisé français et Ronsard, nouveau Pétrarque, offre un modèle national) où il affecte de ne pas se placer sous son patronage pour mieux rivaliser avec lui :

Ronsard, si tu as sceu par tout le monde espandre
 L'amitié, la douceur, les graces, la fierté,
 Les faveurs, les ennuy, l'aise et la cruauté,
 Et les chastes amours de toy et ta Cassandre,
 Je ne veux à l'envy, pour sa niepce entreprendre
 D'en rechanter autant comme tu as chanté,
 Mais je veux comparer à beauté la beauté,
 Et mes feux à tes feux, et ma cendre à ta cendre.
 Je sçay que je ne puis dire si doctement,
 Je quitte de sçavoir, je brave d'argument
 Qui de l'escript augmente ou affoiblit la grace.
 Je sers l'aube qui naist, toy le soir mutiné,
 Lorsque de l'Océan l'adultere obstiné
 Jamais ne veult tourner à l'Orient sa face ⁶.

(Diane Salviati est bien sûr la nièce de Cassandre, mais cette coïncidence n'explique pas tout; comme le signale la citation de Scève dans les derniers vers :

De l'Océan l'Adultraire obstiné
 N'eut point tourné vers l'Orient sa face ⁷,

6. D'Aubigné, *Le Printemps I — L'Hécatombe à Diane*, éd. B. Gagnebin, Genève, Droz, « T.L.F. », 1948, sonnet V. Toutes les citations de *L'Hécatombe* sont tirées de cette édition.

7. Scève, *Délie, Object de plus haulte vertu*. éd. I. D. McFarlane, Cambridge U. P., 1966, p. 125, dizain 11, v. 1-2.

d'Aubigné fait allusion à toute une tradition.) L'émulation implique une part d'imitation : l'*Hécatombe à Diane* peut se mesurer aux *Amours de Cassandre* parce qu'elle prétend porter à un degré plus achevé de perfection une entreprise qui reste par certains aspects la même. On sait que la poésie amoureuse d'Agrippa d'Aubigné exprime une passion réelle, pour une femme qui existait ailleurs qu'entre les pages des in-folios de la bibliothèque humaniste, à Talcy, près de Blois ; on le sait parce que d'Aubigné l'a dit dans *Sa vie à ses enfants*, en quelques lignes obligatoirement citées dans tout commentaire du *Printemps* :

Ayant son peu de biens entre les mains, il devint amoureux de Diane Salviaty, fille aînée de Talcey. Cet amour luy mit en teste la poésie françoise, et lors il composa ce que nous appelons son *Printemps*, où il y a plusieurs choses moins polies, mais quelque fureur qui sera au gré de plusieurs ⁸.

L'incontestable réussite de l'*Hécatombe à Diane* ne s'explique évidemment pas par la sincérité dans l'expression d'émotions vécues : la vie n'y est pas transcrite ou copiée, elle est réécrite, transposée conformément au canon littéraire qui régit la composition d'un recueil de sonnets amoureux. L'échec vécu n'est pas répété, parce que les artifices le métamorphosent, lui imposent un style : les conventions poétiques *redressent* les événements qui se trouvent au point de départ de l'œuvre. Si d'Aubigné reprend la démarche des *Amours de Cassandre* (et de toute la tradition qu'ils désignent), ce n'est pas pour les répéter : pour les corriger plutôt, les adapter de façon à ce qu'ils puissent assumer sa passion pour Diane Salviati.

La réalité anecdotique ne saurait expliquer que l'origine du recueil dont la composition s'étale sur plus d'un demi-siècle. D'Aubigné n'a mis au point la version définitive qu'à la fin de sa vie, et les manuscrits qui nous sont parvenus montrent qu'il l'a composé en au moins trois étapes :

8. D'Aubigné, *Sa vie à ses enfants*, in *Oeuvres*, éd. H. Weber, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1969, p. 394.

les poèmes écrits dans le feu de la passion entre 1571 et 1573

font l'objet d'un premier rassemblement entre 1578 et 1583; d'Aubigné fait alors exécuter une première copie de son recueil;

après 1620 enfin, il le reprend pour lui donner sa forme ultime : il dresse d'abord une table alphabétique des incipit de 81 sonnets, puis il fait exécuter une nouvelle copie qu'il complète et sur laquelle il se livre à tout un travail de mise au net, modifications dans l'ordre des poèmes et corrections stylistiques diverses⁹. Cette lente élaboration manifeste qu'il s'est soucié de construire une œuvre, un texte où son amour pour Diane Salviati s'exprimât autrement que sur un mode platement anecdotique, dans une mise en scène concertée.

La transposition mythologique qui fait d'une demoiselle du pays blésois la sombre déesse Diane avide de sacrifices humains, le recours à des thèmes conventionnels, l'emploi des métaphores les plus attendues, loin d'abolir le caractère réel de cette passion, l'accomplissent. Le nom de Diane offre à d'Aubigné le prétexte d'une transposition mythologique. Pourtant, ce n'est pas à cause de cette simple coïncidence que Diane Salviati devient la déesse Diane,

(on sait que les *Sonnets pour Hélène* sont une œuvre de commande de Catherine de Médicis et que Ronsard a choisi Hélène de Surgères parmi les suivantes de la reine parce qu'il pouvait, comme l'écrivit son plus ancien biographe, Claude Binet, s'aider « de son nom, de ses vertus et de sa beauté pour embellir ses vers » (c'est moi qui souligne); toutefois les poètes de la Renaissance pouvaient fort bien se passer de telles coïncidences : par exemple, si la tradition et les commentateurs ont raison, l'inspiratrice de Maurice Scève fut Pernelle Du Guillet, ce qui ne l'empêchera pas de dédier son recueil à une Délie; de même, les Amours de Jodelle,

9. Sur les manuscrits de l'*Hécatombe à Diane*, cf. l'édition B. Gagnebin, p. 125-131.

qui louent la triple divinité Lune-Diane-Hécate, auraient été inspirés par Claude-Catherine de Clermont-Dampierre, maréchale de Retz...)

mais parce que le mythe révèle la signification de l'amour, parce qu'il lui offre un modèle. Dans la perspective platonicienne qui est, largement, celle de d'Aubigné

(il n'a évidemment rien d'un philosophe de profession, et le platonisme qui s'exprime dans son œuvre n'est pas une théorie abstraite cohérente; comme beaucoup d'autres poètes du seizième siècle, il emprunte à Platon et à ses commentateurs des concepts qui frappent son imagination; mais le manque de rigueur théorique de cette « philosophie » ne lui retire rien de sa pertinence et de sa rigueur poétiques.),

la conformité de sa passion au mythe la fait accéder à la réalité :

Le monde réel dans lequel nous vivons est, à vrai dire, irréel : il n'est, d'après Platon, qu'une ombre passagère. Ce qui dure, ce qui est éternel, c'est le monde des Idées. Il n'est pas improbable qu'une traduction adéquate du terme *Idée* sera *Modèle*. Et il est sûr que le monde réel, dans la conception platonicienne, sera une copie de ce qui est ¹⁰.

L'événement « réel » imite l'événement idéal, et dans la mesure où celui-ci exprime les formes constantes du monde, une voie de salut s'en dégage :

Tire au ciel mes pensers contents du seul désir,
Clair astre qui si haut m'esleves et m'incline,
Que je meure aux rayons de ta beauté divine.

(XCVIII, 8-10)

Le mythe confère une valeur générale à l'amour précisément en affirmant son caractère unique : le livre devient le lieu où une expérience négative étroitement personnelle se mue en destinée exemplaire.

10. S. Dresden, « La notion d'imitation dans la littérature de la Renaissance » in *Invention et Imitation*, La Haye, Van Goor Zonen, 1968, p. 27.

L'*Hécatombe à Diane* compte cent sonnets exactement parce qu'elle *joue* le mythe, le reproduit dans sa structure même au lieu de simplement le décrire. Son caractère complet se trouve de ce fait assuré : le nombre de poèmes qui la composent est fixé à l'avance et chacun occupe, grâce à la numérotation, un point précis dans l'espace ainsi déterminé. Le lecteur sait dès le titre qu'il parcourt un texte fini et qu'il peut toujours mesurer sa progression avec exactitude. Par ailleurs, ce nombre préétabli impose à l'auteur les contraintes d'une forme fixe : il lui faut tout dire en cent sonnets, ni plus ni moins, donc élaborer suffisamment tout en visant une certaine concentration ; il lui faut faire épouser à ses thèmes les lignes de force d'un espace très nettement orienté. Ces limites fécondent l'inspiration comme chez Malherbe ou Valéry les « gênes exquises » de la rime.

Chaque sonnet joue ainsi le rôle d'un sacrifice offert à la déesse terrible :

Je brusle avecq' mon ame et mon sang rougissant
 Cent amoureux sonnetz donnez pour mon martire,
 Si peu de mes lancements qu'il m'est permis d'escire
 Souspirant un Hecate, et mon mal gemissant.

Pour ces justes raisons, j'y ay observé les cent :

A moins de cent taureaux on ne fait cesser l'ire
 De Diane en courroux... (XCVI, 1-7)

La succession des poèmes calque le mythe, elle devient la performance d'un rite. Les rapports de d'Aubigné et de Diane s'identifient à ceux du prêtre et de la déesse, et comme il se sacrifie cent fois lui-même dans chacun des sonnets, il est à la fois l'officiant et la victime, la plaie et le couteau :

Ouy, je suis proprement à ton nom immortel
 Le temple consacré, tel qu'en Tauroscytie
 Fust celui où le sang appaisoit ton envie,
 Mon estomac pourpré est un pareil autel.
 On t'assommoit l'humain, mon sacrifice est tel,
 L'holocoste est mon cœur... (XCVII, 1-6)

L'ensemble du recueil s'en trouve éclairé d'un jour singulier : il baigne dans une atmosphère de cruauté, et même les sonnets

idylliques, qui évoquent des moments heureux et apaisés, se chargent d'une violence souterraine. Par contraste avec la tonalité générale, le XIX^e sonnet, par exemple, s'inscrit dans une distance ironique :

Je sen bannir ma peur et le mal que j'endure,
 Couché au doux abry d'un mirthe et d'un cypres
 Qui de leurs verts rameaux s'accolans pres à pres
 Encourtinent la fleur qui mon chevet azure!
 Oyant virer au fil d'un muzicien murmure
 Mille nymphes d'argent, qui de leurs flots secrets
 Bebrouillent en riant les perles dans les pres,
 Et font les diamans rouler à l'aventure.
 Ce bosquet de verbrun qui cest'unde obscurcist
 D'eschos armonieux et de chantz retentist.
 O sejour amiable! ô repos pretieux!
 O giron, doux support au chef qui se tourmente!
 O mes yeux bien heureux esclairez de ses yeux!
 Heureux qui meurt icy et mourant ne lamente!

Il prend une coloration presque contraire à celle qu'il aurait isolément. On touche là, précisément, la caractéristique essentielle de ce genre de recueil : les significations ne se fixent pas, et le lecteur est sans cesse renvoyé de la partie insuffisante à la totalité insaisissable sinon dans le mouvement qui s'effectue d'un sonnet à l'autre, dans le blanc vibrant qui les sépare.

L'*Hécatombe à Diane* est entièrement composée de sonnets, mais cette forme unique fait l'objet de variations systématiques : il n'y en a pas moins de vingt-cinq types différents grâce à l'emploi de plusieurs mètres, de deux dispositions dans les rimes des tercets et de schémas variés dans l'alternance des terminaisons féminines et masculines. Les 229 sonnets des *Amours de Cassandre*, pour mémoire, sont tous écrits en décasyllabes, et les combinaisons des rimes avec les terminaisons masculines et féminines n'y déterminent que quatre types. Par comparaison, la métrique de l'*Hécatombe* paraît très variée

(le contraste semble jouer dans l'autre sens si on l'oppose à *l'Olive* de Du Bellay, dont les 115 sonnets offrent plus de soixante combinaisons différentes; mais cette variété ne procède pas d'une recherche, elle est due plutôt à l'indifférence de Du Bellay pour ces « détails » au moment où il compose son premier recueil : « il y en a qui fort supersticieusement entremeslent les vers masculins avecques les feminins (...), je treuve cete diligence for bonne, pourveu que tu n'en faces point de religion jusques à contreindre ta diction pour observer telles choses »¹¹).

et produit des effets de contraste que nous saisissons peut-être difficilement aujourd'hui, mais auxquels les lecteurs du seizième siècle étaient beaucoup plus sensibles.

La combinaison de trois éléments engendre les vingt-cinq types de sonnets de *l'Hécatombe à Diane* :

le type de vers : alexandrins (83 sonnets), décasyllabes (7 s.), octosyllabes (9 s.) et heptasyllabe (1 s.),

l'agencement des rimes dans les tercets : selon le schéma « italien » *CCD EED* (67 s.), ou selon le schéma « français » *CCD EDE* (33 s.);

la répartition des terminaisons féminines (symbolisées par des minuscules) et masculines (symbolisées par des majuscules) à la rime : *AbCdE* (5 s.), *aBcDe* (3 s.), *AbcDe* (31 s.), *aBCdE* (42 s.), *AbcdE* (10 s.), *aBCDe* (8 s.) et *AbCDe* (1 s.).

L'alexandrin, le sonnet de type « italien » et les schémas *AbcDe* et *aBCdE* (exactement symétriques) dominent nettement et se trouvent réunis dans 46 sonnets qui fondent de ce fait une *norme* sur laquelle se détachent tous les autres. Grâce à cette nette prédominance d'une forme qui recouvre près de la moitié du recueil, l'effet de variation sera efficacement perceptible, les autres formes contrastant d'autant plus qu'elles seront plus rares.

D'Aubigné utilise les deux types « réguliers » comme toile de fond; il en compose des séquences continues assez longues au terme desquelles le choc formel est vivement

11. Du Bellay, *op. cit.*, p. 164-165.

ressenti, il place les formes les plus excentriques dans un environnement qui les signale. L'unique sonnet en heptasyllabes, le XCI^e, est précédé et suivi de séries de sept sonnets en alexandrins; la rupture ne pourrait être plus nette, puisque le lecteur qui s'est habitué à un rythme ample et symétrique :

Ha! beaux yeux obscurcis qui avez pris le pire,
 Plus propres à blesser que discretz à eslire,
 Je vous crain abbatu, ainsi que fait l'oiseau
 Qui n'attend que la mort de la serre ennemie,
 Fors que le changement luy redonne la vie,
 Et c'est le changement qui me traîne au tombeau.
 (XC, 9-14)

passé sans transition à un rythme court et impair :

Celle là qui abecha
 De froid venin son enfance
 Et longtemps d'autre substance
 Ne cogneut et ne macha,
 Mourut lors qu'elle tascha
 De prendre la cognoissance
 Du doux, et par l'inconstance
 Doucement la mort cercha.
 Ainsi moy, qui jusque icy
 N'ay gousté que le soucy,
 L'amer, les pleurs et la braise,
 Si je n'empruntoy' un cœur
 Qui n'eust esté nourri d'aise,
 Je ne mourroy' de la douceur. (XCI)

pour retrouver tout de suite celui qu'il vient de quitter :

Si mes vers innocentz ont fait à leur deceu
 Courroucer vostre front d'une faute imprudente,
 C'est l'amour qui par eux vostre louange chante,
 Amour a fait le mal, si du mal y a eu. (XCII, 1-4)

La différence est si marquée que l'œil même y est sensible avant l'oreille. D'Aubigné sait aussi ménager des transitions, variant ses effets. Par exemple, le passage d'une série de

sonnets en alexandrins (XXII à XXV) à des sonnets en octosyllabes (XXVII et XXVIII) s'effectue sans heurt par l'intermédiaire d'un sonnet en décasyllabes (XXVI).

Ces effets, s'ils ne procèdent pas tous en détail d'un calcul, ont été recherchés dans leur ensemble par d'Aubigné, qui était parfaitement capable de réécrire en alexandrins, sans le diluer, le LIII^e sonnet écrit à l'origine en octosyllabes. La musique heurtée de l'*Hécatombe à Diane* est le fruit d'une réelle maîtrise stylistique.

Ce paysage métrique complexe et parfois tourmenté met en évidence les principes qui régissent toute la composition du recueil : aux ruptures de rythme répondent des ruptures stylistiques et thématiques. La langue de d'Aubigné connaît les niveaux les plus variés, et tel sonnet de ton précieux à la louange de la beauté superlative de Diane :

Que voy-je ? une blancheur à qui la neige est noire,
Des yeux ravis en soy, de soy mesme esblouis,
Des œillets à l'envy, des lys espanouis,
Des doigts qui prennent lustre à ces marches

[d'hyvoire.

(XLIV, 1-4)

précède un sonnet où apparaît un étonnant langage juridique, pour ne pas dire procédurier :

Veux-tu plaider, amour ? ou s'il faut que j'endure
Les maux que tu me fais ? Non j'ayme mieux plaider.
Je t'adjourne, j'informe, et veux te demander
La somme et l'intérêt de tout ce que j'endure.

Tu me repareras l'injustice et l'injure
Dont tu use envers moi, la raison veut m'aider ;
Comptons, amour, tous deux. Commence à regarder
Mes services passez, et m'en paye l'usure.

Ma maistresse sera pour moy à ce besoin,
Je la veux pour arbitre, ou juge, ou pour tesmoin,
Ouy, je veux qu'elle soit arbitre de ma vie,

Et ne puis recuser, combien que je cognois
 Qu'elle n'a droict escript, ne coustume, ne loix
 Et que pour m'achever, elle est juge et partie.

(XLV)

Plus loin, d'Aubigné ne reculera pas devant la grosse blague :

Le sot qui espiant mal à propos un astre
 D'une fauce astralabe et d'un faux instrument
 Dit que je vous perdray dedans six mois, il ment.
 Fortune ne m'est pas si cruelle marastre.

Je veux sçavoir qui est ce mignon, ce folastre,
 Estropié des yeux et de l'entendement,
 Luy arracher la barbe, et demander comment
 Il est si liberal de prescher mon desastre.

Ouy mais, ce dira-il, je le voy par le sort.
 Regarde donc plus près, tu y verras ma mort.
 Voilà un coup de pied, Astrologue parjure,
 Par ton sort, maistre sot, voyois-tu ce malheur?

Desdy toy, ou je veux, Monsieur le devineur,
 Voir si tu as preveu ta derniere adventure. (LII)

Ailleurs, des expressions familières se mêleront à des métaphores nobles en une synthèse du style littéraire et de la langue parlée dont on ne trouvera pas l'équivalent avant les admirables *Songs and Sonnets* de John Donne :

Povre peintre aveuglé, qu'est-ce que tu tracasse
 A ce petit pourtraict où tu perds ton latin,
 Essayant d'egaler de ton blanc argentin
 Ou du vermeil, le lys et l'œillet de sa face?

Ce fat est amoureux, et veut gaigner ma place.
 Il luy peint pour le front, la bouche et le tetin.
 Sors de là, mon amy, je suis un peu mutin :
 Madame, excusez moy, car j'y ay bonne grace.

Ces coquins n'ont crayon à vos couleurs pareil
 Ny blanc si blanc que vous, ny vermeil si vermeil.
 Tout ce qui est mortel s'imite, mais au reste

Les peintres n'ont de quoy représenter les dieux,
 Mais j'ay desjà choisi dans le thresor des cieux
 Un celeste crayon pour peindre le celeste. (XXIV)

D'Aubigné utilise les mêmes métaphores que ses contemporains : à la Renaissance, toute poésie comporte, selon le genre auquel elle appartient, un certain nombre d'ornements obligés. La mer des pleurs ; le vent des soupirs ; les lys, les œillets, les roses, la neige, l'ivoire, le lait, le sucre, l'arsenic du teint ; l'arc des sourcils ; les cheveux d'or plus blonds que le soleil ; la guerre d'amour, ses flammes, sa braise, sa fournaise, son château — toutes ces figures, et beaucoup d'autres encore, se retrouvent dans l'*Hécatombe à Diane*, conformément à l'idéal esthétique proposé par la Pléiade :

metaphores, alegories, comparaisons, similitudes, energies, & tant d'autres figures & ornemens, sans les quelz tout oraison & poëme sont nudz, manques & debiles.¹²

Pourtant, ces lieux communs y reprennent une fraîcheur étonnante grâce au traitement qu'ils y subissent. Ainsi, d'Aubigné rend un contenu sensible au cliché du feu amoureux en le présentant dans un style violemment réaliste ; aussi présente-t-il son cœur « diffamé de bruslures » (C) à la fin du livre. De même, le poncif du cœur qui abandonne le corps de l'amoureux, volé par la dame qui le retient captif, devient l'ablation d'un organe :

Quand du sort inhumain les tenailles flambantes
Du milieu de mon corps tirent cruellement
Mon cœur qui bat encor' et pousse obstinément,
Abandonnant le corps, ses plaintes impuissantes...

(L, 1-4).

Dans un autre registre, les comparaisons les plus diverses se multiplient pour varier superbement l'image très conventionnelle de la blancheur du teint :

Après de ce beau teint, le lys en noir se change,
Le lait est bazané auprès de ce beau teint,
Du signe la blancheur auprès de vous s'esteint
Et celle du papier où est vostre louange.

12. Du Bellay, *op. cit.*, p. 35-36.

Le sucere est blanc, et lorsqu'en la bouche on le range
 Le goust plaist, comme fait le lustre qui le peinct.
 Plus blanc est l'arsenic, mais c'est un lustre feinct,
 Car c'est mort, c'est poison à celuy qui le mange.
 Vostre blanc en plaisir teint ma rouge douleur.

(XLII, 1-9)

Mais ce procédé d'accumulation reste rare, et plus souvent d'Aubigné profite du caractère convenu des motifs pour ne les évoquer qu'allusivement, comme ici ceux de la flamme amoureuse et des flèches que décoche le dieu Amour, présentés dans le contexte de la guerre amoureuse :

Je ne puis esperer sçachant mon impuissance,
 J'espere et fay chemin d'une folle esperance;
 Si mon courage haut ne reussit à point,
 Ny les fureurs du feu, ny les fers d'une fleche
 Ne m'empescheront pas de voler à la breche,
 Car l'espoir des vaincus est de n'esperer point.

(XVIII, 9-14).

Il arrive ainsi à une grande concentration sémantique, et moins de deux vers lui suffisent pour imposer l'image du temple amoureux :

Ouy, je suis proprement à ton nom immortel
 Le temple consacré ... (XCVII, 1-2) ¹³.

Ces figures ne sont pas seulement des ornements de rigueur, elles se trouvent au principe de la composition du recueil. D'Aubigné a disposé ses sonnets en séquences de dimensions variables qui forment des réseaux polyvalents de correspondances plutôt que les chapitres d'un récit linéaire. Elles constituent des nœuds de métaphores dont les échos se propagent à tout le livre : chacune propose un relais dans la série continue des cent sonnets dont le parcours s'effectue selon un rythme extrêmement varié, ponctué d'anticipations et de rappels, où toute figure en évoque une autre, complé-

13. A la même époque, Desportes étale laborieusement le même motif en 14 vers. *Les Amours de Diane*, éd. V. E. Graham, Genève, Droz, « T.L.F. », 1959, Premier livre, sonnet XLIII, p. 88.

mentaire ou antithétique, souvent située à une grande distance dans le recueil; lecture suivie et lecture récurrente interfèrent sans cesse, ouvrant un espace d'associations virtuellement infini. Les manuscrits portent parfois dans la marge une note qui indique la raison de certains rapprochements : par exemple, « tableau » pour les sonnets XXII à XXV, « blanc » pour les sonnets XLI à XLIV. Ce « blanc », celui du teint merveilleux de Diane, devient le lieu ambigu de toutes les joies et de toutes les douleurs d'amour; il désigne une symbolique plutôt que des événements, et la série des sonnets qui le décrivent déploie un espace de figures. L'*Hécatombe à Diane* ne raconte pas l'histoire d'une passion malheureuse, elle explore le sens du malheur d'amour.

Ce grand déploiement de rythmes, de styles, de métaphores répond au désir de sublimer la vaine passion pour Diane Salviati en dépassant ses limites circonstancielles. L'*Hécatombe* dit la permanence de l'amour perdu : Diane n'est plus seulement telle noble demoiselle de Talcy, elle figure les puissances négatives qu'engendre toute passion. D'Aubigné refuse la dichotomie entre le vécu et le ciel platonicien de l'Amour : cette femme, aimée en tel lieu, à tel moment, et *en même temps*, éternelle, omniprésente, l'œuvre de mort de la Diane nocturne. Ce mouvement définit justement la poésie : non pas langage orné, énigme à déchiffrer, moulin à tropes, mais *transport* où s'abolit la distance autrement infranchissable entre la vie d'un homme et celle de tous les hommes. Les sonnets de l'*Hécatombe à Diane* ont gardé tout leur pouvoir parce qu'en même temps qu'ils miment dans leur diction la vie qui se défait, ils édifient le paradis enclos où elle se recompose, inépuisable, pour moi, lecteur, autant que pour d'Aubigné qui les écrit.

ROBERT MÉLANÇON