

**L'Art de la manière et la pratique de la pointe dans les  
Sonnets de Shakespeare et  
le Premier Livre des Amours de Ronsard**

Louis PICARD  
Université Paris VII - Jussieu

Le terme "pointe" par quoi la langue française désigne la fin du sonnet, n'éclaire qu'imparfaitement ses enjeux. Il s'y entend encore quelque chose de l'*acumen* latin, qui désigne l'acuité concrète du glaive, ou celle, métaphorique, de la pénétration d'esprit. Mais ces échos résonnent avec moins de force que dans le terme italien *acutezza*, dont Perrigrini publiera le traité en 1639, ou que dans l'*agudeza* espagnole qu'illustrera Gracián en 1648.

Il faut replacer la pointe dans la polysémie où les termes anglais *conceit*, espagnol *concepto* et italien *conchetto* inscrivent la pratique de la fin du poème. Chute localisée; aboutissement d'un mouvement d'ordre logique qui intéresse l'entier du poème et espace privilégié d'un brillant de l'expression. Dans la pointe, la *figura*, dispositif formel, rencontre le *modus*, mode de pensée. La pratique de la pointe s'inscrit à l'intersection de plusieurs ordres, aux modes de fonctionnement et aux exigences spécifiques.

On peut ainsi distinguer, au moins : un ordre poétique (qui correspond à une exigence d'achèvement); un ordre générique (qui met en relation la pointe avec des formes brèves plus ou moins proches : sentence, devise, épigramme, inscription, proverbe, *etc.*); un ordre topique (dont dépendent des situations et des motifs privilégiés); un ordre sémantique (qui associe à la fin du poème une prédilection pour les effets de sens marqués, de l'assertion au paradoxe, qui entretiennent une relation serrée avec l'entier du poème); et enfin un ordre tropologique, qui inscrit les précédents dans un certain nombre de figures privilégiées aux contours affirmés. La pointe mobilise l'ensemble des facultés auxquelles la rhétorique fait

appel : *ingenium*, talent qui se réalise dans une manière; *judicium*, rencontre d'une pensée et d'une forme; enfin, il les offre à la *memoria*, dans une maniabilité qui préserve de l'oubli.

Dès lors, la pointe est un *précipité* qui tient ensemble résolution, transformation, concentration. C'est un moment d'aboutissement d'ordre logique qui coïncide avec un mouvement de cristallisation d'ordre formel; un moment d'art dans un monument d'art où l'exigence de réussir la fin, *respice finem*, engage l'ensemble.

En ce sens, la pointe fonctionne comme révélateur des ressorts de la manière poétique, qui s'y trouvent plus visibles à force d'être plus serrés. Mais elle appelle dans le même temps une poétique spécifique. Aussi, c'est sans doute dans la pointe que ressort avec le plus de force et d'intensité la manière poétique.

Par "manière" et par "maniérisme", il s'agit de mettre l'accent sur la spécificité d'un travail formel conscient de lui-même et de ses moyens, sans préjuger de sa teneur ni qualifier son orientation. Ces notions semblent particulièrement opératoires pour une poésie qui vient après, celle d'un pétrarquisme second qui fait valoir une singularité, ne vaudrait-elle que dans l'ordre de la prouesse, sur fond de déjà connu. Pertinente, la notion l'est encore pour une poésie qui emprunte la forme éminemment contraignante du sonnet, invitation aux coups de force plus sensibles d'être, en quelque sorte, miniaturisés, concentrés dans un espace réduit.

C'est aussi dans cette perspective qu'on est fondé à rapprocher *Le Premier Livre des Amours*<sup>1</sup> que Ronsard publie pour la première fois avec le cinquième livre des *Odes* en 1552 et les *Sonnets*<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Pierre de Ronsard, "Le Premier Livre des Amours", dans *Œuvres complètes I*, édition établie, présentée et annotée par Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Paris, éd. Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1993. Conformément au principe de cette édition, le texte cité correspond au dernier état revu par Ronsard. Pour les renvois ultérieurs, nous indiquerons uniquement "Ronsard", puis le numéro de la page.

<sup>2</sup> William Shakespeare, "Sonnets", présentés et traduits par Robert Ellrodt, dans *Œuvres complètes, édition bilingue. Tragédies II & Poésies*, édition établie sous la direction de Michel Grivelet et Gilles Monsarrat, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2002. Pour les renvois ultérieurs, nous indiquerons uniquement "Shakespeare", puis le numéro de la page. La traduction utilisée dans les notes est celle de Robert Ellrodt.

"*L'Art de la manière et la pratique de la pointe dans les Sonnets...*"

de Shakespeare, dont la première édition date de 1609, mais dont la rédaction intéresse les dernières années du XVI<sup>e</sup> siècle. Si pour Ronsard il s'agit d'outrepasser sur son propre terrain le "petit sonnet petrarquisé", la "mignardise d'amour"<sup>3</sup> moqués par le "Au lecteur" des *Quatre Premiers Livres des Odes* de 1550, la rupture avec les conventions du genre qu'opère le *canzoniere* shakespearien construit un rapport ouvertement polémique au pétrarquisme, qui vaut aussi reconnaissance de dette. Il s'agit donc plutôt d'un contre-pétrarquisme, où "contre" indiquerait à la fois la conscience de venir après, la polémique et la rivalité avec le modèle, et contribue à ce mouvement identifié par Marcel Raymond au terme duquel "le contenu poétisé finit par avoir moins d'importance que la langue poétisante"<sup>4</sup>, et dans lequel la référence première concerne déjà du langage.

S'attacher, dans cette perspective à identifier et à décrire quelques traits formels spécifiques d'une pratique de la pointe pour essayer d'en dégager les enjeux, c'est reconnaître au travail de la "langue poétisante" un pouvoir signifiant, qui relaie et relève des contenus épuisés à force d'être poétisés, et esquisser les contours de ce qui pourrait être un régime maniériste de la signification.

Pour cela, nous essayerons tout d'abord de dégager l'incidence de la pointe à l'ensemble du sonnet, incidence qui la constitue en un opérateur privilégié de la signification. Celle-ci n'est cependant pas sans mobiliser une poétique spécifique qu'il faudra préciser ensuite afin d'indiquer en quoi ce maniérisme de la forme peut déterminer un ordre spécifique du sens.

### **Respicere finem : pratique de la pointe et art de la fin**

Dans l'espace pourtant réduit du sonnet, les frontières de la pointe restent incertaines. En effet, si la forme anglaise du sonnet semble assimiler la pointe au distique final, celui-ci ne supporte pas également selon les cas l'ambition conclusive; et si la forme française du sonnet contribue à brouiller les lignes de partage en multipliant les

<sup>3</sup> Pierre de Ronsard, "Au lecteur", dans *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 996.

<sup>4</sup> Marcel Raymond, "Présentation", dans *La Poésie française et le maniérisme, 1546-1610*, textes choisis et présentés par Marcel Raymond, notes et index bibliographique par A. J. Steele, Paris-Genève, Droz-Minard, 1971, p. 29.

découpages possibles, la pointe n'en rythme pas moins un mouvement d'achèvement. Dans tous les cas, la pointe, aboutissement d'une progression linéaire ou configuration rétrospective et signifiante d'éléments qui semblaient épars, paraît coïncider avec un moment d'éclaircissement. Elle projette sur le sonnet la lumière d'une résolution ou l'éclairage latéral d'un déplacement.

La structure du sonnet détermine en partie le statut de la pointe. Celle du sonnet des *Sonnets* doit être distinguée de celle du sonnet des *Amours*.

Dans l'Angleterre élisabéthaine, la forme la plus répandue du sonnet, et qui est celle travaillée par Shakespeare, organise quatorze vers de dix syllabes en trois quatrains à rimes alternées suivis d'un distique, la *rima baciata* recommandée par Dante. Cette structure, qui fait disparaître le sizain pétrarquiste, isole nettement les deux derniers vers, et invite à y lire un jeu distinct. Si les effets *pointus* ne sont pas réservés au distique, son statut de strophe détachée tend à le séparer de l'ensemble dont il dépend, et qu'il achève.

Le sonnet du *Premier livre des Amours* est constitué de quatorze décasyllabes, qui composent deux quatrains à rimes embrassées suivis d'un sizain, qui rappelle les tercets pétrarquistes mais qui peut être lu comme un distique à quoi fait suite un troisième quatrain de rimes inédites et embrassées. De strophe à strophe, entre quatrains et sizain, quatrains et tercets, quatrains et distique, une structure à deux, trois ou quatre temps est possible, parfois simultanément.

À la pointe localisable du sonnet shakespearien répond et s'oppose la pointe diffuse du sonnet des *Amours*, qui ne peut recevoir une définition stable en termes structurels.

Néanmoins, des effets de composition permettent de distinguer plusieurs moments dans le sonnet.

Ceux du *Premier Livre des Amours* sont fréquemment structurés par des effets anaphoriques. Le deuxième tercet du sonnet CLXXVI<sup>5</sup> se distingue des strophes qui précèdent par l'absence du

<sup>5</sup> Ronsard, p. 117.

"L'Art de la manière et la pratique de la pointe dans les Sonnets..."

marqueur négatif "Ny" à l'attaque de chaque vers. La rupture de l'effet attendu contribue à isoler les trois derniers vers, et ce d'autant plus qu'ils assurent la complétude syntaxique de l'ensemble. La pointe est alors à la fois retardée et attendue. Dans le sonnet XLIX, le premier vers des quatrains s'ouvre sur l'adresse "Amour, Amour" tandis que le premier vers des tercets s'ouvre sur "Ainsi".

On remarque un phénomène similaire dans le sonnet LXVI<sup>6</sup> de Shakespeare qui s'ouvre sur "*Tired with all these...*" avant de dévider un "*And*" anaphorique avec quoi tranche le distique qui fait retour à l'attaque initiale : "*Tired with all these*". Mais plus que cette prédilection pour l'itératif, le recueil manifeste un goût pour les arêtes logiques marquées. Dans le sonnet LXI<sup>7</sup>, le contraste joue entre les questions des deux premiers quatrains, introduites par "*Is it*" en début de strophe et la réponse apportée par le troisième "*It is*", dont le distique tire la conséquence. Ailleurs, chaque strophe du sonnet XXX<sup>8</sup> s'ouvre sur un connecteur logique et temporel : "*When*", "*Then*", "*And*" puis "*But*". On voit comment un même mouvement est déroulé jusqu'à son comble tout au long des quatrains pour mettre en valeur le revirement inattendu proposé par le distique final.

La pointe prend donc son sens dans deux types de mouvements : l'un qui opposerait tendance à la répétition à l'identique et introduction plus ou moins brutale d'un élément nouveau qui la conjure<sup>9</sup>; l'autre qui serait du côté d'une progression dramatisée et linéaire, qui culmine lorsque la complétude syntaxique est retardée jusqu'au dernier moment (ce qui est un trait plus spécifiquement

<sup>6</sup> Shakespeare, p. 826.

<sup>7</sup> *ibid.*, p. 820.

<sup>8</sup> *ibid.*, p. 790.

<sup>9</sup> Pour les enjeux de cette question pour le sonnet français, voir : Francis Goyet, "Le sonnet français, vrai et faux héritier de la grande rhétorique", dans *Le Sonnet à la Renaissance, des origines au XVII<sup>e</sup> siècle*, sous la direction d'Yvonne Bellenger, Paris, éd. Aux amateurs de livres, 1988, pp. 31-41. Les quatrains seraient du côté de la "répétition balladique", tandis que les tercets seraient du côté de l'apprentissage de la "nouveau". Michel Jourde a montré ce que cette conception bipartite conserve le souvenir des hypothèses selon lesquelles le sonnet garderait "la trace du passage d'une forme vocale indépendante (une chanson de huit vers) à une forme purement écrite, le sizain se présentant comme une "invention d'art" sans lien avec une forme préexistante" (Michel Jourde, "L'Imaginaire et l'histoire : la situation du sonnet en France vers 1550", dans *Histoire & Littérature au siècle de Montaigne. Mélanges offerts à Claude-Gilbert Dubois*, Genève, éd. Droz, 2001, pp. 313-325).

ronsardien, comme dans le sonnet LXXXIX<sup>10</sup>). Dans tous les cas, la pointe possède une dimension d'achèvement, à la teneur contrastive plus ou moins marquée.

Mais coexistent avec ces formes visibles d'architecture, qu'on peut aussi bien renvoyer à la structure binaire *expositio rei / conclusio epigrammatis* qu'au balancement de l'ode (à la strophe répond une antistrophe et le trait final imite l'épode), d'autres structurations plus discrètes. Celles des réseaux d'images ou de motifs, qui interfèrent avec les mouvements logiques. Il en va ainsi dans le sonnet XLIV de Shakespeare :

*If the dull substance of my flesh were thought,  
Injurious distance should not stop my way;  
For the, despite of space, I would be brought  
From limits far remote where thou dost stay.  
No matter then although my foot did stand  
Upon the farthest earth removed from thee;  
For nimble thought can jump both sea and land  
As soon as think the place where you should be.  
But ah, thought kills me that I am not thought,  
To leap large lengths of miles when thou art gone,  
But that, so much of earth and water wrought,  
I must attend itme's leisure with my moan,  
Receiving naught by elements so slow  
But heavy tears, badges of either's woe.*<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Ronsard, p. 69.

<sup>11</sup> Shakespeare, p. 804.

Si ma chair, inerte substance, était pensée,  
La nuisante distance ne m'arrêterait pas,  
Car malgré l'étendue je serais transporté  
Des extrêmes confins jusqu'au lieu où tu es.  
Alors n'importerait que mon pied fût posé  
Sur le coin de la terre le plus distant de toi,  
Car l'agile pensée peut franchir terre et mer  
Dès qu'elle pense à l'endroit où elle veut se trouver.  
Mais ah! penser que je ne suis pensée me tue!  
Toi parti, je ne pourrai franchir tant de lieues,  
Mais, composé surtout de terre et d'eau, devrai  
Au service du temps gémir de sa lenteur,  
D'éléments si pesants ne recevant rien d'autre  
Que des pleurs, lourds insignes de leur peine commune.

"L'Art de la manière et la pratique de la pointe dans les Sonnets..."

Dans cette pièce, une rêverie de la fluidité euphorique du corps qui annulerait la séparation d'avec l'aimé, se heurte à un retour de l'épaisseur concrète. La fiction heuristique du sonnet, à partir du "if" initial, ne parvient pas à imposer durablement sa vertu redescriptive qui inverse la charge des signes dans un mouvement de négation du donné. L'enthousiasme du renversement qui fait se dévider les conclusions ("if" au vers 1; "should not" au vers 2; "for then" au vers 3; "then" encore au vers 5; et enfin "for" au vers 7) est arrêté par un "but" adversatif au vers 9 qui disqualifie ce mouvement en réfutant l'hypothèse initiale : "If... were" devient "I am not". On a donc affaire à un paralogisme à supposition niée qui est voué à affirmer ce qu'il veut tenir à distance, comme en témoigne également l'abondance des termes qui marquent la concession ("despite of" au vers 3, "no matter" et "although" au vers 5). Si la conclusion à proprement parler intéresse les six derniers vers qui ne forment qu'une seule phrase, elle procède en plusieurs temps qui sont autant de paliers d'un mouvement de concentration. Le "but" initial du vers 9 pose un retournement d'ordre pathétique ("thought kills me") qui opère un décrochage. Le "but" logique du vers 11 introduit la réfutation de l'hypothèse de départ et achève le mouvement logique du poème. Enfin, le distique opère un retour pathétique à soi qui culmine dans l'exhibition du reliquat de l'argumentation : "naught... but", "rien d'autre que" la diatypose, cette hypotypose de faible volume du vers 14. Pour résumer, le "but" du vers 9 annonce une conclusion logique que relance le "but" du vers 11 en une déploration dont le "but" du vers 14 opère la concentration. Quand l'impossibilité logique condamne la rêverie compensatoire, seuls subsistent alors ("naught... but") les charmes d'une complaisance doloriste qui organise ce reste en spectacle de soi.

La pointe confère donc aux structures logiques une valeur spectaculaire, en les investissant d'une charge pathétique, comme en témoigne la pluralité de sens et d'usages de "but" dans ces six vers, qui scandent l'achèvement du mouvement logique dans une déploration lyrique qui continue à s'y appuyer.

De même, le vers 14 du sonnet CXCI<sup>12</sup> du *Premier Livre des Amours* s'achève sur la mention du "beau paradis" qu'est la poitrine de Cassandre. Le terme final unit les motifs dispersés qui le préparaient, et fait coïncider l'achèvement de la description, dans une

<sup>12</sup> Ronsard, p. 125.

perspective topique, avec la distribution, dans une perspective épideictique, de la valeur maximale.

C'est donc bien une fonction d'achèvement qu'assume la pointe.

Cette fonction qui l'inscrit dans la dépendance de l'ensemble lui confère en même temps un statut détaché. Elle reprend du même qu'elle ouvre vers de l'autre, et invite à lire le sonnet à la lumière d'un ordre qui serait, plus que celui, statique, des oppositions, celui, dynamique, d'un mouvement. C'est dans ce sens que Françoise Graziani a rapproché le sonnet d'une structure syllogistique, en rappelant, entre autres, un passage éloquent du *Traité de l'épigramme et Traité du sonnet* (1653-1658) de Colletet qui fait du sonnet "un raisonnement perpétuel, continué puissamment et nettement, jusques à la fin, que l'on attend, et que l'on considère comme celle qui fait presque toujours le bon, ou le mauvais destin de ce petit Poème". Dès lors, il faudrait reconnaître à la pointe, continue-t-elle, "une fonction beaucoup plus dynamique que celle de la simple "chute", puisqu' "[elle] apparaît en réalité comme le véritable moteur et l'élément déterminant, en tant que principe de condensation, de sa structure"<sup>13</sup>.

Plus qu'avec un syllogisme en forme, il faut reconnaître dans le sonnet une proximité avec le paralogisme<sup>14</sup>. Dans cette perspective, la pointe ne prend son sens que par rapport à l'ensemble, qu'elle résout et juge. La pointe tire les conclusions : "Doncques" ouvre le second tercet des sonnets LXXXV<sup>15</sup> ou CXLIV<sup>16</sup> des *Amours*; "So" le distique du sonnet LV<sup>17</sup>, "Therefore" celui du sonnet CII<sup>18</sup>. La pointe

<sup>13</sup> Françoise Graziani, "Le *conchetto* dans le sonnet", dans *Le sonnet à la Renaissance...*, *op. cit.*, p. 109.

<sup>14</sup> Comme le relève Pierre de La Ramée, c'est là le mode proprement poétique de la logique : "l'usage du syllogisme entier est très rare, et presque toujours chez les poètes, orateurs, et les auteurs suivant l'usage naturel, encore qu'ils traitent de questions syllogistiques, néanmoins quelque partie du syllogisme est délaissée [...]". (Pierre de La Ramée, *Dialectique*, II (1555), texte présenté et modernisé par Nelly Bruyère, Paris, Vrin, coll. De Pétrarque à Descartes, 1996, p. 73.)

<sup>15</sup> Ronsard, p. 67.

<sup>16</sup> *ibid.*, p. 98.

<sup>17</sup> Shakespeare, p. 814.

<sup>18</sup> *ibid.*, p. 862.

"L'Art de la manière et la pratique de la pointe dans les Sonnets..."

peut aussi marquer un revirement, une volte-face inattendue qui met à distance les propos antérieurs.

Le distique du sonnet XXX<sup>19</sup> de Shakespeare, conjure la méditation sur la fuite funèbre du temps par l'irruption de l'image de l'aimé. Le vers 13 est le moment du décrochage imprévisible d'une pensée qui cesse de s'appliquer à la "*remembrance of things past*" : "*But if the while I think on thee*". De la même manière, le deuxième tercet du sonnet CXC des *Amours* annule les images de répit proposées plus haut :

Mais la fureur de celle qui me joint,  
En patience une heure ne me laisse,  
Et de ses yeux toujours le cœur me poind.<sup>20</sup>

Car le plus fréquemment, la pointe opère autant par résolution de ce qui précède que par introduction d'un élément nouveau. La continuité compose avec du décrochage.

Les nombreuses identifications mythologiques opérées à la fin des sonnets des *Amours* vont dans ce sens. Au dernier vers du sonnet CXXIX<sup>21</sup>, le poète est "Or'un Pollux, et ores un Castor". Le sonnet LXXVII est particulièrement intéressant à cet égard. Le premier quatrain propose une généalogie du serpent, engendré par "Gorgonne", le second quatrain fait retour à l'actualité amoureuse et propose un tableau bucolique, "nous estions l'autre jour en une verte place", que l'irruption d'un serpent dans le premier tercet anime en une scène. Le second tercet en construit le commentaire, et fait ainsi du tableau une vignette signifiante :

Tout le cœur me gela, voyant ce monstre infait :  
Et lors je m'escriay, pensant qu'il nous eust fait  
Moy, un second Orphée et elle une Eurydice.<sup>22</sup>

Retour aux motifs du premier quatrain; perspective épидictique qui loue en identifiant aux modèles prestigieux; élargissement de la perspective temporelle en faisant communiquer le quasi-présent

<sup>19</sup> *ibid.*, p. 790.

<sup>20</sup> Ronsard, p. 124.

<sup>21</sup> *ibid.*, p. 89.

<sup>22</sup> *ibid.*, p. 63.

anecdotique au passé immémorial signifiant; car l'essentiel réside dans l'éclairage latéral que propose le rapprochement final, sans négliger ici la potentialité d'une ironie discrète.

Si la construction de semblables répondants mythologiques en fin de poème ne se retrouve pas dans les *Sonnets*, leurs distiques n'en offrent pas moins fréquemment des analogies et des rapprochements. Ainsi, le distique du sonnet LXXVI s'ouvre sur "*For as the sun...*"<sup>23</sup>; celui du sonnet XCIII par "*How like Eve's apple doth thy beauty grow...*"<sup>24</sup>.

L'analogie et, plus généralement, les rapprochements qu'offre la pointe permettent à celle-ci de résoudre le sonnet, en compliquant l'aboutissement logique d'ordre linéaire par une fulgurance poétique d'ordre synthétique. En ce sens, reconnaître à la pointe un rôle structurant et une dimension dynamique, c'est voir en elle du programmé qui doit tenir de l'inattendu. À la fois motif emblématique jusque dans sa concentration de l'ensemble du sonnet, et apogée dotée d'une intensité spécifique, elle concentre et révèle la manière poétique. Mise en scène d'un savoir-faire, la pointe organise de manière privilégiée le maniérisme en spectacle, en mobilisant une poétique spécifique.

### ***Poétique de la pointe : quelques aspects***

La proximité de la pointe avec d'autres genres et d'autres formes souligne son double caractère d'intensité et d'autonomie. Une des formes de cette autonomie passe par la revendication du statut d'épigramme, entendue cette fois-ci au sens que lui donne Muret dans son *Commentaire des Amours* : "Epigramme en grec signifie toute inscription". Ainsi le dernier tercet du sonnet LXII du *Premier Livre des Amours* renvoie au genre de l'inscription funéraire, qui parachève le poème-monument :

CI DESSOUS GIST UN AMANT VANDOMOIS,  
QUE LA DOULEUR TUA DEDANS CE BOIS  
POUR AIMER TROP LES BEAUX YEUX DE SA DAME.<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Shakespeare, p. 836.

<sup>24</sup> *ibid.*, p. 852.

<sup>25</sup> Ronsard, p. 56.

"L'Art de la manière et la pratique de la pointe dans les Sonnets..."

Le choix typographique de la majuscule souligne le statut distinct de ces vers, dont le premier tercet renvoie l'inscription encore "avenir" à un "poète amoureux". Œuvre de poésie au sein de la pièce poétique, la pointe est le lieu d'un surcroît et d'un renchérissement qui la distingue.

Mais un tel décrochage peut également reposer sur d'autres rapprochements. La pointe est conçue comme sur le modèle de l'épiphonème, énoncé proverbial et sentencieux qui vient clore la strophe. Sans entrer dans les distinctions entre proverbe (*parcemia*), sentence (*apophtegma*) et bon mot (*scomma*)<sup>26</sup>, la pointe partage avec ces catégories les vertus de *brevitas* et de *varietas*, concision et nouveauté.

Dans le dernier vers du sonnet XCV<sup>27</sup> de Shakespeare, "*The hardest knife ill used doth lose his edge*", se reconnaissent les marques de l'adage (article défini, présent de vérité générale, polyvalence sémantique du concret à l'abstrait, rythme qui facilite la mémorisation) que relève ici une possible lecture sexuelle.

Ailleurs, au sonnet XCIV, le distique illustre le tourniquet des extrêmes en décalquant un proverbe :

*For sweetest things turn sourest by their deeds :  
Lilies that fester smell far worse than weeds.*<sup>28</sup>

C'est raccrocher l'expérience singulière à un savoir commun, mais peut-être aussi esquisser une évaluation critique d'un matériel poétique hérité, celui des fleurs de la rhétorique amoureuse.

Il en va de même pour le dernier vers du dernier des *Sonnets*, "*Love's fire heats water, water cools not love*"<sup>29</sup>. Sa position conclusive, à l'échelle du sonnet comme du recueil, constitue ce vers en manière

<sup>26</sup> Voir Verdun-L. Saulnier, "Proverbe et paradoxe du XV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècles. Un aspect majeur de l'antithèse : Moyen Age-Renaissance", dans *Pensée humaniste et tradition chrétienne aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, actes du colloque de Paris, du 26 au 30 octobre 1948, Paris, éd. C.N.R.S., 1950, pp. 87-104.

<sup>27</sup> Shakespeare, p. 854. "Mauvais usage émousse la lame la plus dure".

<sup>28</sup> *idem*. "Le plus doux, corrompu, le plus aigre devient; / Lys pourrissant a senteur pire que mauvais herbe."

<sup>29</sup> *ibid.*, sonnet CLIV, p. 914. "Feu d'amour chauffe l'eau, l'eau n'éteint pas l'amour."

d'argument ultime, ce que souligne la mention qui l'introduit : "*this by that I prove*". Le divers foisonnant et contradictoire du recueil se trouve ironiquement rassemblé sous un énoncé sibyllin. L'instabilité de sa signification en garantit le pouvoir évocateur.

Chez Ronsard, à l'exception des derniers vers des sonnets CLXXVI<sup>30</sup> ("Belle fin fait qui meurt en bien aimant") et CCXXV<sup>31</sup> ("Belle fin fait qui s'amende en aimant"), à la fois superposables et irréductibles, car ils suivent un patron qui peut être reconduit et accueillir des variables, la tendance est moins à l'adage qu'au tour sentencieux. Ce dernier permet une intégration plus grande des termes mêmes du sonnet dans une forme qui mime la nécessité. Ainsi les trois derniers vers du sonnet XL, qui achèvent et dépassent la description copieuse de la femme-paysage par la mention de sa perfection, que légitime un énoncé sentencieux :

Le Ciel n'est dit parfait pour sa grandeur.  
Luy et ce sein le sont pour leur rondeur :  
Car le parfait consiste en choses rondes.<sup>32</sup>

L'assomption de l'élément féminin loué à l'empyrée des représentations (le "Ciel" à quoi il est égalé, la qualité idéale de la "[perfection]", la plénitude dense de la "rondeur") a pour sol le paysage évoqué par les quatrains, et pour médiation le tour sentencieux. La tendance au sentencieux construit une tension : entre un sens transcendant, à la fois illustré et révélé par le poème, et un sens immanent dont le poème est la réalisation provisoire et précaire.

Les effets de sens reposent donc sur des stratégies formelles spécifiques, que l'espace resserré de la pointe, terrain privilégié du savoir-faire poétique, rend plus visible.

La pointe n'est d'ailleurs pas sans attirer l'attention sur elle-même. On retrouve, chez Ronsard et Shakespeare, les mêmes invitations à la contemplation attentive, qui est appel à la reconnaissance d'un coup de force. Dans le distique final de la pièce XXVII des *Sonnets*,

<sup>30</sup> Ronsard, p. 117.

<sup>31</sup> *ibid.*, p. 142.

<sup>32</sup> *ibid.*, p. 45.

"L'Art de la manière et la pratique de la pointe dans les Sonnets..."

*Lo, thus by day my limbs, by night my mind,  
For thee, and for myself, not quiet find.*<sup>33</sup>

L'adresse directe met en jeu autant l'admiration pour la réussite finale que la compassion pour le sujet lyrique consumé par l'absence. Elle est l'élan initial à partir duquel s'ordonne en constructions parallèles le contraste des termes antithétiques.

On retrouve des constructions similaires dans *Le Premier Livre des Amours*. Ainsi au sonnet CLXXVIII<sup>34</sup> : "Voyez, pour Dieu, quelle peine je porte". Chez Ronsard, la pointe est souvent associée à l'idée de supplément, qui outrepassé les coups de force des quatrains. Ainsi le sonnet XLII<sup>35</sup> où l'interrogation "Que dyray-plus?" au vers 10 ménage un palier entre les comparaisons pétrarquistes topiques des quatrains et l'élargissement à la vignette allégorique, elle aussi topique, des derniers vers. Les comparants statiques de la première partie, repris résomptivement par les syntagmes moins marqués "son front serein" (vers) 12 ou par "ses yeux" (vers 14), se trouvent ainsi mis en mouvement, et envisagés dans leur efficacité. Ailleurs, dans le sonnet CLXXIV<sup>36</sup>, l'adresse aux "Amans", "voyez", détache une pointe décalquée de Pétrarque qu'elle érige en prouesse littéraire autonome et suffisante.

De la même manière que le sonnet joue du discontinu et de la juxtaposition, la pointe convertit ce qui la rattache à l'ensemble dont elle constitue l'apogée en unité qui offre sa plénitude suffisante à l'admiration. La pointe est un "*miracle*", pour reprendre le terme du sonnet LXV<sup>37</sup>.

La teneur élevée en figures de la pointe contribue à son caractère miraculeux. L'enchevêtrement complexe des figures que donne à lire la pointe peut être en partie démolé par la loi poétique dégagée par Gérard Genette selon laquelle : "toute différence porte opposition, toute opposition fait symétrie, toute symétrie vaut

<sup>33</sup> Shakespeare, p. 786. "ainsi le jour mes membres, et la nuit mon esprit, / De ton fait ou du mien, jamais n'ont de repos."

<sup>34</sup> Ronsard, p. 118.

<sup>35</sup> *ibid.*, p. 46.

<sup>36</sup> *ibid.*, p. 116.

<sup>37</sup> Shakespeare, p. 825.

identité"<sup>38</sup>. Ainsi le dernier vers du sonnet CXX de Shakespeare, "*Mine ransoms yours, and yours must ransom me*"<sup>39</sup>, convertit, par la vertu du chiasme, dans la positivité d'un mouvement réciproque les souffrances mutuellement infligées.

De même, les deux vers du distique du sonnet CXLVII s'opposent et se répondent :

*For I have sworn thee fair, and thought thee bright,  
Who art as black as hell, as dark as night.*<sup>40</sup>

Aux modalisations ("*sworn*", "*thought*") répond le tour assertif ("*who art*"); au révolu de l'illusion et à la fugacité des apparences, l'actualité du dessillement et la permanence d'une nature; aux adjectifs qui marquent l'éclat ("*fair*", "*bright*") ceux qui marquent son obscurcissement ("*black*", "*dark*"); aux constructions minimales du vers 13, les expansions comparatives et hyperboliques ("*as... as...*") qui chargent les termes négatifs d'une puissance d'évocation supérieure en les marquant axiologiquement. "*Hell*" et "*night*" font verser le discours, de l'ambivalence entre physique et moral sur laquelle il se tenait, dans l'univocité d'une condamnation.

Dans *Le Premier Livre des Amours*, on peut noter la prédilection pour les tournures distributives. Ainsi : "L'un mon Laurier, l'autre ma Castalie" (sonnet CLXV<sup>41</sup>, vers 14), ou "L'un mon ministre, et l'autre mon lien" (sonnet CCXXIV<sup>42</sup>, vers 14). Le tour distributif peut marquer la coalescence de deux vers, comme au final du sonnet C où il est dédoublé :

D'un mesme mal l'un et l'autre est bien aise,  
Moy de mourir, et vous de me tuer.<sup>43</sup>

<sup>38</sup> Gérard Genette, "L'Or tombe sous le fer" dans *Figures I* (1966), Le Seuil, coll. Points, Paris, 1976, p. 37.

<sup>39</sup> Shakespeare, p. 880. "La mienne [de faute] / La rachète et la vôtre tient lieu de rançon."

<sup>40</sup> *ibid.*, p. 906. "Car je t'ai crue claire et belle, et l'ai juré, toi, / Noire comme l'enfer, noire comme la nuit."

<sup>41</sup> Ronsard, p. 111.

<sup>42</sup> *ibid.*, p. 141.

<sup>43</sup> *ibid.*, p. 75.

"L'Art de la manière et la pratique de la pointe dans les Sonnets..."

Ce qui prime, c'est le travail formel de la symétrie, à partir duquel toutes les relations, d'opposition ou d'identité, non seulement sont possibles, mais encore se confondent. L'essentiel réside dans l'ivresse de la mise en relation des termes, non le sens ou la teneur de cette relation. Il en va de même dans le deuxième tercet du sonnet XXIV,

Ainsi je vis, ainsi je meurs en doute,  
L'un me rappelle, et l'autre me reboute,  
D'un seul objet heureux et malheureux.<sup>44</sup>

Chez Shakespeare également, les tournures distributives contribuent à symétriser les oppositions : c'est-à-dire à la fois à les accuser et à les bloquer, comme dans le dernier vers du sonnet XXXVIII<sup>45</sup> ("*The pain be mine, but thine shall be the praise*") ou pour le distique du sonnet XLI<sup>46</sup> ("*Hers, by thy beauty tempting her to thee / Thine, by thy beauty being false to me*").

En règle générale, toutes les figures à quoi s'attache un pouvoir formalisateur, ordonnateur, et structurant, sont privilégiées. Par le chiasme, les constructions parallèles, les tournures distributives, les antithèses, la pointe mobilise une poétique de la symétrie aux arêtes marquées.

Mais ces mêmes figures ne sont pas identiquement mobilisées chez Ronsard et Shakespeare. La *coda* shakespearienne, en règle générale, ne tire pas l'usage dense des figures dans le sens d'une différence qualitative. Aussi bien sur le plan de la forme que du fond, elle est plutôt du côté de la reprise que de l'ajout, plutôt du côté de l'*interpretatio* que de la *frequentatio*, du filage que du *fulgur*. Ainsi le distique du sonnet XXVIII :

*But day doth daily draw my sorrows longer,  
And night doth nightly make grief's strength seem stronger.*<sup>47</sup>

Ici, le "*but*" marque moins un revirement par rapport à ce qui précède qu'il ne manifeste sous la forme du surcroît la permanence de la

<sup>44</sup> *ibid.*, p. 37.

<sup>45</sup> Shakespeare, p. 798. "Que la peine soit mienne, mais tienne la louange!"

<sup>46</sup> *ibid.*, p. 800. "La foi jurée : la sienne, par ta beauté conquise, / La tienne, puisque envers moi ta beauté est traîtresse."

<sup>47</sup> *ibid.*, p. 788. "Mais le jour chaque nuit allonge mes chagrins / Et la nuit chaque nuit renforce ma douleur."

souffrance déplorée dans les quatrains. Le jeu des tours superposables, des dérivations ("day", "dayly"; "night", "nightly"), de la proximité phonique qui relève une différence sémantique ténue ("longer", "stronger"), la conjonction "and" qui marque autant un rapport de comble que de réversibilité entre les deux vers, la rhétorique de la pointe mobilise ses effets en vue de produire de l'uni. Le jeu des différences spécifiques ne s'autonomise pas en un contraste, elle souligne du continu.

À l'inverse, le final ronsardien tend à exhiber une teneur spécifique, différence à la fois quantitative et qualitative. Ainsi dans le dernier vers du sonnet CXLIII<sup>48</sup>, où les charmes de la dame sont dits suffire à faire "Planer les monts, et montaigner les plaines". Autonomie du nominal — l'infinitif est le mode nominal du verbe — qui immobilise hors de tout procès, opposition terme à terme, chiasme, parallélisme syntaxique, dérivation réciproque de la forme substantive à la forme infinitive qui culmine dans un néologisme, *etc.* : la pointe est l'équivalent poétique de la merveille qu'elle offre à la contemplation, et elle est le lieu privilégié du nouveau.

Cette tendance de la pointe à se faire merveille, que cette merveille désigne une limite du sonnet, ou sa métonymie, son apogée ou son motif, pose de nouveau la question du sens. Entre achèvement d'un mouvement logique qui lui préexiste et pouvoir évocateur lié à la densité des figures de rhétoriques, se joue la teneur en sérieux de la pointe, qui radicalise le propos du sonnet.

### ***Pointe et régime maniériste de la signification : quelques perspectives***

Les "petits sonnets pétrarquisés", quelles que soient les modalités de ce pétrarquisme<sup>49</sup>, ne sont pas réputés valoir pour leur

<sup>48</sup> Ronsard, p. 98.

<sup>49</sup> Voir François Lecercle, "Le texte comme langue. Cicéronianisme et pétrarquisme", dans *Littérature*, n° 55, 1984, pp. 45 *sq.* Il relève cette tendance du *Canzoniere* "à se muer en une langue dans la langue : coupée de la langue parlée, débarrassée de toute véritable fonction référentielle, la pratique pétrarquiste cultivait jusqu'au vertige une *ars combinatoria* syntaxique" (p. 52). Pierre Laurens va dans le même sens, en voyant dans le pétrarquisme "non ce qu'il y a de plus personnel dans le *Canzoniere*, mais un système d'images et de figures, "métalangage" fondé en grande partie sur l'œuvre de Pétrarque, mais s'épanouissant plus tard, chez les strambottistes ou sonnettistes du

"L'Art de la manière et la pratique de la pointe dans les Sonnets..."

teneur en vérité. Ils ne proposent pas un savoir, mais la reconduction d'un propos hérité, assumé par un intertexte flottant et formulé dans des termes contraints. D'une part, le sonnet maniériste propose une idéologie doxale qui ne questionne pas ce qu'elle reçoit, ou alors autant que ce questionnement est déjà reçu. La charge anti-pétrarquiste des *Sonnets*, par exemple contre les "*false compare*"<sup>50</sup>, est aussi une reprise du lieu commun pétrarquiste qui veut que la louange fasse toujours, en dernier recours, défaut à l'objet. De plus, comme on l'a vu, le distique shakespearien opère souvent un retour au *consensus gentium* qui peut être envisagé comme un équivalent du syntagme hérité que retravaille la pointe ronsardienne. D'autre part, cette doxologie prend les apparences d'une paradoxologie. La prééminence des figures qui symétrisent l'opposition déterminent la production d'un sens non évident.

À l'issue du sonnet, il ne semble pas possible de troquer la richesse verbale contre une signification stable. Véronique Denizot, en s'attachant à mettre en évidence les ressorts d'une poétique de la merveille chez Ronsard, souligne ainsi que, dans *Le Premier Livre des Amours*, "l'effet lumineux et violent provoqué par la sentence est une jouissance esthétique devant la prouesse langagière, plutôt que la reconnaissance éblouie d'une vérité évidente clairement exposée"<sup>51</sup>. Plus généralement, la pointe combine des effets d'assentiment et de suspension.

Il en va de même dans le recueil de Shakespeare. Par exemple, l'analogie présentée par le distique du sonnet LXXVI, qui revient sur l'absence d'originalité des vers du poète pour la justifier :

---

Quattrocento et du Cinquecento italiens : Serafino, Tebaldeo, Cariteo, Pamphilo Sasso et beaucoup d'autres, dont les œuvres composent les neuf volumes de l'*Anthologie* de Giolito [1546-1550]." (Pierre Laurens, *L'Abeille dans l'ambre. Célébration de l'épigramme de l'époque alexandrine à la fin de la Renaissance*, Paris, Les Belles Lettres, coll. Les Formes du discours, 1989, p. 376) Ce mouvement se poursuit bien sûr au-delà.

<sup>50</sup> Shakespeare, sonnet CXXX, p. 890. "fausses métaphores".

<sup>51</sup> Véronique Denizot, "*Comme un souci aux rayons du soleil*". Ronsard et l'invention d'une poétique de la merveille (1550-1556), Genève, Droz, coll. Travaux d'Humanisme et de Renaissance, 2003, p. 279.

*For as the sun is daily new and old,  
So is my love, still telling what is told.*<sup>52</sup>

La mise en place du motif solaire permet la construction d'une vérité analogique, sur le patron explicatif "*for as... so is*". Mais le parcours des pôles extrêmes esquissé au vers 13, du "*new*" au "*old*" dans l'intervalle d'un même jour, qui rappelle aussi la sagesse du "rien de nouveau" de l'Ecclésiaste, ne se superpose qu'imparfaitement avec l'énoncé d'apparence tautologique du vers 14 : "*still telling what is told*". L'expérience consensuelle du vers 13 éclaire sans l'épuiser l'expérience singulière ("*my love*") du vers 14. "*Still telling what is told*" : équivoque du verbe "*tell*", ici à la fois dire ce qui l'a déjà été, et compter ce qui a déjà été recensé, les lieux discursifs des qualités du jeune homme; équivoque de "*still*", à la fois persévérance intempestive et constance admirable; équivoque enfin de l'ensemble du syntagme, à la fois faillite de l'intention personnelle dans le lieu commun, prouesse de l'*ingenium* qui le vivifie, et dimension sacerdotale de l'œuvre, qui sacrifie à une nécessité d'ordre transcendant. Au plus plat du consensus (l'analogie qui rabat l'inconnu sur le connu, l'arrière plan d'une sagesse et d'une expérience collectives, la tautologie) opèrent des intensités variables, et indécidables, de signification.

On peut relever des phénomènes similaires dans le recueil de Ronsard. Les quatrains du sonnet XC<sup>53</sup> sont construits autour de quatre adresses directes de deux vers chacune, à l'"œil", au "ris", à la "larme" et à la "main". Le premier tercet fournit le nœud syntaxique ("je suis tant vostre... que" : cette strophe pivot achève la proposition principale et ouvre la subordonnée) qu'achève le deuxième tercet : "ny le temps, ny la mort..."

N'empescheront qu'au profond de mon sein  
Toujours gravez en l'ame je porte  
Un œil, un ris, une larme, une main.

Le dernier vers fonctionne comme un sommaire. Les destinataires agissants des adresses des quatrains deviennent des objets construits avec l'article indéfini qui introduit l'hésitation d'une distance. On est

<sup>52</sup> Shakespeare, p. 836. "Car, pareil au soleil, chaque jour jeune et vieux, / Mon amour va disant toujours ce qui fut dit."

<sup>53</sup> Ronsard, pp. 69 et 70.

"L'Art de la manière et la pratique de la pointe dans les Sonnets..."

passé de la syntaxe à la parataxe. Le caractère nominal du vers tend à l'abstraire de tout procès, pour lui conférer une signification d'ordre litanique dont témoigne aussi le rythme calculé 2/2/3/3. Plutôt que de la syntaxe, de la logique, ou de la temporalité, le sens dépend d'une puissance d'évocation élevée à la puissance des associations possibles. Eléments d'un blason discontinu, syntagmes miniaturisés jusqu'à l'obtention d'une densité incisive (les termes du vers 14 sont ainsi "gravez en l'ame"), réduction maniable qui s'adresse à la mémoire pour lui offrir une configuration signifiante plutôt qu'un sens arrêté. Le parcours au terme duquel le sonnet qui retombe sur lui-même est en même temps introduction de différences ténues, qui, conjuguées, offrent un spectacle merveilleux qui ambitionne d'être inépuisable. Il y a dans les *Amours* une valeur superlative reconnue à la mention, qui surpasse et contient l'analyse et le développement, et qui va de pair avec une poésie du "parcours extensif" plus que de l'approfondissement, pour reprendre la formule de Daniel Ménager. C'est donc à l'idée de plénitude et d'auto-suffisance que renvoie la pointe.

Il n'est pas étonnant que cette plénitude ait à voir avec les moyens du paradoxe. Il ne s'agit pas seulement de sacrifier à une topique, celle de la *voluptas dolendi* de Pétrarque, avec son cortège d'*insolubilia*, ni de la simple souscription à une esthétique de la *maraviglia*. On sait que le terme "paradoxe" recouvre à la fin de la Renaissance une réalité multiple : forme logique, genre littéraire, teneur admirable d'un fait ou d'une pensée. À cet égard, la pointe a une affinité structurale avec les formations de type paradoxal. Car, comme le remarque Rosalie Littell Colie, le paradoxe est "*self-regarding, self-contained, and self-confirming*", c'est un système tourné vers lui-même et pleinement suffisant, qui ambitionne de donner l'apparence d'une plénitude ontologique, "*to give apperance of ontological wholeness*"<sup>54</sup>. C'est attirer l'attention sur le fait que la pointe manifeste une signification immanente, que celle-ci prenne l'autorité de la sentence ou passe par la violence du paradoxe.

Ce sens peut reposer sur la défense d'une proposition provocante, qui heurte le sens commun, comme dans la tradition bernésque ou à la manière des *Paradossi* d'Ortensio Lando de 1543 (traduits en français par Charles Estienne en 1553 et en anglais par

<sup>54</sup> Rosalie Littell Colie, *Paradoxia Epidemica. The Renaissance Tradition of Paradox*, Princeton, éd. Princeton University Press, 1966, p. 518.

Anthony Munday sous le titre de *The Defence of Contraries. Paradoxes against common opinion* et publiés en 1593).

Ainsi le distique du sonnet XXIX de Shakespeare :

*For thy sweet love remembered such wealth brings  
That then I scorn to change my state with kings*.<sup>55</sup>

L'équivoque, car "state" désigne autant la disposition d'esprit que l'état social, renforcée par la polysémie métaphorique de "wealth", abondance matérielle et richesse spirituelle, soutient l'éloge paradoxal d'une condition inférieure.

Les derniers vers du sonnet CLIX du *Premier Livre des Amours* manifestent un semblable renversement des hiérarchies admises :

Brief, d'un tel miel mon absinthe est si pleine,  
Qu'autant me plaist le plaisir que la peine,  
La peine autant comme fait le plaisir.<sup>56</sup>

L'expérience singulière ("mon absinthe") est à ce point impérative (l'intensif "si") qu'elle commande une remise à plat des hiérarchies reçues. La loi d'équivalence, "autant" répété deux fois, que met en pratique le chiasme ("plaisir" / "peine" / "peine" / "plaisir"), construit un "[plaire]" qui distribue de la valeur de manière non critique. Ailleurs, au sonnet XCIX<sup>57</sup>, c'est plus simplement le "Soleil" qui, de "flambeau", devient ce vieil "Pastoureau champestre" invité à "[aller se] cacher". C'est ici une variation polémique et ludique du principe paradoxal.

Dans les *Sonnets*, le paradoxe peut se faire l'adjuvant d'une rhétorique de la persuasion, comme dans le sonnet XVI<sup>58</sup>, où le paradoxe du vers 13, "*To give away yourself keeps yourself still*", permet de dégager un impératif : "*you must*".

<sup>55</sup> Shakespeare, p. 788. "Ton cher amour remémoré me rend si riche / Qu'à l'état d'un monarque je préfère le mien."

<sup>56</sup> Ronsard, p. 108.

<sup>57</sup> *ibid.*, p. 74.

<sup>58</sup> Shakespeare, p. 776. "Vous donner, c'est garder toujours votre être même".

"L'Art de la manière et la pratique de la pointe dans les Sonnets..."

Dans le lyrisme épideictique du *Premier Livre des Amours*, le paradoxe atteste la prouesse poétique. Le dernier sonnet du recueil fait vœu que

Soit pour jamais ce souspir engravé  
Au plus saint du temple de Mémoire.<sup>59</sup>

La dimension monumentale et maçonnable (le "temple") doit conjuguer avec de l'intangible, celui du "souspir", l'ineffable du "plus saint", et le souffle qui s'exhale doit être concentré ("engravé") dans une profondeur (qu'indique le saint des saints) qui ne l'ensevelisse pas : celle du dynamisme de la "Mémoire". Comme l'écrit Michel Jourde, le "souspir engravé" "consacre la réussite de la transformation d'un sentiment amoureux et du chant qu'il provoque en gravure, en inscription : le sonnet n'a plus besoin de se faire lui-même partiellement inscription, puisqu'il est affirmé que tous ceux du recueil en forment une"<sup>60</sup>. L'inscription pointue est alors autant une opération localisée qu'un horizon esthétique. C'est, en dernier recours à l'agressivité de la brièveté paradoxale qu'il revient de mettre en scène la prouesse poétique, et d'en être le véhicule privilégié.

Mais surtout, le paradoxe permet la construction de quelque chose que l'on pourrait appeler la forme relative de la vérité. Le sonnet XLIII<sup>61</sup>, qui s'ouvre sur le paradoxe accusé par l'hyperbole "*When most I wink, then do mine eyes best see*", s'attache à le justifier, comme en témoigne l'abondance de marqueurs logiques : "*for*", "*but*", "*then*", *etc.* Dès lors le distique,

*All days are nights to see till I see thee,  
And nights bright days when dreams do show thee me.*

valide, reconduit et déplace le paradoxe initial. Au terme du parcours, on a deux énoncés absolus (les catégories génériques : "*all days*", "*all nights*"; le présent de définition : "*are*") qui reposent sur du relatif : celui de la subjectivité d'une expérience personnelle ("*I*", "*me*"), et celui d'une circonstance ("*till*", "*when*"). La structure identique des deux vers invite à monter en boucle les énoncés paradoxaux, dans la

<sup>59</sup> Ronsard, sonnet CCXXIX, p. 156.

<sup>60</sup> Michel Jourde, art. cit., p. 307.

<sup>61</sup> Shakespeare, p. 802. "Tous les jours me sont nuits quand je ne te vois point, / Et les nuits des jours clairs quand tu parais en songe."

chaîne chiasmique : "*all days are nights... nights [are] bright days*". Cliché lyrique, certes, mais aussi déplacement d'accent : de l'essence vers l'apparence, de l'absolu vers la circonstance, et de l'être vers la manière. De la même manière que de nombreux sonnets conservent l'empreinte du geste créateur, il s'agit ici de maintenir les conditions de possibilité de la signification, la circonstance, fragile et flottante, le point de vue subjectif, lui aussi susceptible d'un bougé, au cœur de tout discours.

Les derniers vers du sonnet CIV des *Amours* témoignent d'opérations semblables :

Amour trompeur, pourquoi me fais-tu croire  
Que la blancheur est une chose noire,  
Et que les sens sont plus que la raison!<sup>62</sup>

Le renversement paradoxal de la table des valeurs est lui-même envisagé paradoxalement. Le tour interrogatif dramatise l'emprise du leurre à quoi l'on consent, et permet de tenir adhésion et critique dans le même énoncé. Le vers 13 pose une illusion sensuelle qui n'est que la conséquence et le symptôme d'un renversement plus profond qui coïncide avec un effet de comble ("et que"). La faillite de la raison, c'est que c'est la "[croyance]" qui distribue de l'existence, "[être]", et la valeur qui indexe un jugement, "[être plus]". Au paradoxe d'une croyance qui opère tout en se sachant invalide, correspond une énonciation mixte, à la fois engluée dans les simulacres et les contemplant du dehors. Là encore, toute énonciation se trouve amenée à justifier de ses conditions de productions, et toute visée d'un absolu à partir duquel juger ramenée au relatif d'un point de vue particulier.

De tels effets de sens sont étroitement liés à la spécificité d'une poésie où la "langue poétisante" semble l'emporter sur le "contenu poétisé". Si maniérisme il y a, sans doute est-il aussi, dans cette perspective, ontologique.

En effet, et en guise de conclusion de ce parcours trop rapide, on peut avancer l'idée que le *gnomique brillant* qui caractérise la pointe serait la forme relative et spectaculaire de la vérité. Car si dans le maniérisme le "contenu" est déjà et avant tout du texte, c'est

---

<sup>62</sup> Ronsard, p. 77.

"L'Art de la manière et la pratique de la pointe dans les Sonnets..."

nécessairement que les opérations formelles qu'il met en œuvre intéressent la signification.

Le travail virtuose de la forme donne lieu à des énoncés travaillés par une tension : celle de la symétrie, qui ne bloque les antagonismes que pour autant qu'elle ouvre aussi sur une réversibilité; celle de l'achèvement, qui ne résout le sonnet que pour s'en détacher.

Cette tension peut se réaliser différemment. Elle rend compte de la tendance de la pointe à se faire chez Ronsard spectacle qui appelle le ravissement et chez Shakespeare proposition qui appelle l'assentiment. Mais il s'agit des deux versants d'une même entreprise. Celle qui d'une part ambitionne de faire verser le travail serré de la forme du côté de l'expression d'une nécessité, et de l'autre de doter le sens d'un caractère merveilleux.

Si "*Brevity is the soul of wit*" (*Hamlet*, II, 2, 91), c'est aussi parce qu'une forme supérieure de compréhension réside dans les effets de concentration. Cette supériorité est celle de la complication, qui tient ensemble logique et pathétique, progression linéaire et évidence synthétique, et qui reconnaît le caractère mêlé de toute expérience. Dès lors, le spectacle des *Amours* est lourd de sens, et les propositions shakespeariennes ne sont pas arrêtées.

Si la manière rejoint l'accident, la vicissitude, le contingent, l'immanent et le relatif comme ce qui s'oppose à la substance, à la loi, à la nécessité, à la transcendance et à l'absolu, le maniérisme est sans doute cette pratique qui, dans des circonstances épistémologiques précises, complique l'un de ces ordres par l'autre.

Sous le couvert jamais très éloigné du *jocus serius*, qui désarme d'avance les interprétations, on peut avancer que la valeur que le maniérisme confère au *brillant* tient autant à ce qu'il suppose d'éclat hyperbolique qu'à ce qu'il implique de reflet précaire.