

**L'Éclat de l'œil : perception et représentation dans la
Description de la fameuse fontaine de Vaucluse en douze
sonnets de Georges de Scudéry**

Maxime Cartron

► **To cite this version:**

Maxime Cartron. L'Éclat de l'œil : perception et représentation dans la Description de la fameuse fontaine de Vaucluse en douze sonnets de Georges de Scudéry. Cahiers Tristan L'Hermitte, Société des Amis de Tristan L'Hermitte, 2017. hal-02083413

HAL Id: hal-02083413

<https://hal-univ-lyon3.archives-ouvertes.fr/hal-02083413>

Submitted on 29 Mar 2019

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

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

L'ÉCLAT DE L'ŒIL : PERCEPTION ET REPRÉSENTATION DANS LA DESCRIPTION DE LA FAMEUSE FONTAINE DE VAUCLUSE EN DOUZE SONNETS DE GEORGES DE SCUDÉRY.

La *Description de la fameuse Fontaine de Vaucluse en douze sonnets* constitue un tout organique à part entière. En effet, elle ouvre les *Poésies diverses* de 1649, et sa cohérence interne en fait un véritable recueil au sein d'un recueil par lui-même assez disparate. Georges de Scudéry concevait ces douze sonnets comme intrinsèquement liés, et pas uniquement par une thématique commune. Cette volonté organique propre, doublée de l'exercice virtuose d'une variation sur un thème, est aisément perceptible, et la critique y a été sensible. Ainsi, Rosa Galli-Pellegrini :

Le cycle s'ouvre sur la description de la nature, qui occupe plus de la moitié de l'ensemble, et qui se déroule selon une technique descriptive particulière : à travers des détails de plus en plus précis et minutieux, le poète présente le décor à perspectives multiples où se déroulera la scène de la métamorphose. À partir du second quatrain du sixième sonnet, dans une vision théâtrale, vont évoluer les personnages liés à l'action, c'est-à-dire les éléments naturels qui s'animent progressivement, les bergers dans le rôle du chœur et, enfin, les deux amants, dont les ombres prendront peu à peu une consistance corporelle. La vision se termine au neuvième sonnet, dans lequel le poète procède à la création du mythe : les pleurs des rochers perpétuent les larmes de l'amant et ils en sont la métamorphose¹.

Nous aimerions montrer que ce sont la thématique, et plus encore l'esthétique du regard développée par Scudéry qui assurent la cohérence de ce cycle, et donc en préciser le sens. Sous l'égide de l'œil, le poème rêve l'inscription dans un lieu, paysage de culture creusé par l'approfondissement de la description. A cet égard, le sixième vers du sonnet VI est révélateur : « Icy l'on voit ramper, l'hierre aux feuilles menuës² ». La présence ici des déictiques locatifs, incantatoires dans le dernier tercet du sonnet II (« Icy le vert, le blanc, et le bleu se confondent ; / Icy les bois sont peints dans un Cristal si pur ; / Icy l'onde murmure, et les rochers respondent³ »), modalisent l'inscription de l'œil dans le paysage naturel, tout en faisant signe vers le paysage d'art, reconstruit par la représentation⁴. Par ailleurs, le regard du poète perce petit à petit, patiemment, à chaque sonnet, la profondeur du détail, la profondeur des apparences. C'est donc une lecture suivie que nous proposons, attentive à l'évolution du regard et de sa focalisation. Le regard du poète opère peu à peu un resserrement focal qu'il importe d'analyser, sans oublier pour autant que la description, théâtre de la vision, se creuse au fil des sonnets pour aboutir à une vision pleine, complète, incarnée dans le regard des amants (Laure et Pétrarque). Notre propos fournira également l'occasion de revenir sur la question de l'image et sur les rapports entre vision et audition.

Les "Theatres sublimes"⁵ de la vision

Comme le note Françoise Siguret, « représenter implique voir et regarder, suppose un œil témoin, un cerveau qui interprète les images que l'œil lui transmet⁶ ». En effet, « l'œil spectateur doit, dans sa visée, capter l'action représentée pour que l'image redevienne vie et l'espace scénique un espace réel ; l'œil procède à rebours du poète, du visible au lisible⁷ ». Et de fait, Scudéry hérite de cette idée d'une vision théâtralisée, tributaire de la médiation que constitue toute représentation. L'œil est, dans nos textes, le médiateur de la description sublime, sensible dans le débordement des eaux en fureur :

Mille, et mille surgeons et fiers et courrousez,
Font voir de la colere à leur beauté meslée⁸

La *Description de la fameuse Fontaine de Vaucluse* procède bien du visible au lisible, transformant un paysage de nature en paysage de culture, en paysage d'art. Mais quel est l'*œil témoin* dans la *Description*? La vision initiale offre d'emblée une perspective théâtralisée, mais aussi un *sens du regard*. En accord avec R. Galli-Pellegrini, on peut noter que le premier sonnet constitue une description globale du lieu :

Affeux et grands Rochers, Antres sombres et frais,
Arbres qui jusqu'au Ciel allez porter vos cimes ;
Vallon délicieux, agreables abismes ;
Que l'Amour amoureux n'abandonne jamais
[...]
Un liquide Cristal, un bel argent fondu,
Parmi la mousse verte, est partout répandu,
Et parmi les cailloux, ses flots se précipitent⁹ [...]

Le regard est dialectique : entre une verticalité ascendante (« jusqu'au Ciel ») et descendante (« abismes ») ; entre un lieu caché (« Antres sombres et frais ») et un lieu révélé (« Vallons délicieux ») ; entre profondeur (« agreables abismes ») et surface (« Vallons délicieux »), il mobilise tous les éléments du décor qui seront par la suite convoqués : les eaux bien entendu, sur lesquelles le regard se resserrera, mais aussi les « Rochers », que nous retrouverons notamment au sonnet X. On peut donc parler d'une mise en espace des lieux du drame par le regard, qui convoque les « Theatres sublimes » et implique la notion éminemment baroque de la « profondeur des apparences¹⁰ » : l'être, encore sous l'égide de cette brillante ostentation (« Et ces superbes lieux où les Nymphes habitent, / Ont enchanté mon ame, et ravi tous mes sens¹¹ »), reste pour l'instant à la *surface* des lieux, malgré l'appel discret des profondeurs, lieux potentiels de perte dans un *locus amœnus* qui tient aussi du *locus terribilis* : le premier vers notamment positionne l'attrait paradoxal pour la chute, que le regard n'approfondit pas néanmoins, pour se tourner vers les hauteurs (les cimes), avant de revenir sur les eaux, à la fois symbole d'horizontalité et de verticalité.

Les « Theatres sublimes » de la vision sont également présents dans le deuxième sonnet, qui se place dans la continuité logique de ce discours, dans la mesure où il décrit plus précisément encore les eaux en mouvement. Le regard du poète perce petit à petit, patiemment, à chaque sonnet, la profondeur du détail, la profondeur des apparences :

Et l'on ne peut trop voir la beauté signalée,
Des torrents eternels, par les Nymphes versez¹².

C'est une véritable saturation de l'espace que l'œil opère ici : le débordement mimétique de l'eau bouillonnante est associé au trop plein de vision, à une plénitude ici exprimée sur le mode de la litote. Plaisir de la vision, des sens, devant le paysage de culture, mais aussi scansion d'une vue attirée, obsédée par le détail, d'une « vision myope », naguère mise en avant par Odette de Mourgues au sujet de la poésie des libertins du premier XVII^e siècle¹³. Ainsi, le troisième sonnet évoque plus précisément encore l'eau. En voici le second quatrain :

La Source inepuisable, en sa tranquillité,
Aux changemens du temps, ne change point de face,
Elle est toujours paisible, et dans sa pureté
Rien n'altère jamais, la splendeur de sa Glace¹⁴.

Après le mouvement, l'immobilité, l'essence changeante mais immuable (dialectique rappelant Chassignet¹⁵) de l'eau, le poète discerne la constance au sein de l'inconstance,

tout en restant enchanté par le spectacle naturel transformé en art : « Icy l'eau paroist verte, icy grosse d'escume¹⁶ ». Le sens de « paraître » est évidemment double : transcription esthétique d'un instant de vision présenté comme vécu (par l'intermédiaire de la fiction biographique sous-jacente¹⁷), il s'entend aussi au sens d'une dialectique entre profondeur et apparence, qui parcourt tout le cycle, et qui place l'esthétique du regard au cœur d'une interrogation sur la pérennité du souvenir, trait essentiel de la *Description*, que l'on retrouvera avec les fantômes de Pétrarque et de Laure.

L'image du miroir au sonnet III attire l'attention sur un paradoxe inhérent à la représentation du regard dans notre suite :

Dans le fond d'une Grotte, un grand Miroir d'argent,
Offre sa belle Glace, aux yeux de tout le monde¹⁸.

Nous retrouvons en effet une autre dialectique essentielle du cycle : le visible et l'invisible¹⁹. Le miroir est à la fois caché aux yeux (par sa localisation) et visible par tous. Puissance du regard et de la vision par l'offrande de l'image, qui, comme le sonnet, est accessible à quiconque accepte de chercher au fond de la grotte, c'est-à-dire de discerner la profondeur des apparences, pour remonter à la source, à l'origine de la beauté des lieux, dans une contemplation réflexive potentiellement narcissique. Ainsi, l'esthétique du regard déploie chez Scudéry tous les charmes de l'illusion pour approfondir la description et la représentation. L'image du miroir réapparaît, sous sa forme naturelle cette fois-ci, au sonnet VI :

Quelles superbes Tours, se mirent dans ces eaux ?²⁰

Le miroir d'eau est alors vecteur d'illusion, mais d'une illusion qui *révèle* le réel :

Ha je les reconnois !²¹

Dès lors, la reconnaissance induit un regard authentique : l'*œil témoin* regarde et représente le double du réel, lui qui se voit aussi en double de Pétrarque :

Je voy de son Amant, la fameuse Maison²².

L'illusion se prolonge au sonnet IX en suivant le même dispositif : le regard déclenche l'illusion, le réel rejoint l'artificiel, soit le portrait de Laure, peint par Simone Martini ; il se superpose à lui grâce aux prestiges de l'illusion visuelle :

Il me semble la voir, cette chaste Beauté,
Telle qu'au bord du Rhosne elle est en sa peinture²³.

L'apparence est finalement dépassée, pour atteindre la vérité de la fable :

Sans doute je le voy, cet Amant si vanté²⁴.

Ainsi, le cycle est-il traversé, saturé par le regard et par ses implications esthétiques. Tout au plaisir de l'image, l'œil rejoue sur la scène de l'écriture la surprise ressentie initialement :

Mais (ô merveille estrange, et qui charme les yeux)²⁵.

« Charmer [nos] yeux », c'est bien le projet de Scudéry, qui structure sa *Description* autour du regard afin d'inclure un lecteur, dans une connivence culturelle autour de la Fontaine de Vaucluse.

L'œil et le tableau

Il est notoire que la peinture joue un grand rôle dans l'œuvre de l'auteur du *Cabinet de Monsieur de Scudéry*²⁶. Ici aussi, sa présence ne manque pas de se faire sentir. Ainsi, les sonnets I et II procèdent par petite touches, toujours dans l'optique d'une description progressive :

Icy le vert, le blanc, et le bleu se confondent²⁷.

Les couleurs mêlées laissent entendre que le poète adopte la palette du peintre pour rendre sensible la perception : regard du peintre, main du poète, qui ne laisse pas de rappeler, à l'échelle du cycle, cette page du Père Binet :

Voyez-comme ces fontaines sourdent des croupes de ces montagnes, comme la main du Peintre meine ces ruisseaux aussi bien que sçauroit faire la nature, ils poussent hors par endroits tout plein de petits sourjons bouillonnant, commodes à ces petits follastres de poissons qui nagent entre flot et flot ; voyez comme ces canards se coulent parmy ces herbes, et connillent, voyez-là comme ils se plongent boursoufflans contremont de petits brins, et filets d'eau, retirez-vous un peu à l'escart de peur qu'ils ne vous aspergent, et mouillent en freillant ainsi des pattes et battant l'eau²⁸.

Or, comme le note Ève Duperray :

Jusqu'au cinquième sonnet, Georges de Scudéry s'applique à la description du décor avec l'exactitude méticuleuse d'un **graveur** qui fixe un paysage de charmes et de démesure incompatibles [...]. C'est le théâtre élevé de la Nature, refuge de la Nympe de Sorgue, idéale référence à Pétrarque²⁹.

On aurait ainsi, dans la *Description*, le passage d'un œil graveur à un œil peintre : la description « sur le vif » des premiers sonnets se ferait ensuite plus ample pour former un tableau. La gravure, c'est l'eau-forte du premier sonnet et son atmosphère d'ensemble, ou encore la marque qu'impriment les eaux déferlantes du sonnet II ; la peinture, c'est la ressaisie des « Beaux lieux » dans leur ensemble par le sonnet XII. Entre ces deux sonnets se lit la précision du détail et l'animation toujours continue du paysage, jusqu'à susciter la présence de Laure et Pétrarque.

On peut aussi imaginer que la description d'ensemble qui ouvre le cycle serait une sorte d'eau forte ou d'aquarelle, transformée ensuite, notamment par l'inclusion des bergers et des fantômes de Laure et Pétrarque, en tableau. La *Description* nous présente donc un tableau en train de se peindre, de se construire par étapes ; le cycle représente le tableau en train de se faire, c'est pourquoi le sonnet XII propose une sorte de récapitulatif, une réaction devant la vision d'ensemble que constitue le tableau achevé :

O Beaux lieux consacrez par la plume immortelle,
De ce Cigne immortel, qui volla sur vos bords ;
Puisse malgré le Temps, et tous ses vains efforts,
Vostre gloire estre extrême, et durer tousjours telle³⁰.

La pertinence du détail peut être évaluée dans l'optique de cette évolution : la *Description* serait en quelque sorte un nouveau tableau, imaginaire, du *Cabinet de Monsieur de Scudéry*³¹.

En termes rhétoriques, l'*inventio* et la *memoria* (fournies par Pétrarque) induisent une *actio* et une *dispositio* (celle du cycle). Dans cette perspective, le vers 3 du sonnet II (« Et l'on ne peut trop voir la beauté signalée³² ») pourrait se lire comme l'autoréflexivité du poète-peintre faisant retour sur l'élaboration de son tableau, et comme l'annonce proleptique de la profusion à venir du détail. Son contrepoint, le vers 11 du sonnet IV (« A peine les voit-on, en leur course première³³ »), renvoie de son côté à la difficulté de voir³⁴, suivant la dialectique du visible et de l'invisible évoquée plus haut : le trop-plein de vision obscurcit la composition du tableau. Le sonnet II se lirait alors comme la vue d'ensemble (étude préliminaire) des eaux, encore attachée à son sujet, tandis que le sonnet IV serait la tentative de déport consistant à reculer le regard pour appréhender le « Serpent de Cristal³⁵ », autre manière de peindre, de focaliser la vision sur un trait distinctif des eaux. L'introduction des poissons au sonnet V (« Jusques dans son Bassin, bondissent les Poissons³⁶ ») est à la fois imposée par l'intégration progressive de créatures vivantes dans le paysage et par la nécessité de décentrer quelque peu le regard du détail, afin d'ouvrir la perspective du tableau en cours de réalisation³⁷. Le sonnet VI enfin, marque l'apparition de Pétrarque et de Laure, nommés pour la première fois :

[...] sans doute je remarque,
Le Chasteau qu'habitoit l'Amante de Petrarque,
Je voy de son Amant, la fameuse Maison³⁸

Une autre dimension peut alors se manifester nettement : l'audition.

Entendre et voir

Le sonnet VII semble prendre le relais, par l'audition, de la vision présentée au sonnet VI :

Les ombres, les rochers, et les bois d'alentour ;
Les prez, et les vallons, et l'illustre Fontaine,
Semblent parler encor, de l'agreable peine,
Qui les fit soupirer, et la nuit, et le jour³⁹.

Pourtant, dès le premier sonnet, la conjonction essentielle entre vision et audition est positionnée par le vers 12 du premier sonnet : l'alexandrin, découpé 6/6 et marqué par une ponctuation forte (un point-virgule), place les deux sensorialités dans un rapport, sinon d'équivalence, du moins d'égalité :

Je les entens gronder ; je les voy bondissans⁴⁰.

Présente dès l'entrée, la vision suscite donc l'audition, et l'audition féconde à son tour la vision. On parlera volontiers de syncrétisme et de synesthésie, ou encore de logique métonymique (« Icy l'onde murmure, et les rochers respondent⁴¹ ») mais plus encore, ce passage constitue une annonce : la *Description* est une *suite poétique* (ou *suite lyrique*⁴²), dans laquelle les motifs développés au début se retrouvent, en l'occurrence ici dans la mémoire du lieu, conservée par ses habitants, mais aussi par les lieux eux-mêmes, et que le poète médiatise par l'œil et l'oreille, véritables « rétinoscopes » qui « conservent la mémoire⁴³ » du lieu pour le sublimer dans l'écriture. Tout comme les lieux qui « semblent parler encor, de l'agreable peine / Qui les fit soupirer, et la nuit, et le jour »⁴⁴, Scudéry, après avoir écouté, fait de ses sonnets le réceptacle du mythe. À leur tour, les eaux basculent dans la dimension sonore :

Les flots, mesme les flots, qu'on entend murmurer,
Avec tant de douceur, dans des lieux si sauvages,
Imitent une voix, qui charmoit les courages,
Et parlent d'un Objet, qu'on luy vit adorer⁴⁵

La vision, présente au vers 8, est rejetée dans des temps mythiques par l'impersonnel et le passé simple, tandis que l'eau médiatise, cette fois par la dimension auditive, les voix d'autrefois. Ce passage sensoriel indique, d'une part, la transposition de la peinture en musique, d'autre part, que l'écriture du tableau progresse vers une animation toujours plus vraie que nature, qui excède la peinture elle-même. Le mouvement, déjà suggéré dans le deuxième sonnet, prend ici, par le biais de la métonymie, l'allure d'une éloquence de la voix, du sonore, que l'on retrouve dès le sonnet suivant :

Les vents, mesme les vents, qu'on entend respirer⁴⁶

Il s'agit de rendre sensible et visible, par la conjonction entre regard et audition, la résurrection de la voix suscitée par le regard des amants.

Lieu de mémoire et regard

A proprement parler, l'apparition des fantômes de Laure et Pétrarque a lieu au sonnet IX :

Il me semble la voir, cette chaste Beauté,
[...]
Sans doute, je le voy, cet Amant si vanté⁴⁷

La résurgence du fantomatique par l'illusion est associée aux « merveilles de nature » du P. Binet⁴⁸ :

C'est à dire un prodige, un miracle en Nature,
Rare en ses qualitez, comme en sa nouveauté⁴⁹.

Le regard saisit l'être de Laure, éternisé par sa présence dans le lieu, qui suscite l'illusion. La « merveille de nature », c'est bien évidemment Laure, mais c'est aussi la Fontaine de Vaucluse refécondée par son image. La *nekuia* qu'opère Scudéry n'est pas orientée vers le dialogue avec les morts, mais vers l'échange de *regards*, c'est-à-dire vers une géographie du mythe, revécue à travers, d'une part, la réincarnation imaginaire des amants dans les lieux, d'autre part, l'écriture, Scudéry se pensant comme un nouveau Pétrarque⁵⁰. Dans son beau livre sur le mythe de la Fontaine de Vaucluse, E. Duperray évoque « la légende d'une correspondance optique entre les deux amants d'une habitation à l'autre⁵¹ ». Notre cycle ne montrera pas à proprement parler le regard des amants, mais il le suggérera de manière détournée. Ainsi :

Ces rochers en pleuroient ; ils en pleurent encore ;
Ils ne font ces ruisseaux, que pour la mort de Laure,
Et les pleurs de Petrarque arrivent jusqu'à nous⁵².

L'assimilation métonymique des pleurs de rochers à ceux de Pétrarque implique là encore l'idée de regard : comme le poète a creusé la description, les pleurs de Pétrarque creusent les rochers. Si ses pleurs « arrivent jusqu'à nous », c'est à la fois en raison du passé se déposant dans le présent, au sein de ce lieu mythique, et parce que le poète, digne héritier de Pétrarque,

est le passeur de ces pleurs, celui qui les transmue en art. Toujours selon ce principe de rétinoscopie, la « mémoire » de Pétrarque se transfère en Scudéry par l'intermédiaire du regard, qui est aussi celui de Laure : le lieu a « gardé la mémoire » des échanges amoureux, dont l'œil se fait la synecdoque, pour que le disciple puisse médiatiser, dans une filiation poétique mythographique, son allégeance à Pétrarque et donc revendiquer la qualité de son esthétique. S'agissant de Laure – « l'adorable Objet, qu'on luy vit adorer⁵³ » – l'amour, médiatisé par l'œil, comprend ici la dimension « voyeuriste » qui est également celle de Scudéry. Voir Pétrarque adorer Laure, c'est réactiver la puissance optique du lieu, et mettre en marche une *mémoire de l'œil* :

Et la fuite des temps, n'a point d'ombre assez noire,
Pour obscurcir l'esclat, qu'il luy fit esperer⁵⁴.

En éternisant le regard de Pétrarque et de Laure, Scudéry évite l'obscurcissement de l'image : l'éclat de l'œil qu'il met en œuvre mime l'éclat de la poésie pétrarquienne, et ressuscite donc le regard des amants. Par-là, cet « astre brillant, qu'on vit trop peu durer⁵⁵ » est à nouveau offert au regard de tous, incarné par le biais de l'imagination dans une *présence*, au sens d'Yves Bonnefoy, de réinvestissement de la parole dans la réalité et la matérialité du monde. Pétrarque et Laure sont des *présences* en ce qu'ils ressurgissent dans un monde qui a gardé leur marque, mais aussi en ce qu'ils sont détachés du fond mondain et historicisé, connoté par la langue (même si la médiation scudérienne a naturellement en elle une velléité de connivence mondaine).

Dans un article de 1954 (tiré d'une communication présentée en septembre 1953) sur « L'eau et le soleil dans le paysage des poètes⁵⁶ », Jean Rousset donne en guise d'illustration du thème des eaux en mouvement quelques vers du sonnet II de la *Description*, sonnet qu'il citera intégralement en 1961 dans son *Anthologie de la poésie baroque française*. Cet article, avant-texte de *La Littérature de l'âge baroque en France*, parue en 1953, peut à certains égards se lire comme une anthologie personnelle (on trouve aussi des extraits de Bussièrès, Saint-Amant, Racan, Du Bois Hus...), travail préparatoire peut-être à l'anthologie de 1961. Voici les vers cités par J. Rousset :

Mille et mille bouillons, l'un sur l'autre poussez,
Tombent en tournoyant au fond de la vallée...
Ils s'élancent en l'air...
Et retombent après, l'un sur l'autre entassez⁵⁷.
[...]
Icy l'eau paroist verte, icy grosse d'escume
Elle imite la neige ou le cygne en sa plume...⁵⁸

J. Rousset cite donc les vers 1 et 2, le premier hémistiche du vers 7, et le vers 8 ; puis les vers 9 et 10. Comme dans toute anthologie, le texte retenu après coupure fonctionne comme lieu de mémoire le plus pertinent dans le cadre de l'illustration du motif souhaitée. Mémoire du cycle de Scudéry, réduit ici aux eaux miroitantes et bouillonnantes, seul élément « mémorable », et donc mémoire tronquée du regard, réduite à son champ de signification retenu du reste par la majorité des anthologistes et critiques du XX^e siècle : le sonnet II. Cependant, la modification de la ponctuation à la fin du vers 10 revêt plusieurs significations. Il s'agit bien entendu, en première instance, de marquer qu'il existe une suite, et donc d'inviter à la lire, mais aussi d'accentuer la dimension contemplative du regard : le regard de l'anthologiste se superpose à celui du poète, dans une communion critique qui suggère un imaginaire du regard, en ce que l'illustration représentative par le texte fonctionne comme preuve illustrant la portée unique de l'extrait choisi.

Ce que renforcent les douze photographies de Jean-Paul Dumas-Grillet illustrant *La Sorgue baroque*⁵⁹, qui fonctionnent en relation avec le texte comme « *ekphraseis* virtuelles⁶⁰ », comme gestes artistiques invitant le lecteur à la comparaison entre réel et poésie, mais plus encore comme invitation à saisir leurs interpénétrations et à mélanger les regards sur le lieu source. Ces photographies saisissent également une dynamique particulière de l'action poétique, arrêtée et condensée à un moment-clé, et accentuent elles aussi la prégnance du détail, tout en ouvrant à l'idée de plans successifs trouvant leur achèvement dans le tableau final.

Signe en définitive, comme l'écrit R. Galli-Pellegrini, que la vue

organe de la contemplation du spectaculaire [...] est aussi, pour le poète, la faculté par excellence au moyen de laquelle il perçoit la réalité concrète et la nature qui l'environne. Une vue intérieure lui permet d'atteindre l'invisible, qui se présente sous forme de signes, et l'introduit dans le domaine de l'abstraction intellectuelle ainsi que dans celui du sentiment et de la psychologie. Le poète, enfin, se doit d'interpréter et de transmettre à la vue d'autrui, par une peinture verbale, les connaissances acquises au moyen de ses facultés visuelles⁶¹.

Si la *Description de la fameuse Fontaine de Vaucluse en douze sonnets* développe une esthétique du regard s'appuyant également sur les ressources de l'audition afin d'éterniser l'image de Pétrarque et de Laure et de défendre par-là un « manifeste poétique »⁶² fondé sur l'appropriation de la mémoire du lieu source (celui d'une Sorgue baroque transformée en un tableau poétique d'un rare pouvoir d'évocation et de suggestion), c'est donc aussi en raison de l'esthétique poétique générale de Scudéry. Les quelques rapprochements esquissés avec d'autres poésies (*Le Cabinet de Monsieur de Scudéry* ou encore l'ode intitulée *Nostre Dame de la Garde. Poème composé dans cette Place*, par exemple⁶³) permettent d'envisager une étude d'ensemble sur la question du regard dans l'œuvre poétique de Scudéry, initiée par la *Description*.

Maxime Cartron (Université Jean Moulin - Lyon 3).

¹ Georges de Scudéry, *Poésies diverses I*, Fasano-Paris, Schena-Nizet, 1983, « Biblioteca della Ricerca, Testi stranieri », édition de Rosa Galli-Pellegrini, « Introduction », p. 22. Désormais : *DFV*. Toutes nos citations renvoient à cette édition.

² *Ibid*, sonnet VI, p. 46.

³ *Ibidem*, sonnet II, p. 44.

⁴ Comme le note R. Galli-Pellegrini : « Ici, c'est la nature qui imite l'art, ou pour mieux dire "l'art améliore" la nature, selon l'autre conception esthétique de l'époque », (*Poésies diverses II*, Fasano-Paris, Schena-Nizet, 1984, « Biblioteca della Ricerca, Testi stranieri », p. 37).

⁵ *Idem*, sonnet I, v. 7, p. 43.

⁶ Françoise Siguret, *L'œil surpris. Perception et représentation dans la première moitié du XVIIe siècle*, Klincksieck, « Théorie et Critique à l'âge classique », 1993, p. 8.

⁷ *Idem*, p. 9.

⁸ *DFV*, sonnet II, v. 5-6, p. 44.

⁹ *Ibid*, sonnet I, v. 1-4 et 9-11, p. 43.

¹⁰ Claude-Gilbert Dubois, *Le baroque : profondeurs de l'apparence*, Paris, Eurédit, 2011 (rééd.).

¹¹ *DFV*, sonnet I, v. 13-14, p. 43.

¹² *Ibidem*, sonnet II, v. 3-4.

¹³ Odette de Mourgues, *O muse, fuyante proie...*, Paris, José Corti, 1962. Voir aussi Michel Jeanneret, qui écrit au sujet du Cabinet de Monsieur de Scudéry : « Le relevé des détails fragmente la vision, menacée de myopie ; la composition du tableau, sa tonalité dominante risquent alors de sombrer dans le foisonnement des faits insignifiants. Aux dépens d'une perception globale, le poète s'attache avec coquetterie à l'usage du mot propre, à l'efficacité d'une terminologie exacte. Le pittoresque de l'objet, la qualité du spectacle paraissent se suffire à eux-mêmes », (« Un poète et ses tableaux : *Le Cabinet de M. de Scudéry* », *French Studies*, 1974, vol. 28, p. 389-390).

¹⁴ *DFV*, sonnet III, v. 5-8, p. 44.

¹⁵ « Assies toy sur le bort d'une ondante riviere Tu la verras fluer d'un perpetuel cours,
Et flots sur flots roulant en mille et mille tours
Descharger par les préz son humide carriere.

Mais tu ne verras rien de ceste onde premiere

Qui n'aguire couloit, l'eau change tous les jours [...] »

(in Jean Rousset, *Anthologie de la poésie baroque française*, Paris, Armand Colin, 1961, p. 199).

¹⁶ *DFV*, sonnet II, vers 7, p. 44.

¹⁷ Comme le rappelle R. Galli-Pellegrini : « En allant à Marseille rejoindre son poste de gouverneur, Scudéry fut frappé par la nature de Vaucluse, qu'il visita avec sa sœur, et par le culte que les habitants gardaient envers la mémoire de Pétrarque et de Laure. Le pittoresque des lieux dut inspirer alors le sujet de la métamorphose 'moderne' qu'il composa à la suite de cette visite : la transformation des pleurs de Pétrarque dans la source de la Sorgue », (*idem*, p. 22).

¹⁸ *Ibidem*, sonnet III, v. 3-4, p. 44.

¹⁹ On pense aussi notamment au vers 11 du sonnet IV : « A peine les voit-on, en leur course premiere » (*idem*, p. 45).

²⁰ *Ibid.*, sonnet VI, v. 1, p. 46.

²¹ *Ibid.*, v. 9.

²² *Ibid.* v. 11.

²³ *Ibidem*, sonnet IX, v. 1-2, p. 48.

²⁴ *Ibid.*, v. 5.

²⁵ *Ibid.*, sonnet IV, v. 12, p. 45.

²⁶ Sur ce point on se reportera à Anne-Elisabeth Spica, *Savoir peindre en littérature. La description dans le roman au XVIIe siècle : Georges et Madeleine de Scudéry*, Champion, 2002, « Lumière classique » ; à l'introduction de l'édition critique du *Cabinet de M. de Scudéry* par Christian Biet et Dominique Moncond'huy, Klincksieck, 1991, « Théorie et critique à l'âge classique » ; ainsi qu'à la section « Littérature et peinture » dans Alain Niderst (dir), *Les Trois Scudéry*, Klincksieck, 1993, « Théorie et critique à l'âge classique », et donc aux articles de Margot Kruse, « Le poète et la peinture dans le *Cabinet* de Georges de Scudéry et dans la *Galeria* del Cavalier Marino » (p. 97-106) ; Christian Biet, « Les derniers feux du poète, pouvoir littéraire et illusion picturale dans le *Cabinet de Monsieur de Scudéry* (1646) » (p. 107-120) et Marie-France Hilgar, « La peinture dans le *Cabinet* de Georges de Scudéry et dans *Alaric* » (p. 121-128).

²⁷ *Ibid.*, sonnet II, v. 12, p. 44.

²⁸ Etienne Binet, *Essay des merveilles de nature et des plus nobles artifices, Pièce très-nécessaire à tous ceux qui font profession d'éloquence*, par René François, prédicateur du Roy, Rouen, R. de Beauvais, 1621, « De la Platte Peinture », p. 202.

²⁹ Eve Duperray, *L'or des mots. Une lecture de Pétrarque et du mythe littéraire de Vacluse des origines à l'orée du XXe siècle*, Publications de la Sorbonne, 1997, p. 103. Nous soulignons.

³⁰ *DFV*, sonnet XII, v. 1-4, p. 50.

³¹ Sur cet ouvrage, paru en 1646, voir notamment l'édition critique de Christian Biet et Dominique Moncond'huy et l'article de Michel Jeanneret déjà cités.

³² *DFV, op. cit.*, sonnet II, v. 3, p. 43.

³³ *idem*, sonnet IV, v. 11, p. 45.

³⁴ Cf. Daniel Arasse, *On n'y voit rien. Descriptions*, Gallimard, 2003, « Folio essais ».

³⁵ *DFV*, sonnet IV, v. 1, p. 45

³⁶ *Ibidem*, sonnet V, v. 1.

³⁷ Voir aussi M. Jeanneret, *op. cit.*, p. 390 : « L'exigence de précision et l'abondance des aperçus ne voilent pas nécessairement l'ensemble ».

³⁸ *DFV*, sonnet VI, v. 9-11.

³⁹ *Ibidem*, sonnet VII, v. 1-4, p. 47.

⁴⁰ *Idem*, sonnet I, v. 12, p. 43.

⁴¹ *Ibid*, sonnet II, v. 14, p. 44.

⁴² Sur cette question voir Gérard Genette, qui cherche le « motif d'unité le plus spécifique » des *Fêtes galantes* de Verlaine, (« Paysage de fantaisie », *Figures IV*, Paris, Seuil, « Poétique », 1999, p. 187). G. Genette écrit notamment : « chaque pièce, par sa différence même, semble apporter un élément spécifique, et par là même irremplaçable, à un ensemble qui en tire un surcroît de cohérence, ou plutôt peut-être de cohésion », (*ibid*, p. 185).

⁴³ *DFV, op. cit.*, sonnet VII, v. 10, p. 47.

⁴⁴ *Idem*, v. 3

⁴⁵ *Ibid*, sonnet VIII, v. 5-8, p. 47).

⁴⁶ *Idem*, v. 1

⁴⁷ *Ibid*, sonnet IX, v. 1 et 5.

⁴⁸ Au sujet de ce dernier, Marc Fumaroli note : « il s'agit toujours de faire voir », (« Introduction », *Essay des merveilles de nature, et des plus nobles artifices*, Evreux, Association du Théâtre de la ville d'Evreux, 1987, p. 42). Naturellement, l'optique du P. Binet est différente : il s'agit pour lui de chanter le Créateur à travers sa Création.

⁴⁹ *DFV*, sonnet IX, v. 3-4.

⁵⁰ Comme le note R. Galli-Pellegrini : « En même temps qu'il se donne une identification, Scudéry en plaçant le cycle de la Fontaine de Vacluse avant ses sonnets d'amour, déclare qu'il reconnaît comme le maître de son lyrisme amoureux le poète italien, en excluant ainsi de façon implicite toute dépendance plus récente, c'est-à-dire les poètes qu'il avait cités dans l'avis Au Lecteur », (*Poésies diverses I, op. cit.*, p. 23). Les poètes en question sont « Ronsard, Du Bellay, Des Portes, Du Perron, Bertaut, Malherbe, Théophile et Mainard » (*ibid*, p. 42). Pétrarque est aussi pour Scudéry maître de l'esthétique du regard.

⁵¹ E. Duperray, *op. cit.*, p. 103.

⁵² *DFV*, sonnet X, v. 12-14, p. 49.

⁵³ *Idem*, sonnet XI, v. 1, p. 49.

⁵⁴ *Ibidem*, sonnet XI, v. 7-8, p. 49.

⁵⁵ *Idem*, v. 6.

⁵⁶ Jean Rousset, « L'eau et le soleil dans le paysage des poètes », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1954, n°6, p. 49-55, www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1954_num_6_1_2046.

⁵⁷ *Ibid*, p. 51

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *La Sorgue baroque*, Fontaine-de-Vaucluse, Musée Pétrarque, 1998, préface d'Eve Duperray, photographies de Jean-Paul Dumas-Grillet.

⁶⁰ L'expression est de Pierre Giuliani. On parlera aussi de « mémoire culturelle », au sens où ce dernier l'entend, de représentation culturellement partagée suscitant des images mentales. Voir notamment « Le frontispice d'*Horace* entre violence et bienséances », dans Pierre Giuliani et Olivier Leplatre (dirs.), *Les détours de l'illustration sous l'Ancien Régime*, Genève, Droz, 2014, « Cahiers du GADGES », p. 204 : « Solliciter la mémoire culturelle du spectateur a donc consisté à raviver la valeur référentielle de l'image ». Il nous semble que quelque chose d'analogue se produit ici par l'intermédiaire des photographies. Voir <http://jeanpauldumasgrilletnews.blogspot.fr/2016/07/la-sorgue-baroque-musee-petrarque-ete.html> et le site des Archives Départementales de Vaucluse : [http://e-archives.vaucluse.fr/ead.html?id=FRAD084_IR0001555&c=FRAD084_IR0001555_tt3-68#!{"content":\["FRAD084_IR0001555_tt3-68",false,""\]}](http://e-archives.vaucluse.fr/ead.html?id=FRAD084_IR0001555&c=FRAD084_IR0001555_tt3-68#!{), pages consultées le 15 février 2017.

⁶¹ *Poésies diverses II*, *op. cit.*, p. 40.

⁶² R. Galli-Pellegrini, *op. cit.*, p. 22.

⁶³ Voir en particulier les vers 11-20 : « Comme d'un Grand Theatre, on y voit la Peinture, Ou plustot l'abregé de toute la Nature :
Et d'un mesme regard, l'on descouvre à la fois,
Des Rochers, des Valons, des Ruisseaux, et des Bois.
De là, nostre œil s'égare, en la Plaine liquide :
De là, nostre œil s'arreste, en la Plaine solide ;
Et la Terre et la Mer, n'ont ni sillons ni flots,
Ni Troupeaux ; ni Poissons ; Bergers, ni Matelots ;
Cabanes, ni Vaisseaux ; que la pompeuse Scene,
N'estale en tous endroits, dans l'une ou l'autre Plaine, »
(*Poésies diverses II*, *op. cit.*, p. 109).

Annexes

Georges de Scudéry, *Description de la fameuse fontaine de Vaucluse en douze sonnets*

SONNET I

Affreux et grands Rochers, Antres sombres et frais,
Arbres qui jusqu'au Ciel allez porter vos cimes ;
Vallons délicieux ; agreables abismes ;
Que l'Amour amoureux n'abandonne jamais.

Icy regnent tousjours le silence et la paix ;
Rien n'y trouble du Ciel les ordres legitimes ;
La Nature a paré ces Theatres sublimes,
Où la Nimphe de Sorgue a basti son Palais.

Un liquide Cristal, un bel argent fondu,
Parmi la mousse verte, est par tout respandu,
Et parmi les cailloux, ses flots se precipitent :

Je les entens gronder ; je les voy bondissans ;
Et ces superbes lieux où les Nimphe habitent,
Ont enchanté mon ame, et ravi tous mes sens.

SONNET III

Mais encor qu'en tumulte, et d'un cours diligent,
Ces ruisseaux orgueilleux precipitent leur onde ;
Dans le fond d'une Grotte, un grand Miroir d'argent,
Offre sa belle Glace, aux yeux de tout le monde.

La Source inespuisable, en sa tranquillité,
Aux changemens du temps, ne change point de face :
Elle est tousjours paisible, et dans sa pureté,
Rien n'altère jamais, la splendeur de sa Glace.

Sur un lit de gazon, cette Nayade dort ;
Pendant que ces ruisseaux, avec un grand effort,
Meslent confusément, les cailloux et les herbes :
Elle ne s'émeut point ; ils sont tousjours émus ;
Ils courent ; elle est fixe ; et mon esprit confus,
Voit la Mere paisible, et les Enfans superbes.

SONNET V

Jusques dans son Bassin, bondissent les Poissons ;
Jusqu'au bord de la Grotte, une foule nombreuse,
Paroist, et disparoist ; et reparoist, peureuse ;
Plonge, et replonge encor, en cent mille façons.

Icy leur innocence, est prise aux hameçons,
Que jette des Pescheurs, la main industrieuse :
Icy de ces Pescheurs, la Bande bien-heureuse,
Fait retentir ces Monts, de rustiques Chançons.

L'un au coing d'un rocher, paroist une Statue ;
Immobile tousjours, quand le poisson remuë ;
Mais enfin haut en l'air, il le tire de l'eau :

L'autre dessus le bord de cette large Coupe,
De dangereux filets, embarrasse la Troupe,
La prend, et nous ravit par un objet si beau.

SONNET VI

Quelles superbes Tours, se mirent dans ces eaux ?
Quel grand et vieux Chasteau, s'élève jusqu'aux nuës ;
Et semble couronner ces Montagnes chenuës,
De ces fameux débris, aussi riches que beaux ?

Là, ce pan de Muraille, est presque sans creneaux ;
Icy l'on voit ramper, l'hierre aux feuilles menuës ;
Et du Temps immortel, les forces trop connuës,
Respectent toutefois, ces precieux lambeaux.

Ha je les reconnois ! sans doute je remarque,
Le Chasteau qu'habitoit l'Amante de Petrarque,
Je voy de son Amant, la fameuse Maison :

Petrarque, belle Laure, admirable Vacluse,
Qui sçait faire des vers, et qui vous en refuse,
S'il n'est pas sans esprit, est au moins sans raison.

SONNET IX

Il me semble la voir, cette chaste Beauté,
Telle qu'au bord du Rhosne elle est en sa peinture,
C'est-à-dire un prodige, un miracle en Nature,
Rare en ses qualitez, comme en sa nouveauté.

Sans doute, je le voy, cet Amant si vanté,
Luy qui se plaint du Ciel, en sa triste aventure ;
Luy qui suit de sa Laure, et l'ombre et la figure,
Accusant son destin, de trop de cruauté.

Ces bien-heureux Esprits, tous purs comme les Dieux,
Mesme apres leur trespas, n'ont pû quitter ces lieux,
Qui pendant qu'ils vivoient, enchanterent leur ame ;

Ils errent sur ces bords ; ils vont parmi ces Bois ;
Et r'appellant encor, ce qui fut autrefois,
Ils conservent tous morts, une vivant flame.