

Amour immortel et vérité poétique dans le *Premier livre des Erreurs amoureuses* (1549) de Pontus de Tyard

Oumar DIEYE, Université Cheikh Anta Diop (Sénégal)

oumar8.dieye@ucad.edu.sn

Résumé

Dans le *Premier livre des Erreurs amoureuses* de Pontus de Tyard, la dimension poétique est marquée par une richesse des structures langagières. La dame chantée est explorée dans ses archétypes en tant qu'être suprême, suivant le platonisme ; le regard et les différentes formes stylistiques donnent à la poésie sa dimension originale. Pasithée est la muse singulière et aimée autour de laquelle tournent tous les procédés littéraires et les différentes affirmations de l'aventure amoureuse vécues sur le terrain de l'illusion poétique et du génie créateur tyardien.

Mots-clés : Amour, Errance, Erreur, Musicalité, Poésie, Vérité.

Abstract

In the *First Book of Errors in Love* by Pontus de Tyard, the poetic dimension is embodied in a plural vision of literary riches and sources. The sung lady is explored in its archetypes following Platonism as the supreme being, the look and the different stylistic manifestations that restore poetry to its original version. Pasithée is the singular and beloved muse who turns all the literary procedures and the different affirmations of the amorous adventure lived on the terrain of poetic illusion and Tyardian creative genius.

Keywords : Love, Wandering, Error, Musicality, Poetry, Truth.

Introduction

Les Erreurs amoureuses de Pontus de Tyard célèbre magnifiquement la vocation amoureuse dans l'univers de la littérature française de la Renaissance. Le recueil met en scène les sources amoureuses et le vécu des poètes médiévaux, en passant par l'humanisme de la Pléiade. Ainsi, est exposé une poétique qui se qualifie et se produit dans la richesse langagière par des choix stylistiques qui relèvent d'une effémination de l'écriture poétique : « un amusement propre à leur besoin [...], un art folâtre et subtil » (M. de Montaigne, éd. 1992, p. 823). C'est la fameuse célébration de l'unicité de la dame. *Les Erreurs amoureuses* constitue un recueil de poèmes dont l'assouvissement est relatif à l'éclosion amoureuse d'une poétique propre à l'amant-poète et à la dame dénommée Pasithée. En effet, le texte de Pontus est animé par une charge de confidences sentimentales, de cris de joie et de désespoir, de lamentation et de protestation d'amour. Nous insisterons sur *Le Premier livre* dans notre analyse pour mieux circonscrire la poéticité de la dame bâtie sur une orientation stylistique et langagière. Ainsi, un certain nombre de critiques (F. Charpentier, 1993 ; A. Gendre, 1998 ; E. Kushner, 1989 ; F. Rouget, 1997) ont examiné la thématique du recueil qu'ils ont centrée sur le lyrisme et la mignardise en occultant et en oubliant la dimension poétique qui donne à l'œuvre sa quintessence et son originalité. Il serait important d'interroger les procédés poétiques utilisés dans l'affirmation de l'identité amoureuse du poète. Quelle est l'intentionnalité du poète ? Comment la cohérence thématique du recueil est-elle sous-tendue par la fermeté d'un agencement véritablement poétique ? La femme est-elle le fruit d'une idole adorée sociologiquement ? Doit-elle figurer comme l'icône de la vision créative ?

Pour construire une poétique tyardienne de l'amour, il faudrait la rechercher dans la nature, le rôle, le statut de la poésie, les principes de l'art propres au *Premier livre des Erreurs amoureuses*.

1. Pontus de Tyard : entre erreur, errance et vérité poétique

Pontus a commencé à aimer très tôt dans le cercle des femmes offertes par les grâces et manières des milieux lettrés. Verdun-Louis Saulnier (1948, p. 262) est revenu sur les déclarations de Tyard qui reconnaît l'amour à l'endroit des dames : « Je commençai fort jeune d'aimer et honorer la beauté et les grâces ». Eva Kushner (2018, p. 118), dans son ouvrage *Pontus de Tyard et son œuvre poétique*, revient sur la prédominance du vécu littéraire qui doit gouverner la vie sociale ou religieuse :

L'analyse littéraire, elle, doit se préoccuper de l'aventure amoureuse telle qu'elle est vécue en poésie, et sur le discours qui modifie, euphémise, transforme l'histoire, laquelle déjà est le fruit d'une transformation, surtout, précisément dans le cas d'un *Canzoniere* pétrarquiste.

Le vécu poétique de Tyard se compare à l'erreur et au repentir proprement dit. L'exemplarité de sa vie est corrélée à l'assimilation du vécu gouverné par des erreurs, l'expérience poétique et la grâce du génie créateur :

En ces erreurs, qu'Amour sur son enclume
Me fait forger, de travail odieux.
Tu y pourras reconnaître la flamme,
Qui enflamma si hautement ton âme
[...]
Aussi je prends le blâme en patience,
Prêt d'endurer honteuse pénitence,
Pour les erreurs de ma jeunesse vaine.
(P. de Tyard, éd. 2004, p. 53).

La métaphore de la « flamme » traduit ici le jaillissement de l'étincelle poétique qui « fait forger » le poème « qui enflamma si hautement ton âme ». Le poète accepte d'exposer publiquement ses erreurs de jeunesse qui sont également des errances dans l'inutilité d'une vie non pas vécue dans le tourbillonnement du désir des femmes mais dans l'affirmation de la mission de la poésie centrée sur la recherche du bonheur et la valorisation de l'écriture créatrice. L'utilisation du mot « erreurs » au pluriel associée à la « flamme » permettent de forger des expériences vécues, lesquelles expériences sont animées et retravaillées sur le terrain poétique. La jeunesse amoureuse déclenche immédiatement la virilité poétique. Les carences humaines sont gommées par la supériorité du langage tyardien.

Chez Pétrarque, le vocable « *Errore* », et d'ailleurs, comme dans toute la poésie italienne du Quattrocento, traduit la recomposition et la légitimation du discours littéraire au profit de la thématique amoureuse. Finalement, l'aventure amoureuse, les regrets, les erreurs, les lamentations, les tromperies, les émois partagés du cœur sont transformés en poésie éclatante et originale. Dans l'examen du *Premier Livre des Erreurs amoureuses*, il serait important d'insister sur le concept « erreur » pour clarifier les orientations que ce concept peut prendre dans l'entendement du lecteur. La notion « d'errance ou d'erreur » constitue une dominante au cours des années séparant les premières *Erreurs* de 1549 de l'édition de 1573. Le champ lexical « errer, erreurs, errance » sont des notions dénuées de toute faute poétique ou morale. Dans la conception

amoureuse et littéraire de Pontus de Tyard, l'attribut « errance » est pris dans le sens d'une quête de directions diverses, d'orientations variées et de soubassements poétiques enrichissants. Finalement, les erreurs, loin de créer un sentiment d'effacement ou d'oubli du poète, l'inscrivent dans l'univers de la gloire et des cheminements de l'esprit créateur :

Calme présage à mes longues erreurs :
Pour découvrir combien de révérence
J'ay à la rare, ou unique excellence,
Qui dore, emperle, et enrichit notre âge :
J'apprends, et voue en toute humilité
Ce, que je puis de l'immortalité,
Aux sacrés pieds de cette sainte image.
(P. de Tyard, éd. 2004, p. 50).

Dans ce passage, le poète reconnaît ses erreurs qui tendent vers la durée « longues erreurs », la découverte et la curiosité intellectuelle « découvrir » et l'orientent vers le génie créateur « unique excellence » au profit de la renommée « immortalité ». Ainsi, l'erreur d'enfance, les fautes commises, les trahisons, les mensonges d'amour, le libertinage créent magnifiquement un personnage-poète qui excelle dans la manie de la poésie des mots pour corriger les fautes amoureuses en faveur de la création et l'imaginaire linguistique.

Ainsi, les erreurs de jeunesse sont rachetées et deviennent des objets de poésie. Pontus prône une certaine vision de l'amour fondée sur des conventions poétiques. Les erreurs de jeunesse renvoient à une exemplarité poétique et méta-discursive où l'errance amoureuse est vécue dans une *textualisation* du désir et du plaisir de dire la vérité poétique. L'errance amoureuse est vécue en tant que mouvement vers le vrai objet du désir. Lorsque Pontus de Tyard publie *Les Erreurs amoureuses* en 1549, son jeune cousin Guillaume des Autels est déjà l'auteur d'un recueil hautement d'inspiration marotique, *Le Moi de Mai*. Dans son fameux poème *Le Repos du plus grand travail*, le poète revient d'une manière similaire aux erreurs de jeunesse dans un sonnet intitulé « A l'auteur des *Erreurs amoureuses* » :

Mes yeux errants, et désirant acquerre
A leur moteur l'esprit, contentement :
En tes erreurs ont pris ébattement
Tel, que je suis content d'ailleurs n'en querre.
O Apollon, ô Muses, quel tonnerre
Fera un jour cet esprit hautement
En son plus droit, puis que si doctement
En ses Erreurs amoureuses il erre !

(P. de Tyard, éd. 2004, p. 9).

L'influence des erreurs amoureuses met fin à une errance et à une quête intellectuelle dans l'optique de renouveler le programme poétique et de prendre un nouveau départ sur le terrain de la compétition et du génie créateur. Ainsi, la richesse de l'aventure amoureuse de Tyard n'est pas restée sans exemple dans la production littéraire de Charles Fontaine :

Cet amoureux errant qui déjà rendu,
En ces Erreurs L'Italie endormie :
En celui qui contre une fardée amie
Tant doucement déjà l'amour défendu.
(G. des Autels, 1551, p. 24).

Dans ce passage, l'errance est tirée jusqu'à « l'Italie endormie » pour faire allusion aux poètes quattrocentistes qui ont valorisé les erreurs de jeunesse et transformé l'aventure amoureuse en une expérience poétique. Leur apport poétique fera fleurir le génie et l'idolâtrie de la plume de grâce et de saveurs littéraires.

2. La Muse « Pasithée » : entre portrait et illusion obsessionnelle

Dans la perspective de célébration des dames que les poètes ont aimées, la poésie langagière produit des noms qui ont marqué historiquement la poésie humaniste : Délie, la femme aimée de Scève, l'Olive, la désireuse de Du Bellay, Marie, Cassandre, Hélène chantées par Ronsard et enfin, la belle et mystérieuse Pasithée, celle que Pontus de Tyard a pétrarquisée et platonisée. Tous ces noms de dames proviennent de la vision de la poésie amoureuse de la Pléiade qui a servi de repères et d'influences à la communauté de poètes de l'époque. Elle est dénommée par Tyard « Pasithée ». Pasithée est poétiquement devenue la femme aimée contrainte à la prison d'amour dans le sacre de l'épanouissement et du bonheur éternel. La femme est honorée selon les références culturelles et les représentations liées à la variété amoureuse qui font de la bien-aimée un objet à voir, à écouter et à méditer. Joseph Roy- Chevrier (1924, p. 173) revient sur la raison étymologie de la forte présence mystérieuse et réelle de Pasithée dans le *Premier livre des Erreurs amoureuses* :

Le poète chante simplement les stations de son dur calvaire ; car Pasithée est inaccessible, c'est une vertu farouche que nulle prière ne peut attendrir. De par son étymologie grecque (...) Pasithée est une créature divine, douées de toutes les perfections du corps et de l'esprit.

Pasithée est la muse de Tyard, le modèle littéraire chanté, « l'être divin » et « l'icône » amoureuse du poète avec le regard exceptionnel couplé à la magnificence de la nature. Elle est souvent assimilée à plusieurs femmes dans l'histoire : Marguerite de Bourg ou à Catherine de Retz, des figures royales de la noblesse française. La dimension platonicienne de l'amour apparaît ici dans la sacralité de la dame qui est élevée au rang de suprême dans le classement de la communauté féminine. Pontus s'accroche à une vision platonicienne et intériorisée des sentiments et désirs humains chers aux quattrocentistes (Pétrarque, Bembo, Boccace et Dante). La connaissance du texte tyardien permet de réunir plusieurs sources parmi lesquelles le pétrarquisme et le platonisme pour analyser les différentes conceptions de l'amour voué à la singularité de la dame. Ainsi, *Les Erreurs amoureuses* s'adonnent à des filiations, des transformations textuelles caractéristiques de cette poésie originale où l'aimée, loin d'être les femmes chantées uniquement à l'époque antique et médiévale, conserve sa force d'authenticité à travers la plume d'un poète subtil et plein de grâces. Au Premier Livre des *Erreurs Amoureuses*, Pontus de Tyard radicalise la sacralité de la dame en l'instituant hyperboliquement comme un être divin :

Ce saint seul Dieu de ma félicité,
Lequel toujours dévotement je prie :
Que mon las cœur mourant à son service,
Pour agréable et plaisant sacrifice,
S'offre aux autels de mon idolâtrie.
(P. de Tyard, éd. 2004, p. 58).

Alors que Pétrarque comparait la vision de la dame à celle de dieu, chez Scève, il est noté la présence de maintes allusions à la perfection de la Délie, image d'une perfection plus haute, magnifiquement divine et angélique. Donc *Les Erreurs amoureuses* sont gouvernées par un discours relayé par l'idéologie, la science, l'art et la mythologie. Finalement, le flambeau de l'amour s'allume pour un cœur de la dame voué à l'idolâtrie :

Si en toi luit le flambeau gracieux
Flambeau d'Amour, qui tout gent cœur allume,
Comme il faisait lors qu'à ta docte plume
Tu fais hausser le vol jusques aux cieux :
Donne, sans plus, une heure à tes deux yeux
Pour voir l'ardeur, qui me brûle et consume
En ces erreurs, qu'Amour sur son enclume
Me fait forger, de travail odieux.

Pour les erreurs de ma jeunesse vaine.
(P. de Tyard, éd. 2004, p. 58).

Dans *Le Premier livre des Erreurs amoureuses*, la muse « Pasithée » est peinte sur un tableau qui développe la fiction d'un portrait que le poète porte admirablement dans son cœur, dans sa mémoire comme Tristan l'affirme dans le secret des dieux amoureux. Ce portrait de la Dame, à la limite, une fresque de la mignardise amoureuse, permet à Tyard d'étaler les archétypes et maniérismes féminins, tels qu'ils les imaginent, les connaît, ou tels que le portrait les représente. D'abord, le regard est ici un élément essentiel dans la concrétisation de la relation d'amour :

Sous ton haut front, qui le clair Ciel ressemble,
Sont deux Soleils gracieux et luisants,
En deux sourcils leurs rayons conduisant,
Aux mouvements desquels (las) mon cœur tremble.
(P. de Tyard, éd. 2004, p. 55).

Pasithée est un être divinisé et bercé dans les plus divins de la vie. Antoine de Baïf revient sur la sacralité de la dame qui, après les mystères de Platon dans le domaine de la représentation, vient occuper le sommet des secrets, des malentendus, des quiproquos et des lamentations amoureuses. Pasithée est, selon Antoine de Baïf, le gouffre profond à découvrir et à décoder :

Tyart vagant d'amoureuses erreurs
Va célébrer, du nom de Pasithée
Cette beauté, dont son âme agitée
Vint découvrir en solitude, après
Le grand Platon, les plus divins secrets.
(P. de Tyard, éd. 2004, p. 55).

Le front de la dame a quelque chose de céleste, les yeux admirés contiennent deux soleils entourés par le ciel. L'engagement final au service de la dame et la devise tyardienne qui figurent au vers 14 « amour immortelle », lui confèrent une spiritualité qui diffère de la « mirabil fede » de l'Arioste parce que celui-ci, dans sa pointe, considère sa propre fidélité comme plus admirable que la beauté de la dame. Pasithée, la bien-aimée de Pontus, s'inscrit radicalement dans une vérité de la parole poétique que dans la suprématie de l'imaginaire sentimental. La présence de la « docte plume » qui fixe le portrait de la dame, crée une forme poétique nouvelle qui inscrit la dame dans un univers symbolique et langagier et dont le soubassement consiste à immortaliser et à pérenniser le verbe et le discours poétique. Ailleurs, les éléments de la nature participent à la fixation du portrait

de la dame. La nature est capable de représenter la dame aimée, de sublimer la création vue dans une logique esthétique du langage. Le portrait de Pasithée est mis en exergue par les variations de couleur et les maniérismes exercées par la dame :

Ton blanc visage, où tout beau teint s'assemble,
Ta bouche faite en deux coureaux plaisants,
Ton bien parler sur tous les biens disant,
Et ton doux ris doucement mon cœur emble (dérobe).
(P. de Tyard, éd. 2004, p. 55).

L'originalité du propos de Pontus de Tyard réside dans le fait qu'il s'agit d'un portrait imaginaire, dans le cadre d'une conversation, ou plus exactement d'un discours. Le peintre ne représente pas la dame telle qu'il la voit, mais telle qu'il la conçoit par les beautés selon l'expérience poétique de l'humaniste. Cette représentation n'est pas celle du naturel, elle est d'ordre poétique, fondée à la fois sur l'amplification métaphorique, qui élargit la beauté féminine en une représentation de l'univers, et sur un vaste intertexte, combinant les références érudites et l'imitation d'autres poètes anciens et modernes, en particulier Virgile et l'Arioste. Fondé à la fois sur l'argument de l'immortalité conférée par le seul poète à son objet et sur sa capacité à donner à voir et à comprendre, le texte poétique s'émanche dans le mystère et l'idolâtrie. La figure implicite du poète, qui avait composé le poème, célébrant la beauté de la dame et assurant l'éternité de celle-ci après sa propre mort, est finalement retransformé et reconfiguré suivant les procédés littéraires propres à la « divination » et à la « méditation suprême ».

3. La vérité poétique et universelle de la parole amoureuse

Pour un poète de cour comme Pontus de Tyard, l'observation de la vie intervient directement dans le processus d'écriture. Les descriptions qui consistent à imaginer la réalité abondent et sont réglées par une poétique de l'évidence, de la sagesse et de la noblesse. Guillaume des Autels, cité par Eva Kushner (2018, p. 14), a déclaré les paroles inscrites sur le tombeau de Jean de Tyard, son père : « La justice en la sagesse, mariée à la noblesse, a vécu, ce corps vivant ». La noblesse de la lignée est exposée sur le terrain de la poésie amoureuse puisque le poète aime la dame Pasithée suivant la poétique de la sagesse, de la noblesse et de l'amour galant.

La dame est considérée comme le symbole de la vision céleste et de l'expérience amoureuse. Finalement, l'erreur est corrigée par la présence et la délectation de l'objet poétique qu'est la dame Pasithée. Évoquant la question de l'originalité dans *Les Erreurs*

amoureuses, Joseph Vianey revient sur la dimension singulière de la poétique amoureuse de Tyard. Pour Vianey (1909, p. 119), Tyard est celui qui imite le moins et maître de ce que Faguet a baptisé « innutrition », c'est-à-dire dans une orientation de l'absorption et de la transformation. Pour un poète féru de philosophie et de rhétorique, l'écriture poétique ne pouvait laisser de côté les pouvoirs de l'image. Ronsard en exploite les ressources qu'il greffe au tissu textuel. Le schème descriptif n'a cessé de donner à voir comme une image parlante. La vérité poétique met l'accent sur les nouvelles formes de la linguistique, de la stylistique et de la métrique. Il est important de noter que les milieux parisiens à l'époque de *L'Académie de poésie et de musique* ont largement influé sur la poésie amoureuse de Tyard.

Dans le *Solitaire second*, Pontus de Tyard (1980, p. 192) illustre parfaitement la valeur de la musicalité dans l'affirmation de la chanson vouée à célébrer la dame sous les auspices de la sacralité, du mystère et de la consolation : « Somme, la Musique est maîtresse souveraine à consoler un deuil, à rapaiser une ire, rétreindre une audace, tempérer un désir, guérir une douleur, soulager un ennui de misère, conforter une langueur, et adoucir une amoureuse peine ». Mais, c'est surtout le sonnet qui a constitué l'adaptation la plus féconde. Le mot provient de l'italien *sonnetto* et traduit les élans amoureux, les antithèses, les plaintes, les symétries au service de l'expression de tous les sentiments. Le sonnet, si varié, qu'il a eu un très grand succès à la poésie amoureuse de la Renaissance, comme en témoignent les œuvres de Louise Labé, Étienne Jodelle, Philippe Desportes, Jean de Sponde et Agrippa D'Aubigné. Ainsi, le sonnet est associé à la musicalité dans un souci d'allier la poésie à la chanson qui anime les poètes et conditionne leurs recherches poétiques. Finalement, la musique, en participant au mouvement de l'univers, détient également le pouvoir d'harmoniser les élans de l'âme, de soulever ou d'apaiser les passions.

Aussi convient-il de trouver une concordance entre la poésie et le chant, telle que l'Antiquité pouvait la connaître. Il faut donc délaissier la polyphonie habituelle. L'importation du sonnet s'accompagne également de la fixation de son système de rimes. A cela s'ajoute la volonté de rivaliser avec les italiens et de les surpasser qui se manifestera dans la poésie amoureuse par l'imitation de Pétrarque, dans certaines tentatives épiques par celle de l'Arioste et dans la pastorale par celle de Sannazar :

Car ce tableau par main d'homme tracé
Au fil des ans pourrait être effacé,
Ou obscurci perdant sa couleur vive :
Mais la mémoire empreinte en ma pensée,
De sa beauté ne peut être effacée

Au laps du temps, au moins tant que je vive.
(P. de Tyard, éd. 2004, p. 59).

Cette première chanson ayant valeur d'engagement rappelle la devise « amour immortel » qui accompagne les recueils de poèmes traduisant le sceau de la promesse :

Je sens un feu chaudement allumé,
Qui brule en moi le plus froid de mon âme,
Voyant le lieu, qui par son chaut m'enflamme,
N'être moins froid, que je suis enflammé.
(P. de Tyard, éd. 2004, p. 65).

Epithète liée à la devise des *Erreurs amoureuses*, « amour immortel », l'immortalité de l'amour est coextensive à celle de la douleur :

Celle qui tient en la claire lumière
De ses doux yeux le trait, qui fait ma plaie,
Ne s'orna point de vert, vert couleur gaye,
Comme elle était en ce mois coutumière :
Pour ne donner à l'âme prisonnière
Aucun espoir (non quelque mal que j'aye,
Qu'à la loger en autre lieu j'essaye)
De retourner en liberté première.
(P. de Tyard, éd. 2004, p. 77).

Tyard se souvient ici du poème 19 des *RvF* débutant par : « Tissus verts, sanguins, foncés ou perdus », symbole du rôle des vêtements de la dame et de leur couleur chez Pétrarque. Tyard met en relation le retrait du vêtement vert porteur d'espoir et la privation d'espoir à laquelle l'amant est soumis :

Elle peut bien la terre en verdeur voir,
Verdeur qui donne aux Laboureurs espoir
De leurs travaux recueillir les fruits meurs.
(*Idem*).

La couleur verte est signe d'espoir pour le laboureur, elle est plutôt signe de désespoir pour « l'âme prisonnière » du poète. Le parallélisme est possible chez Pétrarque où le soir, le poète n'éprouve aucun soulagement à sa peine tandis que le berger, le navigateur, le bœuf même ont droit à quelque répit :

A cet anneau, parfait en forme ronde,
Ensemble et toi, et moi, je parangonne.

La foi le clôt : la foi ne m'abandonne.
(P. de Tyard, éd. 2004, p. 80).

Le déictique « cet » renvoie au portrait de la dame tenant l'anneau de perfection à la forme ronde. Le symbole de l'anneau est au centre de ce sonnet. Chez Tyard, la comparaison des deux amants s'enrichit d'une gerbe d'images connexes associées à la constance de l'amour du poète. L'anneau assume la forme circulaire, une iconicité insistant sur le fait que la quête amoureuse est sans issue :

Car je mourais craintif de tes douleurs,
Et maintenant (misérable) je meurs,
Pour te voir trop joyeuse en mon martyre.
(P. de Tyard, éd. 2004, p. 77).

Le vocabulaire fruitier ou la saveur amoureuse est également incarné par la métaphore de la dame qui console et excelle dans son goût de femme céleste et gracieuse :

J'aurai regret au fruit de ma poursuite,
Que je n'osai, le pouvant bien, poursuivre :
Car, ne pouvant, contraint je suis de suivre
Celle, qui prend trop plus légère fuite.
(P. de Tyard, éd. 2004, p. 98).

Il est question du fruit amer de la poursuite, qui est le laurier, symbolisant le Laure de Pétrarque mais se substituant aussi à elle. Chez Tyard, le « fruit » de la poursuite à l'allusion pétrarquiste crée la gloire poétique de la souffrance et de la fuite :

L'ardent désir, qui d'espérer m'abuse,
Si bien la voie au penser d'Amour montre,
Que bien souvent devant moi je rencontre
Celle, pour qui tant, et tant de pas j'use.
(P. de Tyard, éd. 2004, p. 100).

La fin de l'amour traduit l'honneur de la dame qui est une valeur plus constante que les lois de la nature. Ce qui hausse *l'honnête amour* se retrouve dans le degré d'amour platonicien. Cette déclaration liminaire fait écho à celle de Joachim Du Bellay (éd. 2009, p. 17) qui ouvre *l'Olive* : « Je ne quiers pas la fameuse couronne ». Les symboles végétaux « laurier, myrte, olivier » expriment dans la littérature française le désir de rendre immortel la dame. C'est finalement la gloire poétique qui est célébrée.

Conclusion

En définitive, l'intentionnalité des *Erreurs amoureuses*, surtout le *Premier livre*, procède donc à la fois d'un palmarès et d'un programme poétique solidement construit sur la base de l'originalité et du génie créateur tyardien. Dans cette analyse, le questionnement de la dimension céleste de la dame et la vérité poétique constituent les fondements de la poésie amoureuse. Finalement, l'unité énonciative dans *Les Erreurs amoureuses* resserre la fiction autour d'un couple unique et d'une thématique exclusivement amoureuse, celle de la relation poétique centrée sur les mots et non celle de l'univers créatif du sentiment. Tyard les croise pour en faire la matière propre de son poème. Le poète affiche donc son ambition de conquérir la gloire par ses écrits. C'est pourquoi il a fixé le statut de la dame en tant que divinité, corrigé ses erreurs en le comblant par la force de la poésie et immortalisé la parole poétique sur la base de sources italiennes et françaises. Pontus de Tyard, comme chacun des autres membres de la Pléiade, est ancré dans sa propre personnalité poétique. Ce qu'il faut retenir dans cette étude, c'est d'abord un amour vécu en imagination puis transformé en poésie associée à une commune recherche de la beauté langagière. Ensuite, il est important d'attirer l'attention sur l'attrait de la personnalité humaniste de Tyard liée au prestige de servir de lien entre deux traditions et deux générations poétiques : celle du Moyen-âge italien et de la Renaissance française. Pontus de Tyard a été plus un « transformateur » et « porteur de flambeau » qu'un « imitateur servile » et dépasse de loin Pierre de Ronsard par son autonomie et sa souveraineté poétique. Bref, il a su joindre la fureur poétique à la fureur amoureuse.

Références bibliographiques

AUTELS Guillaume (des), 1553, *Amoureux repos*, Lyon, Jean Temporal.

BAÏF, Antoine (de), 1881, *Ceuvres en rime*, éd. C. Marty- Laveaux, Paris.

BELLAY Joachim (Du), 2009, *Ceuvres poétiques. Tome 1. L'Olive et autres*, édition de D. Aris, F. Joukovski, Paris, Classiques Garnier.

BOKDAM Sylviane, 2003, *Pontus de Tyard, poète, philosophe théologien*, Paris, Éditions Classiques Garnier.

CHARPENTIER Françoise, 1993, « La poétique de Pontus de Tyard entre Scève et la Pléiade », *Intellectual Life in Renaissance Lyon*, éd. Ph. Ford et G. Jondorf, Cambridge U. P., p. 173-91.

- CHEVRIER Joseph Roy, 1924, « Les amours de Pontus de Tyard », *Mémoires de la Société d'histoire et d'archéologie de Chalon-sur-Saône*, XX (2^{ème} série, t. 12), p. 167-216.
- GALAND-HALLYN Perrine, 1995, *Les Yeux de l'éloquence. Poétiques humanistes de l'évidence*, Orléans, Paradigme.
- , *Le Reflet des fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, 1994
- GENDRE André, 1998, « Enfance du sonnet français : les premières Erreurs amoureuses de Pontus de Tyard », *Le sonnet à la Renaissance des origines au XVII^{ème} siècle*, dir. Y. Bellenger, Paris, Aux amateurs du livre, p. 43-53.
- KUSHNER EVA, 2018, *Pontus de Tyard et son œuvre poétique*, Paris, Classiques Garnier.
- « Pontus de Tyard poète lyrique », *Renaissance et Réforme*, XXV, 2, 1989, p. 185-198.
- MONCOND'HUY Dominique, 1992, « Le poète commande au peintre : enjeux et effets d'un modèle poétique (de Ronsard à Scudéry) », *La Licorne*, 23, p. 19-29.
- MONTAIGNE Michel, 1992, *Les Essais*, éd. P. Villey-V.-L. Saulnier, Paris, PUF.
- PETRARQUE François, 1964, *Canzoniere*, éd. R. Antonelli, G. Contini, D. Ponchirolì, Turin, Einaudi.
- REES Agnès, 2011, *La Poétique de la vive représentation et ses origines italiennes à la Renaissance (1547-1560)*, thèse de Doctorat, dir. J. Balsamo, Université de Reims.
- RONCARD Pierre, 1993, *Les Amours et Les Folastries : 1552-1560*, éd. A. Gendre, Paris, LGF.
- ROUGET François, 1997, « La poétique de Pontus de Tyard dans les Vers lyriques (1555) et les Nouvell'œuvres poétiques (1573) : de la célébration lyrique aux adieux de la poésie », *Nouvelle Revue du Seizième siècle*, n° 15/2, p. 277-299.
- SAULNIER Verdun- Louis, 1948, « Maurice Scève et Pontus de Tyard : deux notes sur le pétrarquisme de Pontus », *RLC*, XII, p. 262-272.
- SCÈVE Maurice, 1918, *Objet de plus haute vertu (1544)*, éd. critique avec introduction et notes par Eugène Parturier, Paris, Droz.
- THYARD Gaspard (de), 1784, *Histoire de Messire Pontus de Tyard de Bissy, suivie de la généalogie de cette maison et de la relation de la campagne de 1664 en Hongrie*, Neuchâtel, Imprimerie de la Société typographique.
- TYARD Pontus (de), 1980, *Solitaire second*, Genève, Droz, éd. Yandell.
- , 2004, *Œuvres poétiques, Erreurs amoureuses*, éditées par E. Kushner, S. Bokdam, G. Mathieu Castellani et F. Rouget, Paris, Classiques Garnier.
- VASARI Giorgio, 1981, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Paris, Berger-Levrault.
- VIANEY Joseph, 1909, *Le Pétrarquisme en France au XVI^{ème} siècle*, Paris et Montpellier, Coulet.