

UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL - FACULTÉ DES LETTRES

RONSARD

poète de la conquête amoureuse

Thèse

présentée à la Faculté des lettres de
l'Université de Neuchâtel pour obtenir le
grade de docteur ès lettres

par

André GENDRE

MONTREUX

Imprimerie Corbaz SA

1970

Ronsard poète de la conquête amoureuse

RONSARD
poète de la conquête amoureuse

Thèse
présentée à la Faculté des lettres de
l'Université de Neuchâtel pour obtenir le
grade de docteur ès lettres
par
André GENDRE

La Faculté des lettres de l'Université de Neuchâtel, sur les rapports de MM. Charly Guyot et Marc Eigeldinger, professeurs à l'Université de Neuchâtel, autorise l'impression de la thèse présentée par M. André Gendre, en laissant à l'auteur la responsabilité des opinions énoncées.

Neuchâtel, le 25 avril 1969.

**Le doyen :
L.-Ed. ROULET.**

AVANT-PROPOS

Ces quelques lignes seront celles de la gratitude. Je remercie d'abord très chaleureusement trois professeurs de l'Université de Neuchâtel :

- M. Ch. Guyot, qui a suivi l'élaboration de mon travail avec sollicitude et bienveillance, qui m'a fait bénéficier de ses précieux conseils et qui, dirigeant mes recherches, n'a pas voulu pour autant gouverner ma liberté.
- M. M. Eigeldinger, qui s'est montré favorable à mon travail et qui, avec MM. P. O. Walzer et H. Hauser, a bien voulu l'accueillir dans la collection « Langages » de la Baconnière.
- M. J. Rychner, à qui j'ai pu soumettre, au début de mes recherches, plusieurs problèmes de méthode.

Ma reconnaissance est grande aussi à l'endroit de M. V.-L. Saulnier, professeur à la Sorbonne ; il fut pour moi un précieux guide sur les chemins et les sentiers de la poésie française et néo-latine de la Renaissance ; je suis aussi l'obligé de M. M. Raymond : il voulut bien me faire d'importantes suggestions au moment où je déterminais le plan de mon ouvrage.

J'exprime également ma reconnaissance à la Commission neuchâteloise du Fonds national pour la recherche scientifique et à son président, M. H. Thévenaz, qui m'ont octroyé d'importants subsides. Je remercie le Département de l'instruction publique du canton de Neuchâtel de la subvention qu'il m'a versée pour l'impression de ma thèse.

Je veux remercier aussi les nombreuses bonnes volontés que j'ai rencontrées au cours de mon travail et qui, à tel ou tel titre, me sont venues en aide. Je pense en particulier à mon ami F. Eigeldinger, qui s'est chargé, avec quel soin, de relire mes épreuves ; à M^{lle} H. Jobin, irréprochable dactylographe ; je songe aussi aux responsables des services du prêt interurbain des bibliothèques de La Chaux-de-

Fonds et de Neuchâtel, dont aucune de mes demandes n'a rebuté la complaisance.

Enfin, *last but non least*, j'exprime aux miens toute ma gratitude, mais les mots sont insuffisants pour leur dire combien j'ai apprécié leur sollicitude et leur appui ; en particulier, je suis touché de tous les sacrifices que ma femme a bien voulu consentir pour que le présent livre, consacré heureusement à l'amour, puisse voir le jour.

A. G.

EXPLICATION DES SIGLES

Sauf exceptions signalées, je cite Ronsard d'après l'édition:

Œuvres complètes, édition critique avec introduction et commentaire par Paul Laumonier (révisée et complétée par I. Silver et R. Lebègue), « Société des Textes français modernes ». Sigle: STFM.

Pour simplifier les références d'auteurs et de critiques fréquemment cités, j'ai recouru à un certain nombre de sigles, dont voici la liste et l'explication (pour de plus amples précisions, on se reportera à la *Bibliographie*, placée à la fin de cet ouvrage):

- AD Desportes, *Les Amours de Diane*, édition critique par V. E. Graham, « Textes littéraires français ».
- AF Baïf, *Les Amours de Francine*, édition critique par E. Caldarini, « Textes littéraires français ».
- AH Desportes, *Les Amours d'Hippolyte*, édition critique par V. E. Graham, « Textes littéraires français ».
- AM Baïf, *Les Amours [Amours de Meline]*, édition critique par M. Augé-Chiquet.
- CP H. Weber, *La Création poétique au XVI^e siècle en France*.

- E Marot, *Les Epîtres*, édition critique par C. A. Mayer.
- EJ E. Balmas, *Un poeta del Rinascimento francese: Etienne Jodelle, la sua vita — il suo tempo.*
- IR M. Raymond, *L'Influence de Ronsard sur la Poésie française.*
- ML selon les cas:
 Baif, *Euvres en rimes*, édition par Ch. Marty-Laveaux.
 Belleau, *Œuvres poétiques*, édition par Ch. Marty-Laveaux.
- MS V.-L. Saulnier, *Maurice Scève.*
- OC Jodelle, *Œuvres complètes*, édition critique par E. Balmas.
- OL Marot, *Œuvres lyriques*, édition critique par C. A. Mayer.
- P D'Aubigné, *Le Printemps, L'Hécatombe à Diane et Les Stances*, édition critique par H. Weber.
- PL *Poètes du XVI^e siècle*, édition par A.-M. Schmidt (« La Pléiade »).
- RPA F. Desonay, *Ronsard, poète de l'amour.*
- RPL P. Laumonier, *Ronsard, poète lyrique.*
- STFM selon les cas, et outre les *Œuvres complètes* de Ronsard:
 Du Bellay, *Œuvres poétiques*, édition critique par H. Chamard,
 « Société des Textes français modernes ».
 Tyard, *Œuvres poétiques complètes*, édition critique par
 J. C. Lapp, « Société des Textes français modernes ».

WG Ronsard, *Les Amours*, édition critique par H. et C. Weber,
« Classiques Garnier ».

Seules, les références à la *Delie* de Maurice Scève, ne renvoient pas à une édition précise. Je cite le texte du poète lyonnais d'après l'édition de E. Parturier, publiée par la « Société des Textes français modernes ». Je renvoie cependant aux seuls dizains, numérotés dans toutes les éditions de façon identique. Cette manière de faire permettra aux nombreux lecteurs qui possèdent l'anthologie *Poètes du XVI^e siècle* (« Pléiade »), de se reporter facilement au texte de la *Delie*, reproduit intégralement par A.-M. Schmidt.

D'une façon générale, j'ai réduit à sa plus simple expression l'énoncé de mes références, en pensant que le lecteur trouverait dans ma *Bibliographie* toutes précisions utiles à propos d'un ouvrage ou d'un article cités.

Introduction

...

*Amour espoir de nature
Connaissance par l'espoir
Rêve où rien n'est inventé*

ELUARD, Au Rendez-vous allemand

Des différentes manières d'envisager la poésie amoureuse de Ronsard : on a d'abord commenté les recueils amoureux du Vendômois en se référant à la vie du poète — R. Lebègue, F. Desonay et G. Gadoffre détournent le lecteur de la biographie et envisagent la poésie amoureuse de Ronsard du point de vue de la création littéraire — Deux interprétations nouvelles : celle de M. Dassonville étudie la structure des recueils amoureux de Ronsard ; celle de D. Stone souligne la réussite exceptionnelle des *Sonets pour Helene* — Notre interprétation envisage le moi de Ronsard tel qu'il se découvre dans sa poésie et selon le plan de la conquête amoureuse — Inconvénient de notre méthode : l'abandon partiel de la chronologie est inévitable — Notre étude synchronique, de caractère synthétique, gagne à se doubler d'une perspective historique, qui se révèle même indispensable : recours aux sources et aux rapprochements.

C'est à la biographie que les critiques ont demandé leurs premiers commentaires de l'œuvre amoureuse de Ronsard : démarche naturelle et indispensable, dont l'utilité n'a pas à être prouvée. De connaître Cassandre ou Hélène, par exemple, notre lecture de Ronsard s'est enrichie indiscutablement. Il ne saurait donc être question de renier ou même de sous-estimer les patientes recherches de la critique biographique. Quels précieux renseignements le *Ronsard, poète lyrique*, les *Introductions* et les notes de l'édition des *Œuvres complètes*¹ (pour ne citer que les plus remarquables travaux de Laumonier) n'ont-ils pas fournis à la curiosité du lecteur, rebuté trop souvent par les aspects inconnus d'une époque assez lointaine. On ne peut pas imaginer non plus ce que notre vision du XVI^e siècle serait sans la monumentale *Histoire de la Pléiade* d'H. Chamard. Même si cet ouvrage a vieilli sur plus d'un point, il marque une étape très importante dans notre compréhension biographique de Ronsard. On oublie un peu trop, de nos jours, le *Ronsard et son temps* de P. Champion. Il est vrai que l'auteur, qui se veut historien, suit beaucoup trop complaisamment les confidences poétiques du Vendômois, mais il brosse des fresques inoubliables de la vie amoureuse à la cour des derniers Valois. Après avoir lu Champion, on comprend mieux certaines audaces et certaines libertés de Ronsard. Je ne veux pas ignorer non plus le très vivant *Ronsard, sa vie et son œuvre* de G. Cohen ; résumé de connaissances, plus que fruit de recherches nouvelles, ce livre s'impose pourtant par sa ferveur et sa simplicité². Comme on le voit, je ne partage pas l'indifférence de certains « seiziémistes » à l'égard des « pionniers ». On ne pouvait découvrir tous les points de vue à la fois, ce n'est que justice de le constater ; l'hommage que je rends ici aux « ronsardisants » des générations passées n'a rien que de très naturel. En particulier, je me plais à reconnaître la plus grande dette envers P. Laumonier. On n'appréciera jamais à son juste prix l'incroyable érudition de l'éditeur de Ronsard. Que seraient sans lui nos interprétations du Vendômois ? On ose à peine le penser. Quant à son jugement artistique, il me paraît beaucoup plus sûr et plus actuel qu'on ne veut bien le dire et je sais telle analyse esthétique du *Ronsard, poète lyrique* qui n'a pas vieilli.

Malheureusement, les renseignements sur la vie amoureuse de Ronsard sont fort limités; ce qu'on a pu mettre en lumière, ce sont surtout les événements extérieurs de la vie du poète. A qui voudrait peindre un Ronsard intime, que reste-t-il de valable dans les demi-mensonges de Claude Binet? La minutie de P. Laumonier a fait justice en son temps de nombreuses affirmations gratuites de la *Vie de Pierre de Ronsard*³. Trop souvent, Binet laisse percer un zèle intéressé plutôt que le souci de la simple vérité. Mais qui, étant l'ami posthume d'un grand homme, à une époque moins soucieuse que la nôtre de rigueur historique, n'aurait pas inventé, comme Binet, là où il ne savait pas? Il ne faut pas attendre de Binet ni des critiques modernes dont j'ai parlé, quelque chose comme un journal où le poète nous révélerait ses espoirs et ses peines. Sur ce point, nous sommes condamnés à presque tout ignorer, et c'est fort dommage. Quel intérêt n'y aurait-il pas à confronter la vie « vécue » de Ronsard avec sa vie « littéraire », celle dont nous entretenons d'innombrables poèmes! Il nous faut nous résigner à notre ignorance, pour toujours, semble-t-il.

* * *

Les insuffisances de nos connaissances biographiques n'ont pas échappé à deux grands « ronsardisants », R. Lebègue et F. Desonay. Dans un article bref, mais très important⁴, le premier s'est attaché à montrer plusieurs contradictions dans les renseignements biographiques que nous possédons sur Ronsard: « ... on se tromperait lourdement, écrit R. Lebègue, si l'on voyait dans chaque *canzoniere* de Ronsard un journal fidèle de ses sentiments et de ses relations avec telle ou telle maîtresse. Si, au lieu de bâcler pour le grand public une « Vie amoureuse », on regarde de près ses sonnets, odes, odelettes et chansons, on fait de curieuses découvertes. »⁵ Et R. Lebègue de faire remarquer les différents aspects, inconciliables « biographiquement », sous lesquels Ronsard nous présente Cassandre dans les *Odes* de 1550, les *Amours* de 1552-1553, les *Mélanges* de 1555 et la *Continuation*. C'est la « doctrine littéraire » qui rend compte de ces incohérences: si le visage de Cassandre varie, c'est parce que Ronsard s'inspire tantôt d'Horace, de Catulle et de Second pour écrire ses *Odes*, tantôt de Pétrarque et de Bembo pour écrire ses *Amours*. L'œuvre à faire, la gloire à conquérir comptent au moins autant pour le Vendômois que l'amour vécu. La vie intérieure de l'artiste intéresse beaucoup plus R. Lebègue que celle de l'amoureux: c'est ce que le critique nous montre encore à propos de Marie et d'Hélène. La conclusion de l'article est sans doute une invitation à dépasser les curiosités biographiques et à se tourner vers les problèmes de la création artistique: « Que l'auteur en ait conscience ou non, les problèmes d'art se mêlent

aux sentiments qui veulent s'épancher. C'est ce que l'œuvre de Ronsard démontre amplement. »⁶

C'est un grand et bel ouvrage que *Ronsard, poète de l'amour* de F. Desonay. Après celle de Laumonier, cette étude est la plus importante qu'on ait consacrée exclusivement à Ronsard. Comme R. Lebègue, F. Desonay se détourne de la biographie amoureuse: «...j'ai toujours pensé, écrit-il, que [l'] attention qui détourne le lecteur vers la femme aimée, vers la maîtresse imaginaire ou non, est comme une trahison à l'endroit de l'amant. De l'amant qui aurait bien souci d'être jaloux; car c'est lui qu'on trompe. On le trompe, et on le « dérobe », pour parler comme au XVI^e siècle, dans le moment où le prétexte⁷ prend le pas sur le texte. »⁸ Renonçant à l'étude biographique, F. Desonay passe en revue les uns après les autres les recueils amoureux du Vendômois. Il nous présente un Ronsard passionnant: l'impétueux amant de Cassandre fait place à l'amoureux serein, un peu détaché, de Marie; on est aussi passé du décasyllabe bouillonnant et rocailleux à l'alexandrin majestueux. Viennent Sinope et Genève surtout, et Ronsard retrouvera le ton, sinon le mètre, qui lui servait à conquérir Cassandre. Mais entre-temps ou en même temps, Ronsard joue les Cyranos et compose pour les grands, amoureux mais sans talent pour exprimer leur flamme, des pièces qui n'en finissent pas et d'où l'intérêt a fui, presque toujours. Ou bien, Ronsard épuise sa muse à satisfaire les caprices de la Cour: clients particuliers ou collectifs, les grands auront demandé à Ronsard la quantité plutôt que la qualité. N'oublions pas pourtant, dans des recueils sans grand intérêt, telle pièce fameuse, tels vers significatifs. Tout n'est pas à rejeter en bloc dans la production « sur commande » de Ronsard. F. Desonay s'arrête avec tous ses lecteurs sur quelques très grandes pièces: le *Sonnet pour une Mommerie le jour de Caresme-Prenant*, l'*Elegie du Printemps à la sœur d'Astrée*, entre autres. Puis, après nous avoir présenté Astrée, Eurymédon et Callirée, Marie de Clèves, F. Desonay nous conduit chez Hélène, dernière maîtresse de Ronsard: amour prétexte que celui du poète, vieux barbon, pour un bas bleu sans grande beauté; mais puissance (et quelle!) de transcender la médiocrité des circonstances: le désir y dit son nom sans crainte d'effaroucher la prude Mademoiselle de Surgères. L'amour de chair, inscrit dans la fibre des sonnets à Cassandre, réapparaît dans le mouvement lyrique élargi des *Sonets pour Helene*, recueil qui est le sommet d'une œuvre où, mis à part le lyrisme-mouvement, F. Desonay s'est plu à mettre en lumière une autre constante, celle d'un hédonisme « de belle santé et qui ose dire son nom »⁹. Voilà, vue de très haut, la ligne d'une étude-clé pour qui veut connaître la poésie amoureuse de Ronsard. Cette ligne, c'est aussi celle où le poète nous apparaît au fur et à mesure du développement de ses œuvres. Il fallait, comme F. Desonay l'a si bien fait, suivre une courbe qui,

partant de la Possonnière et de Cassandre, aboutit à Croixval et à Hélène. C'est à F. Desonay, aussi, qu'on doit de lire désormais sans parti pris les *Amours* de 1552-1553. Les lignes qui précèdent représentent un résumé bien sommaire d'un ouvrage capital.

Quoiqu'il ne soit pas entièrement consacré à la poésie amoureuse du Vendômois, il faut citer le *Ronsard par lui-même* de G. Gadoffre. Cet ouvrage de petit format, mais de grande importance, nous ouvre quantité de perspectives nouvelles sur l'œuvre ronsardienne. Il faut lire en particulier le chapitre intitulé *La résistance des cœurs*¹⁰, pour apprécier la nouvelle évaluation que G. Gadoffre fait de la poésie amoureuse de Ronsard. En quelques lignes, l'auteur montre très bien comment le poète vendômois conjure les échecs amoureux de sa vie par « la magie blanche de l'art »¹¹. Nous reviendrons plusieurs fois sur le contenu du *Ronsard par lui-même* auquel nous sommes redevable de plus d'une suggestion.



Quelque six ans après F. Desonay et G. Gadoffre, M. Dassonville propose son étude *Pour une interprétation nouvelle des « Amours » de Ronsard*. Dans la ligne tracée par R. Lebègue et F. Desonay, l'auteur s'intéresse à l'art du Vendômois plus qu'à sa vie. Néanmoins, il s'agit d'un travail qui envisage la création ronsardienne d'un point de vue nouveau. M. Dassonville néglige, lui aussi, la « fausse science d'état civil » et pense que les *Amours* « surgissent comme une œuvre d'art dont l'intention première est d'analyser le tourment d'un cœur qui aime »¹². Comme on le voit, M. Dassonville n'est pas loin d'envisager les recueils de Ronsard du même point de vue où se placent certains critiques de Racine pour commenter *Andromaque* ou *Phèdre*. Ce que postule notre critique, c'est une cohérence interne des différentes parties de l'œuvre; un recueil n'est pas la collection arbitraire « de poulets écrits au gré des jours et des nuits », mais « une œuvre qui a son unité organique propre et obéit à un souci d'art »¹³. L'analyse du tourment amoureux, l'étude des variantes soulignent certaines structures. On voit se préciser, au gré des remaniements, un certain nombre de séries qui existent en partie dans la rédaction primitive: série de l'œil et du regard, des charmes détaillés de la Dame, de l'expression du désir, de la jalousie, etc. Le tout finit par s'ordonner selon la logique des passions.

Mais l'unité organique propre est-elle bien celle que M. Dassonville veut imposer à l'œuvre? Il est permis d'en douter. Rien n'est moins évident que certaines intentions prétendument révélées par notre critique. Au sujet de Cassandre, par exemple: « Ce trouble initial et cette passion déjà dévorante n'est encore que le résultat d'un regard. Vienne une

observation plus détaillée des charmes de la Dame, une contemplation plus indiscreète et la passion affolera les sens et obsédera l'esprit (17-23). »¹⁴ Les charmes détaillés n'apparaissent-ils vraiment qu'aux sonnets XVII à XXIII? Non; car le sonnet VI disait déjà:

*Ces liens d'or, ceste bouche vermeille,
Pleine de lis, de roses, & d'ailletz,
Et ces couraulx chastement vermeilletz,
Et ceste joue à l'Aurore pareille :*

*Ces mains, ce col, ce front, & ceste oreille,
Et de ce sein les boutons verdeletz,
Et de ces yeulx les astres jumeletz,
Qui font trembler les ames de merveille*¹⁵.

N'est-ce pas là une observation très détaillée, qui met fortement en cause l'idée d'une découverte progressive où l'amant partirait du général pour en arriver après vingt sonnets seulement aux détails particuliers? Je ne vois pas non plus que le remaniement, en 1553, des sonnets XLIII à XLVII de l'édition de 1552 nous apprenne grand-chose. Le nouveau groupement, au dire de M. Dassonville, ferait progresser selon « une perspective psychologique rigoureuse », « suivant la logique de la passion », le récit d'une crise aiguë. « Bouleversé par la jalousie (54), il [= le poète] veut croire d'abord à un incident sans lendemain (55) mais voit bientôt s'évanouir le rêve d'un amour partagé (56); aussi souhaite-t-il mourir (57) non sans avoir jeté un dernier appel de détresse à l'ami lointain (58). »¹⁶ Le sonnet LV se présente ainsi:

*O doulx parler, dont l'appast doulcereux
Nourrit encor la faim de ma memoire,
O front, d'Amour le Trophée & la gloire,
O riz sucrez, o boisers savoureux.*

*O cheveulx d'or, o caustaulx plantureux
De liz, d'ailletz, de Porphyre, & d'ivoire,
O feuz jumeaulx dont le ciel me fit boyre
A si longs traitz le venin amoureux.*

...
O chant qui peulx les plus durs esmovayr,

*Et dont l'accent dans les ames demeure.
Et dea beaultez, reviendra jamais l'heure
Qu'entre mes bras je vous puisse r'avoyr?*¹⁷.

Où M. Dassonville voit-il dans ces vers que Ronsard minimise son malheur? *la faim de ma memoire, Et dont l'accent dans les ames demeure, reviendra jamais l'heure*, tout cela paraît le fait d'un amant bien passionné, mais bien résigné aussi. A propos d'une autre série de sonnets, notre critique voudrait aussi que Ronsard fasse « brutalement intervenir en 1553 un désir violent, un appel des sens: *Petit nombril, que mon penser adore / Non mon œil, qui n'eut onques rien*¹⁸. Et à partir de ce sonnet (72) ajouté en 1553, dit toujours M. Dassonville, [Ronsard] réorganise en une série nouvelle les cinq sonnets suivants. »¹⁹ Le malheur veut que le sonnet *Petit nombril*... figure bel et bien dans l'édition de 1552 au numéro LXVII et que son indiscrete présence dans le recueil original réduise à peu de chose une explication ingénieuse. L'unité des *Amours* à Cassandre, que M. Dassonville veut nous faire découvrir, reste pour moi très hypothétique. Notre critique n'est pas plus convaincant quand il se livre à l'analyse du second livre des *Amours*. Dans la première édition des œuvres complètes du poète, celle de 1560, ce recueil serait « soulevé successivement par trois ondes, partagé entre trois amours dont il décrit la naissance, le progrès, l'apogée et la fin »²⁰. M. Dassonville a pris comme charnière de sa démonstration les pièces LXXV à LXXXVII²¹. Ces poèmes sont anciens (ils datent de la *Continuation* et de la *Nouvelle Continuation*), mais leur ordonnance est nouvelle; il s'agirait au fil de ces vers de voir mourir un amour, le second du recueil. A relire les pièces signalées par M. Dassonville, on ne découvre aucune volonté de rupture, aucun signe d'un amour qui parvient à son terme. Bien au contraire, tout respire un engagement amoureux farouche, comme cette déclaration brûlante, par exemple:

*Les miennes [= mes veines] sont de vostre amour si plenes,
Qu'un autre amour n'y sauroit plus tenir*²².

Plénitude et non déclin!

*Pour aimer trop une fiere beauté,
Je suis en peine, & si ne saurois dire
D'où, ni comment, me survint mon martyre,
Ni à quel jeu je perdi liberté*²³.

Ronsard nous renseigne sur l'origine de sa passion, il se remet du premier choc! Les vers suivants signalent aussi un amour qui en est à son début:

*O douce, belle, honeste cruauté,
Qui doucement me contrains de te suivre*²⁴.

*Chacun qui voit ma couleur triste & noire
Me dit, Ronsard, vous estes amoureux.
Mais ce bel œil qui me fait langoreus
Le sçait, le voit, & si ne le veut croire*²⁵.

Si la mine de Ronsard attire l'attention, c'est qu'un événement nouveau, inscrit dans ses traits bouleversés, a marqué sa vie.

*Quand je te veux raconter mes douleurs
Et de quel mal en te servant je meurs
Et quel venin desseche ma moëlle,
Ma voix tremblote, & ma langue chancelle,
Mon cœur se pasme, & le sang me tressault:
En mesme instant j'endure froid & chault*²⁶.

Un amoureux qui recule devant le grand aveu n'en est pas encore à renoncer, que je sache! Les deux extraits suivants vaudraient à eux seuls comme réfutation:

*Je suis tellement amoureux
Qu'au vray raconter je ne puis
Ny où je suis, ne qui je suis:
Ny combien je suis malheureux*²⁷.

*Plus que jamais je veus aimer, moïtresse,
Vôtre œil divin, qui me detient ravy*²⁸.

M. Dassonville ne me convainc pas plus dans la suite de son article. Il faut renoncer, je crois, au vieux rêve qui voudrait faire d'un recueil de Ronsard un tout cohérent, aux structures bien dessinées. Plus souvent qu'on ne le souhaiterait, le groupement des

pièces dans un recueil ronsardien paraît se faire au hasard d'un beau désordre²⁹.

Enfin, l'article *L'évolution du sonnet amoureux chez Ronsard* et l'ouvrage *Ronsard's sonnet cycles. A study in tone and vision*, tous deux de D. Stone, sont à ce jour les dernières contributions de la critique à l'étude de la poésie amoureuse de Ronsard. Résumer les thèses de D. Stone n'est pas chose facile. L'esprit éprouve quelque peine à suivre une démarche où le paradoxe l'emporte sur une claire déduction des causes et des effets³⁰. D'une façon générale, D. Stone examine comment, des *Amours* de 1552 aux *Sonets pour Helene*, Ronsard est passé de l'imitation d'un style (pétrarquiste) à une vision et à une expression personnelles. Le critique américain considère donc l'œuvre du Vendômois d'un point de vue chronologique particulier: le temps conduit lentement le poète à la perfection des *Sonets pour Helene*. Les *Amours* de 1552 sont, pour Stone, froids et précieux; la raison en est que Ronsard y fait l'apprentissage du sonnet. Trop dncile à Pétrarque, le Vendômois adopte un style qui ne convient pas à son caractère passionné. Cette imitation conduit Ronsard à des images usées et à de froides antithèses. Malgré le recours à l'imitation de Marulle, la *Continuation* et la *Nouvelle Continuation* ne permettent pas à Ronsard d'échapper au style pétrarquiste, qui détermine encore ces œuvres nouvelles. Pourtant, la pièce *A son livre* exprime la première révolte contre l'imitation pétrarquiste: Ronsard y vante l'infidélité. Cependant, cette réaction ne fait pas entrevoir au poète une solution valable à ses problèmes d'expression littéraire. L'apologie de l'inconstance ne saurait le mener qu'à l'impasse des *Folastries*, cette « expérience désastreuse »³¹. Mais la lumière viendra des hymnes publiés en 1563 sous le titre *Les IIII Saisons de l'an*. C'est en les écrivant que Ronsard découvre le rôle de la fécondité. Pour l'*Eté*, pour la *Nature* et pour les autres « personnages » des *Hymnes*, elle signifie la perpétuation de la vie par la puissance sexuelle. Mais D. Stone entrevoit dans les *Hymnes* un sens caché: Ronsard, à travers la fécondité de la nature, a découvert la fécondité du poète; « la fidélité » à laquelle Ronsard revient après sa révolte « n'est valable que dans un contexte fructueux, celui où elle fournit au poète son inspiration »³². Les pièces consacrées à Genève témoignent déjà du changement qui s'opère chez Ronsard. Mais ce sont les *Sonets pour Helene*, qui révèlent la conquête d'une vision personnelle, c'est-à-dire, un élan qui vient de la « louange de l'inspiration » et de « l'appréciation de la femme-Muse »³³. Du style (imité), on passe à la « contemplation personnelle et approfondie des rapports entre l'homme et son art »³⁴. En 1578, Ronsard aboutit à une vision de l'amour renouvelée: Hélène est la source d'une inspiration dont le poète accepte qu'elle soit fécondée par la femme aimée. Mais cela ne veut pas dire que la création ronsardienne ait résolu d'un coup tous les problèmes: la

maîtresse du poète est double; elle ressemble à Hélène de Troie, dans son indifférence, mais sa perfection et sa bonté la rapprochent de Pénélope. Cette nature aux oppositions inconciliables fournira au poète de quoi enrichir sa vision. Ronsard n'oublie pas que Properce (car le poète latin a remplacé en partie le poète toscan comme source d'inspiration) s'est trouvé partagé, comme lui, entre l'admiration et la révolte: Cynthia, aussi bien qu'Hélène, est l'objet de louanges et de critiques. D. Stone, que nous laissons conclure, précise en quoi la vision de Ronsard fait des *Sonets pour Helene* une œuvre parfaite: « We have seen Ronsard progress from the initial difficulty posed by a choice of Hélène de Surgères to be his final love to the creation of a sonnet cycle which transcends each one of his problems, whether Hélène's rank, the cycle's structure, or the singular nature of Hélène's philosophy. »³⁵

L'ouvrage de D. Stone se veut nouveau, et l'on peut dire qu'il l'est à plus d'un titre. Mais à quel prix? On appréciera à leur juste valeur certaines analyses de pièces, certaines comparaisons originales, mais on a peine à se laisser convaincre par la démonstration de Stone. L'auteur définit, assez communément, les recueils de Ronsard par l'influence qu'a exercée sur chacun d'eux un poète inspirateur; ainsi, les *Amours* de 1552-1553 sont dominés par Pétrarque ou, plus exactement, par le pétrarquisme. *La Continuation* et la *Nouvelle Continuation* se libèrent du pétrarquisme, partiellement, grâce à Marulle. Quant aux sonnets consacrés à Sinope, D. Stone est embarrassé pour leur trouver un « responsable ». Aussi, nomme-t-il simplement le chapitre qu'il leur consacre: « Interlude ». La première édition complète des *Amours*, enfin, est dominée par Théocrite. Si l'on veut suivre D. Stone, il faut admettre que Ronsard, trop fidèle imitateur de modèles dangereux, n'a rien produit d'extraordinaire jusqu'en 1563! C'est laisser dans l'ombre quantité de chefs-d'œuvre reconnus et appréciés de tous. Pour aller ainsi à contre-courant, il faut avoir de solides raisons. Est-ce bien le cas pour D. Stone? Certainement pas. Il est assez étonnant d'avantager un recueil dans une œuvre (en l'occurrence les *Sonets pour Helene*) pour mieux rejeter dans l'ombre tous les autres; mais qu'on fasse des *III Saisons de l'an* l'œuvre où Ronsard trouve sa voie et surtout les moyens d'écrire son dernier *canzoniere*, voilà qui dépasse ce que l'on peut raisonnablement admettre. C'est dès sa jeunesse que le Vendômois a connu la force, à la fois sexuelle et poétique, de la fécondité. Il n'est pour s'en convaincre que de lire, entre autres, l'*Ode XXVIII* de 1550³⁶, ou tel sonnet à Cassandre³⁷. La mention de l'*Elegie au seigneur l'Huillier*³⁸, où Ronsard se plaint que sa force inspiratrice se soit envolée avec sa jeunesse, est certainement la meilleure réfutation que l'on puisse faire de la thèse de D. Stone. Quant à la méthode comparative de notre critique, elle ne m'a pas souvent convaincu. D. Stone choisit quelques passages réussis de Pétrarque, par exemple, pour les opposer à quelques

autres passages moins réussis (ou jugés tels) de Ronsard. Il ne s'agit pas d'une étude de sources (les poèmes cités de Ronsard ne sont en aucune manière repris directement des poèmes cités de Pétrarque). Il s'agit plutôt de rapprochements sans grand rapport les uns avec les autres. La même remarque peut s'appliquer à certains rapprochements faits entre Properce et Ronsard, celui-ci, par exemple³⁹: « [D. Stone cite d'abord une traduction de Properce, puis commente.] *A Rome on ne voit que des femmes perfides, que des filles sans pudeur; pas une fidèle Evadné, pas une vertueuse Pénélope! Heureux habitants des paisibles campagnes, jeunesse de l'âge d'or...* (III, 13, 23-25). Il est important de remarquer combien cette critique de Cynthia se fait assez souvent à travers un nombre d'exemples à suivre ou à éviter comme la fidèle Evadné ou la vertueuse Pénélope. C'est l'exemple de Pénélope qui prédomine parmi les nombreuses allusions à la fidélité tandis qu'Hélène de Troie apparaît souvent dans les *Elégies* pour décrire la beauté qui mène à la misère. Mais elle symbolise la beauté tout de même et quand Properce veut flatter sa Cynthia, il n'hésite pas à la comparer à Hélène de Troie, en dépit de la valeur très ambiguë attachée à cette personne. Remplacez le problème de la luxure de Cynthia par la philosophie platonicienne d'Hélène de Surgères et vous avez l'essentiel de la situation de Ronsard. »⁴⁰ Si l'on joue ainsi sur le paradoxe, on découvrira bientôt entre saint Augustin et Ronsard les plus grandes parentés, puisqu'ils ont les deux parlé de l'amour, le premier pour le condamner, le second pour l'approuver! Dans une œuvre, il ne faut pas considérer les structures (en l'occurrence une opposition amant-amante) indépendamment de leur sens. Enfin, ce qui paraît le plus contestable dans la thèse de D. Stone, est la condamnation esthétique des *Amours* de 1552-1553. Nous devons à la perspicacité de F. Desonay d'apprécier ce recueil à sa juste valeur érotique et sensuelle. Pourquoi donc faire machine arrière et revenir aux préjugés qui nous avaient si longtemps voilé la beauté du premier *canzoniere* ronsardien? Le livre de D. Stone, si nouveau soit-il, n'évite pas complètement les dangers que l'on court à envisager trop systématiquement les différents recueils de Ronsard et à classer au moyen d'étiquettes trop précises, les multiples aspects de la double passion du poète: celle de la femme, celle des vers.



La critique est aisée, et l'art est difficile. Après les pages que je viens d'écrire, et au moment de présenter les grandes lignes de mon étude, ce proverbe me paraît particulièrement significatif.

Si l'on a beaucoup étudié la biographie de Ronsard, le contenu, voire l'ordonnance de ses recueils amoureux, il est un aspect dont je m'étonne qu'il n'ait pas requis davantage l'attention des chercheurs: les rapports

qui existent entre le moi du poète et le sujet de son œuvre amoureuse, à savoir la conquête de la femme. Il va sans dire que plusieurs critiques, au fil de leurs développements, font quelquefois allusion à ces rapports; mais c'est par un biais, et jamais d'une façon systématique. G. Gadoffre envisage le problème avec pertinence lorsqu'il dit: « Il ne s'agit pas, pour autant, de nier à priori l'existence d'événements personnels à l'origine de certains poèmes, mais d'ouvrir les yeux sur les mutations qu'ils subissent dans la conscience du poète. »⁴¹ On a raison de déplorer la pauvreté de nos renseignements biographiques touchant Ronsard. Mais, au fait, le poète ne nous a-t-il pas laissé, pour l'étude de son moi profond, la meilleure part, je veux dire: son imagination? C'est cette faculté que Ronsard, dans une réponse à un pamphlétaire protestant qui avait critiqué sa poésie, défend contre les attaques de son adversaire:

*Tu te moques aussi dequoy ma poësie
Ne suit l'art miserable, ains va par fantaisie,
Et dequoy ma fureur sans ordre se suivant,
Esparpille ses vers comme feuilles au vent:*
...
*Hà si tu eusses eu les yeux aussi ouvers
A dérober mon art, qu'à dérober mes vers,
Tu dirois que ma Muse est pleine d'artifice,
Et ma brusque vertu ne te seroit un vice.
En l'art de Poësie, un art il ne faut pas
Tel qu'ont les Predicans, qui suivent pas à pas
Leur serman sceu par cueur, ou tel qu'il faut en prose,
Où toujours l'Orateur suit le fil d'une chose.
Les Poëtes gaillards ont artifice à part,
Ils ont un art caché qui ne semble pas art
Aux versificateurs, d'autant qu'il se promeine
D'une libre contrainte, où la Muse le meîne*⁴².

Ronsard se réfère donc à un autre ordre que celui de la succession des vers; il nous invite à comprendre les détours que l'imagination impose à la création. De la logique des faits, il faut passer à la logique de la conscience. Cette logique est déterminée par la volonté (le moi) de Ronsard, laquelle agit sur la matière poétique comme un potier sur l'argile à modeler:

*Or si tu veux sçavoir pourquoy j'ai traité maintenant un argument
& maintenant un autre, tu n'auras autre responce de moy sinon*

*qu'il me plaisoit le faire ainsi, d'autant qu'il m'est permis
d'employer mon popier comme un potier fait son argille, non
selon leur⁴³ fantaisie mais bien selon mo volonté. Peu de per-
sonnes ont commandement sur moy, je fais volontiers quelque
chose pour les princes & grands seigneurs, pourveu qu'en leur
faisant humble service je ne force mon naturel & que je les con-
noisse gaillars, & bien nez, faisant reluyre sur leur front je ne
sçay quelle attraïante & non vulgaire vertu⁴⁴.*

On notera dans ce texte une précision importante: si Ronsard prête sa plume aux grands, il entend conserver son *naturel*, autrement dit, la partie la plus importante de lui-même, ce moi que nous allons étudier. A travers les contradictions et les invraisemblances des récits amoureux, à travers les pièces de commande, à travers les facéties apparemment anodines, comme à travers les pièces les plus authentiquement biographiques, c'est toujours le même « je » qui s'exprime. C'est ce « je » que nous nous proposons de suivre dans ses rapports avec la femme. Il nous importe peu de savoir si Ronsard écrit pour lui-même ou pour un autre, à Cassandre ou à une femme qui n'est pas Cassandre. Sur ce point, nous sommes d'accord avec le poète, qui disait dans quatre vers souvent oubliés par la critique:

*L'an d'après en avril, Amour me fit surprendre,
Suivant la court à Blois, des beaux yeus de Cassandre:
Soit le nam faus ou vray, jamais le tans, vainqueur
Des amours, n'ousterà ce beau nom de mon cœur⁴⁵.*

Si, par exemple, Isabeau de Limeuil reçoit de son amant, le prince de Condé, une élégie admirable, elle le doit avant tout à Ronsard, qui, riche d'emois personnels, de souvenirs, d'aspirations et de rêves, a vécu ce qu'un amant, à court d'invention mais assez riche pour s'offrir un secrétaire de génie, ne savait imaginer. Quand un poète, fût-il du XVI^e ou du XX^e siècle, traite un sujet amoureux qui semble impersonnel, c'est encore de lui-même qu'il nous entretient, comme le remarque judicieusement Baif:

*... Cette ame valeureuse⁴⁶
Jeune sentit la fureur amoureuse,
Et ne se put de sa flâme exemter,
Qui luy donna matiere de chanter.*

*De là prenant la belle couverture
De Calypson, decouvre sa peinture
Sous un nom feint...⁴⁷.*

Quant à H. Chamard, il se montre très clairvoyant en disant: « Dans les vers d'amour d'un poète, on risque bien moins à chercher la peinture de ses sentiments et la traduction de ses rêves, que la chronique de ses bonnes ou de ses mauvaises fortunes. »⁴⁸ Ne disons pas qu'on risque moins, disons que l'on court d'autres dangers!

Jusqu'à présent les études sur Ronsard ont envisagé de préférence les formes de sa poésie. Il n'est pas rare, pourtant, que les critiques ouvrent une perspective sur quelque chose, difficile à nommer, qui ne ressortit pas exactement à la forme; après avoir examiné certaines influences subies par Ronsard, P. Laumonier ajoute des considérations sur le rôle de l'expérience personnelle dans le lyrisme ronsardien. Le critique s'exprime ainsi: « Il y eut enfin le tempérament même de notre poète et sa manière personnelle de comprendre l'amour. »⁴⁹ F. Desonay déclare, quant à lui: « Ce qui nous intéresse, c'est le tempérament poétique de l'amoureux. »⁵⁰ M. Morrison accorde aussi au tempérament de Ronsard une place importante dans l'élaboration de l'œuvre littéraire: « The complaint of Attis contains certain rather subtle modifications, due to the temperament of Ronsard and the difference in civilizations. »⁵¹ Quant à R. Lebègue et à L. Terreaux, ils parlent d'« attitude », terme qui, sans être synonyme de « tempérament », n'est pas sans rapport avec ce dernier. R. Lebègue: « Marie est arrivée à point dans la vie d'un poète qui commençait à se lasser des attitudes et des thèmes pétrarquistes. »⁵² L. Terreaux: « Au reste, il n'est pas moins significatif de constater que le même thème, illustré par la même image en 1552 et en 1555 est traité dans un langage différent, et traduit un changement dans l'attitude amoureuse du poète. »⁵³ Ce terme d'« attitude » est particulièrement intéressant, car il laisse entendre une « mise en forme », une traduction poétique des manifestations d'un tempérament particulier. On ne peut pas vraiment séparer l'artiste de l'homme. A défaut de connaître celui-ci dans sa vie, il faut l'étudier dans son œuvre. Ce sont donc les attitudes de Ronsard amoureux que nous allons examiner; elles ne l'ont jamais été systématiquement. A travers le cheminement simple d'une conquête amoureuse idéale, nous suivrons le moi du poète. En cours de route, nous serons amené à définir deux styles chez Ronsard. Comme on le verra, ce mot sera pris dans son acception la plus large: manière d'être d'un poète amoureux devant la femme aimée.

Nous allons confronter Ronsard à son désir de conquête maintes fois affirmé. Dans quelle mesure le Vendômois révèle-t-il ses ambitions

amoureuses, manifeste-t-il ses espoirs, chante-t-il ses triomphes, déplore-t-il ses échecs ou les enchante-t-il par la magie du verbe; c'est ce qu'il nous faudra envisager. Comme on le verra bientôt, l'obstacle à l'amour paraît prédominant dans l'œuvre que nous étudions; pour une bonne part, il détermine la conquête amoureuse.

Nos recherches ont, si l'on peut dire, un lieu géométrique précis: l'imagination du poète. C'est elle qui, à travers la multitude des genres littéraires (du sonnet à l'épopée de *La Franciade*), à travers les différentes époques de la carrière de Ronsard, doit assurer à notre travail une unité.

Il est une autre unité, extérieure à Ronsard, mais essentielle à nous tous qui souhaitons être renseignés sur une œuvre amoureuse: la conquête de la femme, telle que la voit un grand poète. Il me paraît nécessaire de souligner que ce n'est pas seulement pour eux-mêmes que nous interrogeons les auteurs, mais en fonction de nous aussi, lecteurs du XX^e siècle. La question à poser est double: « Que nous disent les œuvres? » « Qu'avons-nous à leur demander? » C'est peut-être en proportion de nos interrogations, de nos perplexités, de nos besoins, que se réalise la vraie survie d'un auteur.

Entre les deux unités dont je viens de parler, il est un champ vaste et fécond, le véritable « terrain des opérations »: c'est la forme. Moment privilégié où le poète s'affranchit de la réalité pour créer sa réalité, elle se présente à nous de façon ambivalente; le moi du poète est soumis à elle par nature; dès qu'il veut se faire connaître aux autres, la communication, si banale soit-elle, ne saurait s'imaginer sans une forme déterminée d'expression. Plus cette expression sera riche et différenciée, plus rare et précieux sera le vécu poétique. Tout l'attrait qu'exerce un poème sur les lecteurs paraît dépendre de la forme trouvée. En revanche, on ne peut nier que le moi du poète détermine la forme; il lui impose les images et leur développement cohérent; il fixe à l'avance l'assiette du poème, ses impulsions, son rythme, son « tonus ». En un mot, c'est le moi du poète qui soutient la dynamique d'une pièce inventée et en crée le style. Nous avons pensé que la méthode thématique conviendrait particulièrement bien à ce statut ambigu de la forme, forme dont elle permet de souligner la fonction à la fois dominante et dépendante. S'adressant à son ami italien B. Del-Bene, dont il définit l'art, Ronsard paraît conscient de cette double fonction:

*Car choisissant des vers & masles & hardis,
Et des mots courageux, en ta langue tu dis
Un argument nouveau, forgé sur ton enclume,
A toy mesmes trassant un chemin par ta plume,
Pour monstrar que l'esprit invente tous les jours,
Sans voir jamais tarir la source de son cours*⁵⁴.

Masles, hardis, courageux: l'argument nouveau trouvera imprimée dans sa forme plastique la marque du moi poétique.

Le plan de la conquête amoureuse se divisera en fait en un certain nombre de thèmes; notre but sera de chercher entre eux une cohérence. Pour dégager cette cohérence et mettre en lumière les nombreux rapports qui existent entre les thèmes, il nous paraît nécessaire de citer Ronsard beaucoup et fréquemment. Bien moins que dans l'étude de la poésie symboliste ou contemporaine, le détail, chez un auteur du XVI^e siècle, n'est dissociable du tout. Cette particularité m'a incité souvent aussi à procéder, du point de vue qui nous occupe, à des interprétations de poèmes entiers. Bien des fois, il est nécessaire d'avoir un ensemble poétique sous les yeux pour voir s'y organiser et s'y répondre les nombreuses « polyvalences » thématiques. Le programme de notre étude, on peut le trouver assez bien défini (mais non développé) chez Laumonier: « La peinture de la beauté féminine, la description des phénomènes physiques et psychiques qu'elle détermine en nous, de l'admiration et des désirs qu'elle fait naître, des jouissances qu'elle procure à l'âme et au corps, surtout des souffrances qui ont pour causes les divers obstacles opposés à la satisfaction de l'amour, telle fut la vraie vocation de Ronsard, tel fut l'appel secret et irrésistible de sa nature. »⁵⁵ Plus qu'une « peinture » et une « description », on trouve chez Ronsard un engagement passionné et une confession poignante qu'il est très intéressant d'examiner dans tous leurs aspects. Ce faisant, on dépasse l'anecdote biographique pour atteindre l'expression la plus générale de cette « vérité humaine », transformée souvent par les disciples de Ronsard en simple « vérité littéraire »⁵⁶.



Renoncer à la biographie, renoncer à l'examen de Ronsard recueil par recueil, c'est renoncer partiellement à la chronologie. Chaque méthode a ses inconvénients; le moindre défaut de la mienne n'est certes pas une relative absence de références temporelles. Il m'a semblé souvent impossible de concilier les exigences d'un examen synthétique total et celles de la chronologie. Comme tout commentateur, j'ai été placé devant un choix à faire; j'ai donc préféré, quand il l'a fallu, la vue d'ensemble, que l'on n'avait jamais encore tentée, à l'ordre du temps, auquel tous les critiques se sont déjà référés jusqu'à présent. Néanmoins, là où je l'ai pu, j'ai réintroduit des aspects chronologiques: c'est le cas au chapitre premier, au chapitre IV, au chapitre V surtout, et à la fin du chapitre VII.

Il faut dire aussi que l'on ne manquerait pas d'arguments pour s'opposer à l'importance de la chronologie chez Ronsard. Le premier serait peut-être certaines remarques du plus « chronologiste » des commenta-

teurs de Ronsard, P. Laumonier: « Nous n'avons pas constaté d'évolution constante dans ses [= ceux de Ronsard] procédés d'imitation. Il les a tous pratiqués simultanément, aussi bien au début qu'à la fin de sa carrière. »⁵⁷ S'il n'y avait que les procédés d'imitation; mais c'est aussi l'esprit gaulois de Ronsard qui, selon Laumonier, ne peut pas être localisé avec précision. Le poète reste fidèle à cet esprit: « On peut le dire de ses dernières années presque autant que de ses premières. »⁵⁸ Il y a plus encore: une des qualités principales d'un recueil aussi important que les *Sonets pour Helene* semble, pour Laumonier, impossible à distinguer chronologiquement: « Leur⁵⁹ fraîcheur est telle qu'on les croirait de la jeunesse de Ronsard et qu'ils ne le cèdent en rien aux meilleurs de ceux que lui inspira Cassandre. »⁶⁰

Encouragé par P. Laumonier, on peut faire au principe de la chronologie quelques objections. Dans la synchronie d'un recueil ou de pièces diverses contemporaines, Ronsard est bien éloigné de paraître un. Il est quelquefois malaisé de définir le poète au gré des étapes, par strates successives, si l'on peut dire. Tel sonnet à Cassandre sent la jeunesse, il est vrai, alors que la gravité de *Quand vous serez bien vieille...* correspond à un état de maturité. Chaque recueil s'inscrit, c'est un fait, dans une courbe évolutive, mais partiellement, toutefois. La chronologie ne peut être la clé de certaines oppositions internes du poète. Sur le problème de la fidélité, par exemple:

*Marie, à tous les coups vous me venez reprendre
Que je suis trop leger, & me dites tousjours
Quand je vous veus baiser, que j'aïlle à ma Cassandre,
Et tousjours m'apellez inconstant en amours.*

*Je le veus estre aussi, les hommes sont bien lours
Qui n'osent en cent lieux neue amour entreprendre*⁶¹,

*Je ne suis seulement amoureux de Marie,
Janne me tient aussy dans les liens d'Amour,
Ore l'une me plaist, ore l'autre à son tour:
Ainsi Tibulle aimoit Nemesis, & Delie*⁶²,

*Je ne suis variable, & si ne veus apprendre
(Desja grison) à l'estre, aussi ce n'est qu'émoy:
Je ne dy pas si Jane estoit prise de moi,
Que tost je n'oubliaisse & Marie & Cassandre*⁶³.

*On dit qu'une amitié qui se depart demie
Ne dure pas long tems, & n'apporte qu'ennuis,
Mais ce n'est qu'un abus: car tant ferme je suis
Que, pour en aimer une, une autre je n'oublie⁶⁴.*

*Je ne suis point de ceus qui changent de fortune,
Comme un tas d'amoureux, aimans aujourd'huy l'une,
Et le lendemain l'autre...⁶⁵.*

*Je ne saurois oïmer autre que vous,
Non, Dame, non, je ne saurois le faire⁶⁶.*

*É, pourquoy las! m'estes vous si cruelle?
Ai-je failli de vous estre fidelle?
Ai-je envers vous commis quelque forfait?*

Certes nenny...⁶⁷.

*C'est un grand cas, que pour cent fois jurer,
Cent fois promettre, & cent fois asseurer
Qu'autre jomois n'aura sus moi puissance,*

Qu'elle s'esbat de me voir en langueur⁶⁸.

*Si vous ne le⁶⁹ prenés, jamais une autre amie
(J'en jure par voz yeus) jamais n'y aura part⁷⁰.*

Les quatre premières citations paraissent sortir d'un recueil où Ronsard, folâtre, en conte à la brune ou à la blonde: les cinq dernières semblent s'inscrire dans une œuvre profonde, destinée à une maîtresse fidèlement aimée et à qui, de loin en loin, on renouvelle son serment d'allégeance. Ces neuf textes figurent pourtant tous dans la *Continuation des Amours*, puis dans le second livre des *Amours* de 1560, au détriment ou à l'avantage de la pauvre Marie. On a peine à croire aussi que les deux extraits suivants appartiennent au même recueil (les *Amours* de 1552);

*Je voudroy bien richement jaunissant
En pluye d'or goutte à goutte descendre
Dans le beau sein de ma belle Cassandre,
Lors qu'en ses yeulx le somme va glissant*⁷¹.

*Je veus brusler pour m'en voler aux cieux,
Tout l'imparfait de ceste escorce humaine
...* ⁷².

On aurait attribué plus facilement les deux derniers vers aux *Sonets pour Helene*. Le jeu pourrait se prolonger: Ronsard fait à la même Hélène, dans le même recueil, des déclarations aussi différentes que:

*Icy à ta beauté se joint la Chasteté,
Icy l'honneur de Dieu, ici la Pieté,
La crainte de mal-faire, & la peur d'infamie:*

*Icy un cœur constant, qu'on ne peut esbranler.
Pource en lieu de mon cœur, d'Helene, & de ma vie,
Je te veux desormais ma Pandore appeller*⁷³,

et que:

*Vous dites que l'Amour entretient ses arcords
Par l'esprit seulement: hé! je ne le puis croire:
Car l'esprit ne sent rien que par l'ayde du corps*⁷⁴.

La fougue, le rythme respiratoire, la passion du madrigal *Si c'est aimer, Madame*⁷⁵ trouveraient plus juste place dans les *Amours* de 1552. Quel lecteur non averti le situerait dans les *Sonets pour Helene* où il est pourtant? Inversement, le sonnet *Puis que je n'ay pour faire ma retraite*⁷⁶, où se trahit le plus grand respect résigné serait plus facilement placé dans un recueil de la vieillesse du poète que dans les sensuels *Amours* de 1552. Sur le chapitre des femmes, les apophtegmes varient à peu de distance (1555/1559):

*Mon ami puisse aimer une femme de ville,
Belle, courtoise, honeste, & de doux entretien:*

*Mon haineux puisse aimer au village une fille,
Qui soit badine, sote, & qui ne sache rien*⁷⁷.

*Mon Dieul que sert d'aymer es villes ces princesses?
Jamais telle grandeur n'apporte que tristesses,
Querelles, & debats. Il faut aller de nuict,
Il faut creindre un mary: toute chose leur nuit.
Puis pour leur recompense ils ne reçoivent d'elles
Que le mesme plaisir des simples pastourelles*⁷⁸.

Ce sont là quelques exemples, beaucoup trop sommaires pour autoriser une condamnation de la chronologie, mais assez intéressants pour en montrer les limites. D'une façon plus générale, je ne suis pas du tout sûr qu'un bon connaisseur des recueils ronsardiens arrive à situer chronologiquement telle pièce qu'on lui soumettrait à brûle-pourpoint. On peut aller jusqu'à se demander si l'esprit d'un lecteur curieux, débarrassé des soucis de la chronologie et de l'entrave d'une répartition des sonnets amoureux de Ronsard par recueils n'arriverait pas lui aussi à une connaissance très intéressante et très « valable » du poète vendômois. Le Maître lui-même, qui avait pour la composition et l'ordonnance de ses recueils les libertés les plus grandes, donnerait à l'initiative dont je parle une excellente caution. Mieux que les remaniements de Ronsard, on peut citer de lui un texte où l'importance de la chronologie est mise en doute :

*...c'est un grand malheur de servir une maistresse, qui n'a jugement ny raison en nostre poésie, qui ne sçait pas que les poettes, principalement en petis et menus fatras come elegles, epigrammes et sonnetz, ne gardent ny ordre ny temps, c'est affaire aux historiographes qui escrivent tout de fil en aiguille*⁷⁹.

Cet extrait d'une lettre très personnelle où Ronsard se plaint d'Hélène, permet dans une grande mesure de minimiser les inconvénients de notre méthode.

On souffrira peut-être de certaines citations séparées de leur contexte et l'on me reprochera les conclusions que j'en tire. Je répondrai qu'on peut éclairer les œuvres de différentes manières. Une chose est de suivre un poème dans son déroulement (et l'on verra que je ne me suis pas privé de le faire); une autre est de suivre les différents aspects d'un thème et sa traduction poétique dans l'imagination d'un poète.

Car j'imite. Plusieurs personnes s'en sont scandalisées. La prétention de ne pas imiter ne va pas sans tartuferie, et camoufle mal le mauvais ouvrier. Tout le monde imite. Tout le monde ne le dit pas.

ARAGON, *Les Yeux d'Elsa*, Préface.

Faire l'étude de la conquête amoureuse de Ronsard sans références aux auteurs dont notre poète s'inspirait et sans référence à l'époque où il vivait, serait s'exposer à des généralisations abusives. Il était absolument nécessaire de doubler notre étude d'une perspective historique. Il va sans dire qu'on peut envisager Ronsard sans remonter à ses sources, comme F. Desonay l'a fait, par exemple. Mais le critique belge a su s'intéresser à des aspects du Vendômois où l'importance des emprunts est moindre; on voit bien que le lyrisme-mouvement, auquel s'attache particulièrement F. Desonay, appartient à Ronsard et à lui seul. Mais pour l'imagination amoureuse du Vendômois, le problème est différent. Bien sûr, tout ce que Ronsard écrit lui appartient et, comme tel, peut être étudié indépendamment d'une source possible. On peut faire sienne, dans une certaine mesure, cette réflexion de F. Desonay: « La question des influences littéraires, la question des sources, n'est que secondaire: au fond, on n'imite que ce que l'on est déjà prêt d'avouer comme sien; à moins d'être un assembleur de centons. Nous n'irons pas faire à l'anacréontique, au marullien érotique des *Continuations*... le misérable reproche de plagiaire. »⁸⁰ Mais cette position a pourtant ses limites. Si les œuvres de Ronsard, leur message et leur expression, jaillissaient ex-nihilo, une seule étude synchronique suffirait; elle mesurerait sans fausse perspective les « dimensions » intérieures du poète. Mais on sait trop bien qu'au XVI^e siècle la création littéraire n'est pas indépendante des modèles qu'on imite. Les multiples traditions de poésie amoureuse fournissent à celui qui chante sa passion, des séries d'images, des attitudes, des schémas de situations, auxquels il n'échappe pas. Du Bellay s'en est plaint, prétendant faire œuvre originale malgré les contraintes de ses modèles:

*Je dy encores cecy, Lecteur, affin que tu ne penses que j'aye rien emprunté des nostres, si d'avanture tu venois à rencontrer quelques epithetes, quelques phrases & figures prises des anciens, & appropriées à l'usaige de nostre vulgaire. Si deux peintres s'efforcent de représenter au naturel quelque vyf protraict, il est impossible qu'ilz ne se rencontrent en mesmes traictz & lineaments, ayans mesme exemplaire devant eulx*⁸¹.

Le moi de Ronsard, plus encore que celui de Du Bellay, sait préserver, malgré les emprunts, son authenticité et son originalité. Nos comparai-

sons montreront qu'entre le Vendômois et ses modèles, les similitudes ne sont souvent qu'apparentes et que rien n'est plus personnel que le véco poétique ronsardien, animé par une imagination et un tempérament auxquels les modèles imités n'ont rien ôté de leur force. Nous vérifierons dans nos comparaisons les innombrables remarques que les critiques ont déjà été amenés à faire sur l'inspiration de Ronsard. Je pense en particulier aux excellentes pages d'H. Weber, intitulées *La pratique de l'imitation composite*⁸², dont j'extrais ces lignes: « Cette cueillette des images, des traits heureux dans le jardin de la poésie antique, que Chénier définira plus tard avec plus de précision encore, risquerait de laisser sur une impression de marqueterie artificielle, sans cet élan, cette impétuosité de la découverte qu'est, pour les poètes de l'époque, la fureur poétique, sans aussi cette jeunesse, cette souplesse de la langue qui laissent au lecteur une impression de fraîcheur et de saveur authentiques. » Je songe aussi à cette mise en garde de Blechmann: « Wir haben es bei Ronsard weniger mit einer materiellen Reproduktion als mit einer kraftvollen transformatio zu tun. Der von vielen Theoretikern der Renaissance herausgestellte mosaikhafte Charakter des Kunstwerkes darf nicht übertont werden. »⁸³ Je pense enfin à ces quelques lignes de Castor qui soulignent l'importance de la transformation capitale qu'un emprunt subit dans le nouveau contexte où il se trouve placé: « When a writer deliberately alludes to other literature, he is referring his readers to an experience of words which he hopes they will have more or less in common, in order that he may take advantage of and control the echoes of those words. By relying on this shared experience he can indicate how his own words are to be taken and what associations are appropriate to them. Allusiveness is thus a valuable literary technique, and we must acknowledge that the Pléiade were able to exploit it with a fair measure of success, despite the unsatisfactory nature of their theorising about it. »⁸⁴ Les critiques que j'ai cités ont tout à fait raison de souligner l'originalité des poètes de la Pléiade en général et de Ronsard en particulier. A force de les confronter à leurs sources, on a quelquefois tendance à niveler malheureusement le poème inspirateur et le poème inspiré. Malgré ses modèles, Ronsard est sans doute aussi original et aussi personnel qu'un Hugo, qu'un Rimbaud, ou qu'un Eluard. A qui voudrait, comme Saint-Gelais, sous-estimer sa personnalité, notre poète se charge d'en rappeler l'existence: [les] *vers qui sont les plus miens...*⁸⁵, déclare-t-il, sûr de l'authenticité de sa poésie.

Il faut maintenant préciser l'étendue et les limites de mes comparaisons. On sait que le poète Ronsard se doublait d'un érudit. C'est chez Dorat, en particulier, que le Vendômois avait été initié au culte des poètes antiques. Laumonier nous dit que Ronsard « entassait les notes sur les notes et se composait ainsi un véritable répertoire ou dictionnaire

d'antiquités. »⁸⁶ Un article de B.L.O. Richter nous montre à quel point était parvenue la connaissance que Ronsard avait de ses sources. N'a-t-il pas annoté deux tomes des *Rime diverse*, en mentionnant par cœur Pétrarque et les Anciens, ainsi que le prouvent des citations visiblement faites de mémoire?⁸⁷ Il est souvent difficile d'attribuer à un poète précis une source de Ronsard: les modes, les thèmes, les images se ressemblent tant parfois, qu'il faut remonter à un « terreau anonyme », selon l'heureuse expression de V.-L. Saulnier⁸⁸. Je n'ai pas manqué d'étudier ces influences communes. Plus souvent, il est possible de localiser avec précision les sources de Ronsard: elles s'étendent des poètes grecs et latins aux poètes italiens (Pétrarque et ses successeurs)⁸⁹, puis aux poètes néo-latins. Il va sans dire que j'ai puisé sans réserve dans les notes de Laumonier (STFM) et dans celles, souvent très originales⁹⁰, que H. Weber a consignées à la fin de son édition des *Amours*; j'avoue, à l'égard de ces deux commentateurs, la plus grande dette. Néanmoins, il m'a paru utile de procéder à mes propres dépouillements, en particulier en ce qui concerne Pétrarque et les principaux poètes néo-latins. J'ai pensé que l'originalité du poète toscan et son influence sur Ronsard étaient si grandes, qu'il fallait nécessairement en préciser certains aspects, voire procéder à leur sujet à quelques développements de littérature comparée, où s'estompent les sources proprement dites et où apparaissent quelques grands thèmes amoureux. Quant aux néo-latins, j'ai plus particulièrement porté mon attention sur Pontano, Sannazar, Marulle, Flaminio, Naugerius (Navagero) et Second⁹¹. Je signale plusieurs emprunts nouveaux que Ronsard a faits à ces poètes. Comme tous les commentateurs qui m'ont précédé, j'ai laissé de côté la recherche d'éventuelles sources médiévales chez Ronsard. Il est admis que notre poète n'a pas connu directement les œuvres du Moyen Âge, mais qu'il en a subi l'influence indirectement, par le truchement de Pétrarque et des poètes pétrarquistes⁹². Il serait néanmoins utile de contrôler cette opinion⁹³: il est évident que les limites de mon travail m'en empêchent.

Quant aux poètes français du XVI^e siècle, ils représentent rarement des sources de Ronsard. Je les évoque, soit comme des prédécesseurs illustres du Vendômois que celui-ci cherche à égaler, voire à surpasser en suivant d'autres voies qu'eux, soit comme des émules avec qui Ronsard veut rivaliser, soit comme des imitateurs du Maître. Trois grands créateurs m'ont frappé, auxquels il vaut particulièrement la peine de comparer Ronsard: Scève, Jodelle et d'Aubigné. Ajoutons-leur Baif, si proche souvent du Maître de la Pléiade, mais presque toujours au-dessous de lui. J'ai, plus qu'il n'aurait fallu peut-être, négligé Marot; que l'on n'y voie nul mépris de ma part. J'ai simplement trouvé que son œuvre amoureuse avait peu de points communs avec celle de Ronsard⁹⁴. J'aurais eu en tout cas le plus grand plaisir à mettre davantage à contribution la très

belle édition que C. A. Mayer est en train de nous procurer. Cinq ouvrages fondamentaux ont été les compagnons fidèles de mon travail comparatif: *L'influence de Ronsard sur la poésie française* de M. Raymond, qui, après quarante ans, demeure aussi nouveau qu'à ses premiers jours; *Maurice Scève* de V.-L. Saulnier, dense et claire synthèse que l'on ne consulte jamais en vain; *La Création poétique au XVI^e siècle en France* de H. Weber, dont les études thématiques très remarquables ont fécondé plusieurs de mes recherches. Je reprends quelquefois certains thèmes étudiés par Weber, mais d'un autre point de vue que lui; enfin, l'*Estienne Jodelle* d'E. Balmas et le premier tome des *Œuvres complètes* de l'auteur de *Cléopâtre*, qui ont été pour moi une très heureuse révélation. E. Balmas nous a restitué Jodelle de magistrale façon: l'auteur méconnu apparaît maintenant comme le rival le plus digne de Ronsard, et son pair, très souvent.

Pour dominer un ensemble de comparaisons aussi vaste, il était indispensable de faire un choix. Parlant de sources, est-on jamais complet, d'ailleurs? La nécessité d'une limitation s'imposait particulièrement pour l'étude des poètes du XVI^e siècle. Souvent, mes comparaisons et mes rapprochements représentent des perspectives générales, des suggestions aussi, que de futures recherches, à la fois plus exhaustives et plus limitées, pourraient préciser, voire corriger. Comme mon étude historique cherche à faire le point de mon étude synchronique, j'ai pensé qu'il était plus judicieux d'introduire mes comparaisons dans chaque chapitre, que de les faire figurer en bloc dans une seconde partie de mon ouvrage. Il était assez malaisé de trouver, pour les sources proprement dites, un système de renvois commode. A défaut de mieux, j'ai indiqué les textes de Ronsard comparés par rapport à la page et à la note de mon ouvrage où ils se trouvent. Ainsi, par exemple, «p. 42, citation-référence-note 8», que l'on trouvera dans mes pages comparatives, renverra à la citation de la page 42 se terminant par l'appel de note 8. S'il s'agit simplement d'une référence à un texte de Ronsard non cité, on trouvera, par exemple, la formule «p. 48, référence-note 43». Le lecteur se verra malheureusement contraint à de nombreux va-et-vient entre la partie synchronique et la partie historique de mon texte. Je n'ai pas pu, hélas, trouver une solution plus heureuse.

La passion rend quelquefois injuste. Celle que je porte à Ronsard a peut-être suscité en moi une partialité à l'égard de certains poètes. Il faut remarquer pourtant que dans un travail comme le mien, poète inspirateur et poète inspiré sont par définition inéquitablement comparés: le premier est presque toujours isolé du contexte de son œuvre, le second s'y trouve constamment replacé. Néanmoins, le génie survit aux mutilations de la critique: c'est ce que le lecteur sentira, je l'espère, à propos des plus grands poètes auxquels je compare le Vendômois.

Le sens du désir ronsardien

*O ciel non vendangé, ô treilles du désir, vignobles
gravitants, nous ne sommes plus séparés.
Car je réponds à ton infini de mystère par mon infini
d'espérance.*

NORGE, Le Vin profond

Du début à la fin de son œuvre, Ronsard désire l'étreinte totale — Ronsard considère son désir comme légitime et fait une obligation à la femme de le satisfaire — L'aspect gaulois de l'œuvre: Ronsard conquérant n'y va pas par quatre chemins — Quand il réfléchit sur l'amour, Ronsard prend le parti de la nature malgré quelques rares aspirations à la chasteté — Ronsard défend son désir contre la loi de l'Eglise, — et aussi, dans une certaine mesure, contre la Cour — Le désir de Ronsard a la fermeté du rocher.

Point de départ, point fondamental: Ronsard, comme tous les amoureux, désire. Il ne faut pas perdre de vue, séduit qu'on est toujours par l'étoffe de l'œuvre, cette postulation essentielle. Mais, contrairement à d'autres poètes, Ronsard dit sans ambages ce qu'il désire. Au premier tome de son ouvrage¹, F. Desonay avait fait une revue rapide des passages sensuels qui jalonnent les *Amours* à Cassandre. Certains de ces passages figurent aussi dans la liste qu'on va lire, d'autres s'y ajoutent, mais tous soulignent chez Ronsard la requête de possession:

*Tant le plaisir d'un vaclant penser
Mon appetit nuict & jour faict renaistre*².

... un soing...

...
*Ronge goulu ma poictrine immortelle,
Par un desir qui naist jouraellement*³.

*Tes yeulx divins me promettent le don
Qui d'un espoir me r'enflamme & r'englace*⁴.

... taster
*Ton paradis, où mon plaisir se niche*⁵.

*Quand en songeant ma follastre j'acolle,
Laissant mes flancz sus les siens s'allonger*⁶.

*Heureux le filz dont grosse elle sera,
Mais plus heureux celuy qui la fera
Et femme & mere, en lieu d'une pucelle*⁷.

*Quel paradis m'apporteront les nuictz,
Où se perdra le rien de mes ennuiz,
Evanouy dans le sein de Madame?⁸.*

*Fault il que veuf, seul entre mille ennuiz,
Mon lit desert je couve tant de nuictz?⁹.*

Les adjonctions de 1553 continuent sur la même lancée:

*Avisés donc, quel seroit le coucher
Entre ses bras, puis qu'un simple toucher
De mille mors, innocent, me foudroie¹⁰.*

*Un demidieu me ferolt son baiser,
Et flanc à flanc entre ses bras m'alser,
Un de ceus là qui mengent l'Ambrosie¹¹.*

*Je veus mourir es amoureux combas,
Soufflant l'amour, qu'au cœur je porte enclose,
Toute une nuit, au milieu de tes bras¹².*

Il semblerait à lire F. Desonay que la requête s'affaiblisse après les *Amours* à Cassandre. Quant à la fréquence, c'est vrai: les coups de boutoir d'un désir aux abois se font moins nombreux; mais non moins intenses; Ronsard vise toujours le point final de la conquête:

*Un ardent apetit de jouïr de l'aimée
Tient tellement mon ame en pensers alumée¹³.*

A-t-il jamais été plus clair? Une année plus tard, la requête demeure, identique en son objet, presque semblable dans sa forme:

[vos charmes]
*Me gelent depuis le jour
Que j'en eu la connoissance,*

*Desirant par grande amour
En avoir la jouissance*¹⁴.

Et quelques pages plus loin :

Et toutesfois vous ne m'estes severe

*Sinon au point que l'honneur vous deffend :
Mais c'est assez, puisque de ma misere
La garison d'autre part ne despend*¹⁵.

Le moins qu'on puisse dire de tels aveux faits à une femme, est qu'ils sont dits sans détours ; ils semblent rares les amants qui osent des propos si directs. Si, pour s'en tenir aux grandes héroïnes de l'œuvre, on passe de Cassandre et Marie à Hélène, les vers, plus doux, plus timides il est vrai, plaident cependant la même cause :

*O bienheureux Pigeons, vray germe Cyprien,
Vous avez par nature & par effect le bien
Que je n'ose esperer tant seulement en songe*¹⁶.

Mais Ronsard reprend de l'assurance quelques pages plus loin :

*Servir encore sept ans de bon cœur je lo puis,
Pourveu qu'au bout du temps de son corps je jouysse*¹⁷.

Il va même jusqu'à se fâcher qu'on ne partage pas, face à lui, le même désir :

*Cest honneur, ceste loy sont noms pleins d'imposture,
Que vous alleguez tant...*¹⁸.

La permanence de la requête amoureuse est le fil conducteur de l'œuvre ronsardienne.

* * *

Cette requête franche amène souvent Ronsard à demander en termes clairs la réciprocque : rien n'est gratuit dans son entreprise, c'est donnant donnant :

*Avance moy le cartier
De mon payment tout entier*¹⁹.

*Et sans loïer mon âge je dépan*²⁰.

*... je sen venir le jour,
Que ma maïstresse...*

*...
Entre ses bras, prodigue, ira païant
Les intérêts de ma peine avancée*²¹.

*On ne voit amoureux au monde si constant
Qui ne perdîst le cœur, perdant sa recompense*²².

*Allez-donc maintenant faire service aus Dames,
Offrez-leur pour present & voz corps & voz ames,
Vous en receverés un salaire bien dous*²³.

*Quelle assurance est seure entre les dames?
Si leur donnant le sang, le corps, les ames,
Si leur prestant & faveur & support,
Pour recompense on n'a rien que la mort?*²⁴.

Si Hélène a fait cadeau de fleurs à Ronsard,

*C'estoit [, dit-il,] pour m'enseigner qu'il faut dès la jeunesse,
Comme d'un usufruit, prendre son possetemps*²⁵.

*C'est trop chanté d'Amour sans nulle recompense*²⁶.

Plus qu'un long commentaire, une telle accumulation de textes me paraît convaincante. Quartier, payement, loyer, payer, intérêts, récompense, salaire, usufruit: l'amour est d'abord investissement de soi-même, où l'on ose s'affirmer. « L'unique nécessaire » dans la poésie amoureuse de Ronsard, c'est bien l'étreinte totale; c'est pour l'obtenir qu'il combat.

Que son désir connaisse des vicissitudes, se voie contraint à de nombreux méandres, doive composer pour subsister et vaincre, rien n'est plus vrai. Mais le postulat du désir existe chez Ronsard avant toute démarche. La conquête amoureuse du Vendômois appartient à celles qui ne cachent pas leur but et qui le trouvent légitime. Et ce but (la possession complète de la femme) est une constante de l'œuvre ronsardienne: les extraits chronologiquement très divers que le lecteur vient de lire suffisent à le prouver. Le serment que notre poète faisait au dieu Amour en 1556 et qu'il plaçait solennellement en tête de sa *Nouvelle Continuation*:

*Je suis ton serviteur, je ne veux d'autre Roy,
Sans barbe je fuz tien, barbu je suis à toy:
Tien je seray tousjours, & deussay-je en tristesse
User ma pauvre vie avecques ma maitresse*²⁷,

Ronsard ne l'a jamais rompu.

* * *

Quand d'ailleurs Ronsard est faune et n'est que cela, il nous ravit plus qu'il ne nous passionne. Certains, comme au XVI^e siècle, crieraient de nos jours encore à l'immoralité; ce serait là, selon moi, placer faussement le problème. La gauloiserie est plus badine que dangereuse. Elle empêche simplement Ronsard de déployer ses richesses, de magnifier la femme corps et âme. Le poète, en mal de divertissement, rime des pièces qu'auraient pu signer Beaulieu, Magny ou quelque blasonneur anonyme. La conquête, cette grande entreprise pour laquelle le soldat amoureux n'a pas trop de toutes ses armes, est ici expédiée en deux temps trois mouvements. C'est Jaquet qui, après une collation digne de Franc Gontier, aperçoit *la grosse motte retroussée* de Robine, c'est Robine qui *guignoit le tribart* de Jaquet; et c'est Robine toujours qui se laisse *jaucher* par le *grand pau* de son ami au son d'un refrain à diminutifs:

*O doucelettes amourettes,
O amourettes doucelettes*²⁸,

un peu brévètes, en somme, et c'est là tout leur mal! J'en dirai autant de certaines *Folastries*, la première et la troisième en particulier:

*Si bien, que quand je la perse
Je sen les dentz d'une herse*²⁹,

*Car le mestier de l'un sus l'autre,
Où l'un dessus l'autre se veautre*³⁰,

tout cela est sommaire pour un poète qui a écrit *Mignonne, allons voir si la rose*. Qu'on lise par exemple cette jolie pièce du deuxième livre des *Odes* de 1550 *A son licet*³¹, ou toute autre pièce un peu leste dans laquelle Ronsard, peut-être fatigué de porter son lourd désir, prend ses ébats dans les champs gaulois: l'étreinte est complète, le plaisir y est total, mais le désir s'y exprime trop facilement. Une telle option de poésie amoureuse réduit souvent l'existence de la femme à presque rien: d'agréables passades avec de légères « Ma mie » et après? Le noble Ronsard sera plus grand quand il sera plus difficile. Mais cette veine gauloise, un peu courte, quoique charmante à ses heures, nous montre Ronsard vrai sous son jour cru. Les requêtes du poète sont sans équivoque ni détours; et, plus que le malin plaisir de braver l'honnêteté, je vois dans les vocables libres que choisit Ronsard, l'expression nue d'un désir simple: droit au but et sans retard!

* * *

Ce désir constant est-il manifestation spontanée d'une nature volcanique ou Ronsard le rattache-t-il à une éthique plus intellectuellement pensée? Bien souvent le désir engendre le désir et s'inscrit comme tel dans les manifestations de l'être ronsardien: il ne s'explique pas, mais il détermine dans l'imagination du poète une foule de rapports qu'il faut étudier. Les endroits cependant ne sont pas rares où l'amoureux situe son désir par une réflexion psychologique ou morale. Ronsard, disons-le d'emblée, prend le parti de l'instinct contre celui de la raison: c'est au vrai bien que la raison divine devrait nous guider, avoue Ronsard à Muret:

*Mais si l'amour last last trop miserable
A desja fait nôtre plaie incurable,
Tant que le mal peu sujet au conseil
De la raison dedaigne l'apareil,
Veincus par lui, faisons place à l'envie,
...
Qu'un jour ne coule entre nous pour neant
Sans suivre amour, car il n'est mal seant
Pour quelquefois au simple populaire
Des grans seigneurs*³² imiter l'exemplaire³³.

Deux attitudes sont possibles: celle de l'obéissance à la raison, celle de l'abandon à l'envie. Sans hésiter Ronsard fait son choix.

A la honte se mêle *une agreable audace / Pleine d'un franc desir*³⁴; loin des fausses morales, Ronsard se montre très libre sans excès mais sans réticences non plus. C'est tout naturellement, aussi, que chez le berger Aluyot *le bouillant appetit surmonta la raison*³⁵, et cette même raison n'a que voix consultative dans le choix de Genève:

*Quand Amour n'eust poussé dedans luy mon desir,
Encor pour sa vertu je le devois choisir*³⁶.

Quant à l'éthique de Ronsard, P. Laumonier lui a consacré quelques pages excellentes³⁷. Je laisserai de côté plusieurs textes cités par l'éminent critique; il est inutile d'y revenir. Mais je voudrais faire souvenir d'un texte moins connu qui me paraît, plus que d'autres, vécu, parce qu'intime: c'est l'*Ode au Roy Charles luy donnant un Leon Hebreu*³⁸. Cette pièce est une « estrenne », elle accompagne un exemplaire des *Dialoghi di Amore* de Juda Abravanel dit Léon l'Hébreu, dont Ronsard faisait présent à son vieil ami le roi Charles IX. Le texte de l'« estrenne » est important, d'abord parce qu'il s'adresse à un confident pour ainsi dire: nous avons ainsi plus de chances de saisir la pensée profonde de Ronsard, ensuite parce que notre amoureux prend position à propos d'une question primordiale et posée depuis longtemps: la part à donner aux sens dans l'amour. On était divisé: il y avait eu les néo-platoniciens comme Marguerite de Navarre, Antoine Héroet, Charles Fontaine ou Pontus de Tyard qui jügulaient la chair pour mieux permettre à l'âme d'atteindre au Bien supérieur. La panacée, c'est la vertu qui doit triompher des apparences corporelles. La femme n'est pas la fin dernière de l'aventure amoureuse. Pour Maurice Scève aussi, Délie, sa maîtresse, deviendra *object de plus haulte vertu* non sans que l'amoureux ait auparavant cherché à satisfaire par les voies de la nature son vif désir. Il y avait eu d'autre part les tenants d'un amour charnel qui demande avant tout aux réalités terrestres sa raison d'être. On rangerait volontiers dans ce camp le Marot des *Rondeaulx* et des *Chansons*, l'opportuniste La Borderie et tant d'autres. Opposition bien sommaire, celle que j'esquisse; je la donne pour telle. Du point de vue de Sirius, pourtant, ces deux courants antithétiques existent bel et bien. Quant à Ronsard, il ne nous laisse aucun doute sur ses conceptions. Écoutons le poète parler à son ami Charles IX: il y a deux amours, l'un règne au ciel, l'autre sur la terre,

*L'un pousse les ames guidées
Aux belles contemplations,
A l'intellect & aux idées,
Purgeant l'esprit de passions.*

*L'autre à Nature est serviable,
 Nous faict aymer & desirer,
 Faict engendrer nostre semblable,
 Et l'estre des hommes durer.*

*Il nous faict la paix et la guerre.
 Mais s'il vous plaist de choisir mieux,³⁹
 Prenez celuy qui est en terre,
 Et laissez l'autre pour les dieux⁴⁰.*

Que retenir de ce texte peu cité mais très probant, sinon que la nature suffit à Ronsard?

Il serait certes abusif de prétendre que Ronsard, jamais, n'eut d'intérêt pour les conceptions éthérées de l'amour idéal, auxquelles tant de ses contemporains furent sensibles⁴¹. On peut dénombrer plusieurs passages chez l'impétueux Vendômois, qui font à la chasteté la plus belle part : au début des *Amours* de 1552, on voit Ronsard sensible à la beauté, à la chasteté et à l'honneur dont le dieu Amour fit présent à Cassandre⁴². On retrouve dans le même recueil l'alliance, chez Cassandre, de la beauté et de la chasteté : Ronsard ne songe pas à s'en plaindre, bien au contraire⁴³. Cassandre peut se rassurer : son poète ne veut pas la souiller d'une amour deshonneste⁴⁴. On connaît aussi le sonnet où Ronsard déclare sa volonté de brûler pour s'envoler aux cieux

Tout l'imparfait de ceste escorce humaine⁴⁵.

En 1553, dans la seconde édition de ses *Amours*, le Vendômois préfère, comme il nous le dit dans un sonnet nouveau, brûler sa main si celle-ci outrepassa les lois de l'amour chaste⁴⁶.

Mais à côté des multiples affirmations d'un désir violent, les passages précédents font-ils le poids ? On peut en douter et cela d'autant plus que le poète ne fut pas long à mépriser toute admiration, jugée par lui artificielle, de la chasteté féminine : il s'en prend aux *admirateurs de chasteté*, lesquels sont bien sots de négliger Amour, toujours ardent & prompt de nature⁴⁷. On connaît aussi le réquisitoire sans appel que Ronsard prononça contre Pétrarque : ce dernier jouissait de sa maîtresse...

*...puis l'a faitte admirable,
 Chaste, divine, sainte...⁴⁸.*

H. Weber a bien souligné, dans l'étude qu'il fait des corrections apportées par Ronsard à ses *Amours* de 1552, les nombreuses suppressions des termes « chaste », « chastement », « chasteté ». Et le critique de conclure finement : « Trop souvent associée à l'évocation de la beauté sensuelle, cette célébration de la chasteté a paru finalement à Ronsard une sorte d'hypocrisie pétrarquiste contre laquelle s'insurge son tempérament. »⁴⁹

Il faut aussi rappeler l'apologie de la chasteté que Ronsard écrit en 1564 pour le carnaval de Fontainebleau. Il s'agit d'une pièce de trente vers parue dans les *Elegies, Mascarades et Bergerie*⁵⁰. On soulignera également les effusions platoniciennes et platoniques des *Sonets pour Helene*. Notre poète constate par exemple que Vénus et sa maîtresse sont nées toutes deux au mois d'avril mais qu'elles sont différentes : Vénus de Chypre est un mensonge, la chaste Saintongeaise est une vérité⁵¹. Un autre sonnet fait allusion aux efforts de Ronsard pour mater sa chair : cette entreprise lui fut difficile jusqu'au moment où il entendit discourir sa maîtresse d'une voix

Qui donne aux voluptez une mortelle entorce;

alors le poète put contempler le *vray bien loin* duquel il s'égarait⁵². C'est Hélène aussi qui ôte de l'esprit de Ronsard *tous bas pensemens*⁵³. Mais à ces passages, il serait facile d'opposer une infinité de revendications charnelles précises : F. Desonay en a fait l'inventaire dans son *Ronsard, poète de l'amour*⁵⁴. Je renvoie le lecteur aux pages du critique belge sans oublier de citer de lui cette phrase significative : « Ce n'est pas dix fois, ce n'est pas vingt fois, c'est à presque toutes les pages des *Sonets...* de 1578 que nous retrouvons le Grand Pan de la Renaissance. »

Il suffit. Si l'on peut dire que Ronsard ne fut pas sourd aux appels d'un amour uniquement spirituel, platonicien ou pétrarquiste (les étiquettes sont sans grande importance), on constate que ses désirs de possession charnelle, si nombreux et si constants, rangent le Vendômois dans le clan des amoureux à qui leur instinct suffit. Mais reconnaître de plein droit l'instinct érotique, cela ne veut pas dire, pour Ronsard tout au moins, qu'on se prive de la tendresse, de la délicatesse et des aspirations vers un amour noble et sensible. Chez notre poète, nous le verrons tout au long des pages qui suivent, l'instinct ne s'oppose pas à l'esprit.

* * *

Et le poète sera fidèle à l'affirmation de son désir, contre l'Eglise et, partiellement, contre la Cour.

Il faut invoquer à juste titre les témoignages des sonnets à Sinope, que la minutie de Paul Laumonier a exhumés des recueils originaux et dont la poussière sous laquelle ils se cachaient avaient bien masqué l'impertinence première. Rien de plus biographique que les pièces VIII, IX et XI. Ajoutons-y la seizième, moins oubliée que celles-là, par la postérité. Après que Sinope s'est détournée de Ronsard pour suivre un gentilhomme qu'elle n'aimait peut-être point, le poète, s'adressant à lui-même, conclut ainsi :

*Le bonnet rond, que tu prens maugré toy,
Et des puisnez la rigoureuse loy
La [= Sinope] font changer (peut estre) à un pire⁵⁵.*

Parce que Ronsard n'insiste pas, on a tendance peut-être à minimiser le drame du poète : ce n'est pas rien que ce *maugré toy* et que cette rigoureuse loi des puinés. Ronsard sera d'Eglise à contrecœur. Pour le venger, son ironie égrillardes et cynique à la fois ne craindra pas les paroles fortes :

*Il ne faut dedagner le troupeau de l'Eglise,
Pourtant s'il est gaillard, jeune, frais, & dispos,
Sejourné, gros, & gras, en aise, & en repos,
En delices confit, en jeux & mignardise⁵⁶.*

Ronsard aimerait bien être dieu pour offrir à Sinope un mari digne d'elle. Mais il faut accepter la réalité, celle qui fait de Ronsard un homme d'Eglise, à bonnet rond ;

*Mais je ne le [= dieu] suis pas, et puis vous ennuyez⁵⁷
D'aymer les bonnets rons, gras troupeau de l'Eglise.
Ah! vous ne sçavez pas l'honneur que vous fuiez,*

*Ny les biens qui cachez dedans ce bonnet sont.
Si l'amour dans le monde a sa demeure prise,
Il ne la prit jamais que dans un bonnet rond⁵⁸.*

Le Moyen Age et le seizième siècle avaient l'épiderme religieux moins délicat que le nôtre, je le veux bien ; les plus grasses plaisanteries sur l'Eglise viennent souvent des meilleurs clercs, j'en conviens. Mais à la veille des guerres de religion, pour Ronsard qui était d'Eglise, n'y avait-il pas impertinence voire indécence à attribuer ainsi à ses collègues le monopole de l'amour sensuel ? La réponse est vite trouvée si l'on sait

qu'une année après les avoir écrits, soit en 1560, Ronsard supprima ou modifia ces textes choquants. Il faut relire aussi le sonnet XI à Sinope où Ronsard se peint sur le vif dans l'entreprise même de sa conquête: quand il veut baiser les yeux ou la bouche de sa maîtresse, quand il touche trop librement son beau sein, quand sa *dent lascive entame* le cou de la belle, quand il va la voir auprès de sa couche, le matin,

*Ou quand [s]a souple main... dresse l'escarmouche
A la breche qu'amour [lui] defend du genol,*

le poète se fâche de sentir entre sa maîtresse et lui l'apôtre saint Paul dont Sinope invoque l'autorité. Il conclut le sonnet sur un refus de reconnaître comme tel le péché d'amour⁵⁹.

Ronsard est allé plus loin encore, non pas dans l'audace du geste mais dans la contestation intellectuelle de la loi de l'Eglise. En des vers impertinents, il invite une femme qu'il ne nomme pas, à enfreindre, comme le dit justement Laumonier dans une note, le neuvième commandement de Dieu. Et le texte a une telle force que le même Laumonier a cru devoir rappeler à ses lecteurs, comme contraste, les fonctions ecclésiastiques de Ronsard au moment où il écrivait ces vers:

*Et bien, Madame, encores que la Foy
De ce pais donnast une autre⁶⁰ Loy,
Severe Loy qui noz cœurs emprisonne!
Avez vous pas la nature assez bonne,
Assez de cœur & assez de moyen,
Assez d'esprit pour rompre ce lien?⁶¹*

Les institutions catholiques n'avaient que cela de bon pour Ronsard qu'elles le protégeaient du mariage pour lequel il n'avait que peu de penchant:

Qui veut hayr s'amie, il faut se marier⁶².

L'Eglise, c'est l'un des gagne-pain de Ronsard (la Cour sera l'autre):

*Or sus, mon frere en Christ, tu dis que je suis Prestre:
J'ateste l'Eternel que je le voudrois estre,
Et avoir tout le chef & le dos empesché
Desous la pesanteur d'une bonne Evesché⁶³.*

Ronsard, hélas pour lui ! n'était qu'un « employé » subalterne dans la hiérarchie catholique. Si pendant les années sombres des guerres de religion, le poète a pris la plume pour défendre l'Eglise, ce fut pour garantir ses moyens d'existence : que les institutions restent ce qu'elles sont, puisqu'elles m'offrent une vie assez confortable et me laissent chanter l'amour à ma guise ; prenons alors dans la querelle le parti le plus avantageux pour ne pas y laisser de plumes par trop d'indifférence. Défendons la croyance du Roi, puisque de lui viennent les bénéfices ecclésiastiques, devait se dire Ronsard. Je fais peut-être du Vendômois un calculateur mesquin, mais c'est qu'auparavant *des puisnez la rigoureuse loy* l'avait contraint à défendre ainsi ses maigres intérêts et son désir de poète amoureux. Le loyalisme religieux de Ronsard a d'autres mobiles⁶⁴. Croyons pourtant que les nécessités personnelles y tiennent grande place et la passion de l'Eglise rang plus modeste. Laumonier s'étonne⁶⁵ de trouver, en 1565, dans les *Elégies*, *Mascarades* et *Bergerie*, une strophe comme celle-ci à l'adresse de Monsieur de Verdun :

*Ne romps ton tranquille repos
Pour Papaux ny pour Huguenotz,
Des deux amy ny adversaire,
Croyant que Dieu pere tresdoux
(Qui n'est partial comme nous)
Sçait ce qui nous est nécessaire*⁶⁶.

Quant à moi, je n'en suis pas surpris. Discipline ecclésiastique et sensualité n'ont fait bon ménage chez Ronsard que dans la mesure où il a renoncé à celle-là. Il ne croit pas à l'ascétisme du couvent :

*Sur les cloistres sacrez la flame on voit passer :
Amour dans les deserts comme aux villes s'engendre.
Contre un Dieu si puissant, qui les Dieux peut forcer,
Jeunes ny oraisons ne se peuvent défendre*⁶⁷.

Il préfère s'associer aux habitants de Lampsaque, ville qui

*Fit un grand temple au vieil Priape antique
Come au grand Roy de generation,
Pere germeux de toute nation*⁶⁸.

On sait quelles furent pour Ronsard les servitudes de la Cour; F. Desonay a analysé dans le troisième tome de son ouvrage la production « sur commande » du poète courtisan: beaucoup de vers, peu de poésie⁶⁹. Il n'est pas question de revenir longuement sur ce sujet: notre poète a payé bien cher sa place à la Cour. Sa fonction obligeait entre autres Ronsard à fournir les grands de poèmes amoureux. Fâcheuse contrainte pour un écrivain indépendant qui entendait poétiser son propre désir! Dans un article récent⁷⁰, R. Lebègue analyse très clairement les rapports de Ronsard avec la Cour; en ce qui concerne la production amoureuse, R. Lebègue recense plusieurs « commandes » des grands, celle du prince de Condé, amoureux d'Isabeau de Limeuil, celle de Charles IX, amoureux d'Anne d'Atri d'Aquaviva (*Amours d'Eury-medon et de Calliree*); les *Sonets et Madrigals pour Astree* (Françoise d'Estrées) sont aussi, probablement, des vers de commande, tout comme les pièces de *Sur la Mort de Marie* (deuil d'Henri III à l'occasion de la mort de Marie de Clèves); enfin, Ronsard a écrit un certain nombre de ses élégies pour les seigneurs de la Cour.

Est-ce là tout sur cette question? Dans l'article cité, R. Lebègue a déjà fort judicieusement souligné que Ronsard s'était efforcé de sauvegarder son indépendance dans la mesure du possible; ainsi le sonnet *Douce beauté qui me tenez le cœur*⁷¹ est suivi de cette note de Belleau: « Le Poète m'a quelquefois dit que ce sonnet n'est point fait pour représenter sa passion, mais pour quelque autre dont il fut prié, désirant infiniment n'estre point recherché de tels importuns, qui luy font plus de desplaisir en lui communiquant leurs amours, qu'il n'a de plaisir à chanter les siennes. » Après avoir cité quelques preuves d'une relative autonomie de Ronsard dans ses rapports avec la Cour, R. Lebègue apporte au problème cette conclusion si juste: « Tout peut servir à un grand poète pour imaginer des mythes, des descriptions, des comparaisons. »⁷² J'aimerais prolonger cette conclusion. Dans le cadre de notre propos, on peut mettre en lumière un certain nombre de circonstances où le désir amoureux du poète se montra plus fort que les servitudes de la Cour.

La fidélité à l'amour fut certainement pour quelque chose dans le renvoi constant, par Ronsard, du projet épique de *La Franciade*. Je ne méconnaiss certes pas en telle occurrence le rôle joué par la situation sociale du poète et par son amour-propre; H. Weber a fort bien souligné l'importance très grande de ces facteurs⁷³. J'ajoute simplement: « et le désir amoureux? » On sait que très tôt Ronsard nourrit l'ambition de doter la poésie française d'une grande épopée:

[J'ai chanté avec toi, ma lyre, les victoires des Rois]
 Puis affectant un euvre plus divin

*Je t'envoiai sous le pousse Angevin⁷⁴,
 Qui depuis moi t'a si bien fredonnée
 Qu'à nous deus seuls la gloire en soit donnée⁷⁵.*

Nous sommes en 1550, au premier livre des *Odes*. A d'autres endroits de ses premières pièces, Ronsard fait état de son projet. Je renvoie pour le détail de la question à Paul Laumonier⁷⁶. Mais l'ambition épique du chantre de Francus connaîtra les exigences contradictoires du désir: il faut voir à ce sujet le sonnet LXVI des *Amours* de 1552; c'est l'adieu aux armes; j'étais prêt, dit Ronsard, à chanter le descendant de Priam, quand l'archerot si puissant m'en empêcha:

*... le Myrte Paphien
 Ne cède point au Laurier Delphien⁷⁷.*

Deux ans plus tard, c'est Mars qui triomphe. Ronsard a reçu de Henri II commande de *La Franciade*:

Je le ferai puis qu'il me le commande⁷⁸.

Pourquoi Cassandre se désolait-elle? Dans ses exigences, le roi n'est pas sauvage comme un tigre. Ronsard saura faire alterner bombardes et baisers comme Achille qui, tout sanglant des combats, n'avait qu'une hâte, celle de chanter l'amour de *Briseis s'amie*⁷⁹. Mais ce n'est pour le dieu de la guerre qu'une victoire à la Pyrrhus: Ronsard ne livrera pas sa commande. L'artiste s'est plaint de l'avarice du roi; il avait probablement raison. Mais au fond, pour mener à bien son œuvre, avait-il besoin de tant de cures et d'une *lyre crossée*? Le poète n'était pas riche, soit; Henri II était bien mesquin de négliger un grand génie, soit; la composition d'une vaste épopée requiert une tranquillité d'esprit à laquelle de grasses prébendes ne sont pas étrangères⁸⁰, soit, soit... Mais quand le démon d'une œuvre vous possède, y a-t-il obstacle qui tienne? Allons donc! il se cache dans les revendications justifiées de Ronsard, une part d'excuses quand même. Le désir persiste malgré les chicanes qu'on lui suscite:

*Et pour ce⁸¹ faire, il n'y eut fust,
 Archet, ne corde, qui ne fust
 Echangée en d'autres nouvelles:*

*Mais apres qu'il⁸² fut remonté,
Plus haut que davant a chanté,
Comme il souloit, les damoyelles*.*

(*var. 60-73:
De Venus les flammes cruelles)⁸³.

Ronsard a donc voulu changer les cordes de son instrument dans l'espoir de changer de ton, mais l'instrument remonté, muni de nouvelles cordes, redit comme avant le chant de la passion. Le moins qu'on puisse dire, c'est qu'à l'avarice d'Henri II a correspondu la tiédeur de Ronsard. L'épopée de Francus, ne l'oublions pas, devait magnifier la famille royale, les grands de la Cour; et le poète aurait au moins travaillé autant pour la gloire du Roi que pour la sienne. C'est justement ce qu'il ne veut point: inconsciemment, son désir le tient. Il aura beau jeu, plus tard, d'accuser les rois:

*J'avois l'esprit gaillard & le cueur genereux
Pour faire un si grand oeuvre en toute hardiesse,
Mais au besoling les Roys m'ont failly de promesse⁸⁴.*

Je crois plus vrai, plus en accord en tout cas avec la ligne d'une vie, le texte de cette chanson de la *Nouvelle Continuation*:

*Hé fauldra-t-il que quelcun me reproche
Que j'ay vers toy le cueur plus dur que roche
De t'avoir laissé, maitresse,
Pour aller suivre le Roy,
Mandiant je ne sçay quoy
Que le vulgaire appelle une largesse?*⁸⁵.

Et l'on se rappelle ces vers (prémonitoires, en somme) que Ronsard, parlant à sa guitare, écrivait au début de sa carrière:

*Quand sur toi je chanterois
D'Hector les combas divers,
Et ce qui fut fait à Troie
Par les Grecs en dix ivers,*

*Cela ne peut satisfaire
A l'amour qui tant me mord:
Que peut Hector pour moi faire,
Que peut Ajax qui est mort?*

*Mieux vaut donc de ma maîtresse
Chanter les beautés, afin
Qu'à la douleur qui m'opresse
Veille mettre heureuse fin⁸⁶.*

Ce n'est pas son désir que Ronsard défend en face de la « tentation épique », c'est son tempérament de poète lyrique, pourrait-on m'objecter. Je répondrais qu'entre la poésie et son sujet il existe des rapports qui permettent de les assimiler l'un à l'autre. Les derniers vers cités donnent à cet argument la meilleure caution!

Le temps ne changera rien: la Cour demeure pour Ronsard un bastion de fausses valeurs. *Mon Dieu! que sert d'aymer es villes ces princesses?* lit-on en 1559 au *Second Livre des Meslanges*⁸⁷. En 1584, à la *Court* prend la place de *es villes*. C'est quand il est amoureux de Genève et d'Hélène que Ronsard défend son désir le plus farouchement. J'aime à le voir si sauvage, si possédé; le désir est de nouveau l'unique nécessaire:

[mais dès l'aube]
*Je m'en allé comme ravy d'esmay,
Non courtizan au lever de mon Roy,
Non bonneter un Seigneur qui peut faire
Plaisir à ceux qui luy veulent complaire,
Mais, me tuant de mon propre couteau,
J'erre tout seul dans le parc du chasteau⁸⁸.*

*Veux-je pensif, desert & solitaire,
146 Sans courtizer, sans penser & rien faire,
Fascheux, honteux, sans ayde & sans confort,
Estre à la Court la proye de la mort?⁸⁹.*

La variante 78-87 du vers 146 remplacera *sans penser* par *sans prier*. Ce changement prouverait, si besoin était, que l'aumônier ne résistait pas devant l'amoureux: ni Cour ni Eglise quand le désir le tient! A Hélène qui n'incline que trop vers les fausses valeurs de la Cour, Ronsard fera la leçon sans douceur:

*Entre les courtisans, afin de les braver,
Il faut en disputant Trimegiste approuver,
Et de ce grand Platon n'estre point ignorant.*

*Mais moy qui suis bercé de telle vanité,
Un discours fantastiq' ma raison ne contante :
Je n'aime point le faux, j'aime la verité⁹⁰.*

*Et vrayment c'est aimer comme on fait à la Court,
Où le feu contrefait ne rend qu'une fumee⁹¹.*

Laisse moy ceste Cour, & tout ce fard mondain⁹².

*Ny ta simplicité, ny ta bonne nature,
Ny mesme ta vertu ne t'ont peu garentir,
Que la Cour ta nourrice, escole de mentir,
N'ait dégravé tes mœurs d'une fausse imposture⁹³.*

*Et vostre amitié n'est qu'une flame de Court,
Où peu de feu se trouve, & beaucoup de fumee⁹⁴.*

Face à l'Eglise et face à la Cour, dans la mesure où cela lui fut possible, Ronsard a fait de son désir amoureux un instrument d'opposition. Ainsi l'ardent Vendômois cherche à être lui-même avec cette franchise que nous lui reconnaissons au début de ce chapitre.

* * *

Voilà esquissée la requête de Ronsard. Avant d'aborder les divers aspects de son expression, les modalités de son enracinement dans l'œuvre, il fallait rappeler, après P. Laumonier et F. Desonay, la place et la signification du désir ronsardien. Le Vendômois vit de passion, une passion sensuelle du corps et de l'âme si l'on peut dire. Je m'oppose fortement aux conclusions de P. Laumonier qui voudrait ramener l'intérêt de Ronsard pour l'amour à un jeu superficiel⁹⁵. Au contraire, je pense que notre poète vivait très profondément son amour, sa poésie et les différents rapports qui existent entre celui-là et celle-ci. Dans les pages qui précèdent, j'ai tâché de surprendre le désir ronsardien dans

son aspect vécu; ce désir est la première constante que nous rencontrons; à cette façon d'être, l'image du rocher, utilisée en général à d'autres fins par Ronsard, convient parfaitement:

*Tay toy, raison: on dit communement,
Belle fin fait qui meurt en bien aymant:
De telle mort je veux suyvre la trace:*

*Ma foy ressemble au rocher endurcy,
Qui, sans avoir de l'orage soucy,
Plus est batu & moins change de place⁰⁶.*

SOURCES ET RAPPROCHEMENTS

La liste des emprunts de Ronsard n'est pas grande pour ce chapitre. Pour dire qu'il désirait, le Vendômois n'avait pas besoin d'interroger ses sources, il n'avait qu'à s'écouter lui-même. Néanmoins quelques passages d'auteurs ont inspiré notre poète : je choisis les plus intéressants d'entre eux.

Pétrarque

Pétrarque est la source de Ronsard dans quelques passages « chastes » : — p. 48, référence-note 43 : on retrouve même admiration de la chasteté dans le sonnet *Chi vuol veder...*, 248.

— p. 48, référence-note 45 : « L'inspiration de tout le sonnet, mi-platonicienne, mi-chrétienne, remonte à Pétrarque, et par lui aux troubadours. » (Note de Laumonier.)

— p. 48, référence-note 46 : « Ronsard développe avec beaucoup de précision le thème de l'excuse pour un geste trop hardi, thème évoqué plus chastement par Pétrarque, CCXXXVI, *Amor io fallo et CCXL, l'ho pregato Amor.* » (Note de H. Weber, WG, p. 553.)

Cette opposition de la chasteté de Pétrarque et de la sensualité de Ronsard se retrouve dans un autre emprunt :

— p. 42, citation-référence-note 8 : dans le sonnet *Qui, dove mezzo son...*, 113, Pétrarque fait un raisonnement à fortiori que Laumonier nous invite à comparer à celui de Ronsard, mais ce dernier se réjouit de l'étreinte totale, alors que son modèle se contentait d'espérer revoir les yeux de sa maîtresse.

Ces quelques emprunts de Ronsard me conduisent à formuler de brèves remarques sur le désir du poète italien et celui du poète français. On se tromperait à n'imaginer Pétrarque qu'en amant transi ; le désir chez lui n'est pas d'emblée sublimation ; il est d'abord folie et il conduit Pétrarque à s'égarer à la poursuite de sa dame⁹⁷. C'est un accomplissement tout humain de son amour que souhaite l'amant de Laure :

*vedess'io in lei pietà, che 'n un sol giorno
può ristorar molt'anni...*⁹⁸.

Dans la strophe suivante de la même sextine, Pétrarque émet le vœu d'être seul une nuit avec sa belle. Plus loin, Pétrarque parle de son ardent désir⁹⁹, ce désir qu'il sent, après treize ans de passion, s'accroître encore¹⁰⁰. Et ce désir est si fort qu'il devrait embraser les âmes éteintes¹⁰¹. Partout où il va, Pétrarque ne trouve-t-il pas Amour sur son chemin ? Et le dieu lui peint les beaux traits de sa maîtresse

*per far sempre mai verdi i miei desiri*¹⁰².

Cette verdure du désir, Ronsard saura s'en souvenir, dans des contextes complètement différents toutefois. Néanmoins, et dès le départ, le désir de Pétrarque paraît entravé et destiné à la défaite: malgré son ardente passion, Pétrarque contemple, attentif et immobile¹⁰³. Il bénit ses maux et son désir surtout, qui l'afflige¹⁰⁴. Et bien vite le remords le point:

*Padre del ciel, dopo i perduti giorni,
dopo le natti vaneggiando spese,
con quel fero desio ch'al cor s'accese,
mirando gli atti per mio mal si adorni,*

...
Miserere del mio non degno affanno;
...¹⁰⁵.

On comprend dès lors la transformation progressive que Pétrarque va imposer à son désir. Elle se trouvait en germe au douzième sonnet déjà¹⁰⁶ et elle culminera dans le sonnet N° 289:

*Or comincio a svegliarmi, e veggio ch'ella
per lo migliore al mio desir contese,
e quelle voglie giovanili accese
temprò con una vista dolce e fella*¹⁰⁷.

Voilà l'essentiel: Ronsard ne connaîtra pas semblables retournements ni pareille soumission à sa maîtresse. Si cette dernière résiste à la sensualité de son amant, elle aura tort aux yeux de Ronsard. Le désir de Pétrarque, toujours en sursis et jamais légitime, est donc orienté dans le *Canzoniere* d'une façon complètement différente de celui de Ronsard¹⁰⁸.

L'Arioste

Deux emprunts à l'Arioste sont intéressants:

— p. 41, citation-référence-note 7: le sonnet dont je cite le dernier tercet est emprunté au sonnet de l'Arioste *Felice stella, sotto ch'il sol nacque*¹⁰⁹. C'est E. Caldarini qui nous l'apprend dans un article de *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*¹¹⁰. Chez l'Arioste et chez Ronsard: même mouvement et même contenu, sauf (et le point est d'importance) au dernier tercet:

L'Arioste

Ronsard

<i>Ma beato chi vita da quel prende,</i>	<i>Heureux le filz dont grosse elle</i>
<i>ove'l bel lume morte disacerba,</i>	<i>Mais plus heureux celui qui la fera</i>
<i>ch'un molto giova e l'altro poco</i>	<i>Et femme & mere, en lieu d'une</i>
<i>[offende.]</i>	<i>[pucelle.]</i>

E. Caldarini consacre toute une page à montrer les différences de détail entre les deux poèmes. Elle ne dit pas un mot des tercets finals divergents. Comme quoi l'on ne veut rien voir (ou l'on ne voit rien?) quand Ronsard renchérit en audace et en liberté sur ses modèles.

— p. 58, citation-référence-note 96: l'image du rocher, symbole de fidélité est dans l'*Orlando furioso*, chap. XLIV, st. 61. Mais on n'y trouve pas trace de la mort douce à laquelle Ronsard aspire contre sa raison.

Ces quelques comparaisons confirment donc la tendance générale de notre chapitre: ce que Ronsard ajoute à Pétrarque et à l'Arioste, c'est l'affirmation de son désir.

Reste la question de la poésie amoureuse opposée à l'épopée. Nous avons montré que la fidélité de Ronsard à son désir avait peut-être joué un rôle dans l'abandon, sous le règne de Henri II, du projet de la *Franciade*. Or, deux textes que nous citons sont inspirés d'auteurs antiques:

— p. 54, citation-référence-note 77: Laumonier (notes STFM) souligne quelques invraisemblances chronologiques dans le sonnet dont j'ai extrait deux vers. Plus que d'exactitude historique, Ronsard paraît soucieux d'imiter la première pièce des *Amores* (I, 1) d'Ovide qui lui aussi, quand il allait chanter l'épopée, a été frappé par les flèches traîtresses du dieu Amour.

— pp. 54-55, référence-note 83: ce texte est paraphrasé d'une ode anacréontique: Θέλω λέγειν Ἀτρείδα. (Recueil d'Henri Estienne, N° 1.)

Qu'est-ce à dire? Ronsard n'introduit-il dans son œuvre une opposition entre sa Muse amoureuse et sa Muse épique que pour se livrer à un exercice littéraire? Tous les témoignages historiques que nous possédons contredisent cette hypothèse. Il est certain que notre poète entre 1550 et 1560 a senti les appels, contradictoires pour lui, de deux genres littéraires différents. Ces appels n'étaient pas sans rapport avec la situation sociale de Ronsard, avec son amour-propre aussi, nous l'avons vu. Mais imaginer qu'un poète abandonne une grande épopée parce qu'elle ne lui rapporte pas assez ou parce qu'avant lui un anacréontique et Ovide en avaient fait autant, c'est accorder à l'avarice et à l'imitation littéraire une place trop

grande. Tous les autres textes que j'ai cités, d'ailleurs, dans cette partie de mon chapitre, sont personnels; on ne leur a pas découvert de sources antiques. Je vois en définitive la chose ainsi: Ronsard s'est souvenu que deux auteurs anciens s'étaient trouvés dans la même situation que lui; il a repris leurs textes en les insérant dans la trame de son œuvre: ces textes, dès lors, ne sont-ils pas à lui?

Poètes français du XVI^e siècle ¹¹¹

Il y aurait de nombreux rapprochements à établir entre Ronsard et les poètes de son siècle. On sait bien que la Renaissance française est une explosion du désir; il serait donc passionnant de faire sur ce sujet des comparaisons multiples. Il faut pourtant se borner; mais à quoi? Non certes à l'expression de la sensualité sous une forme ou sous une autre (nous n'en finirions pas), mais plutôt, comme je l'ai fait pour Ronsard dans ce chapitre, à l'expression de la volonté de conquête. Marot, Salel à ses heures, Tahureau surtout, et Belleau et Du Bellay même, ont cédé très souvent à la muse lascive. Mais on trouve peu chez eux un « je » qui entend parvenir à ses fins amoureuses. La distinction que je fais explique les choix de mes comparaisons dans le présent chapitre.

Le désir de Marot paraît superficiel, le plus souvent; il n'est ni constant ni opiniâtre. Bien sûr, Clément n'a jamais caché son amour du plaisir mais il semble s'être peu attaché à exprimer profondément sa volonté de parvenir à ses fins amoureuses. Un vers dit assez bien l'attitude de Marot:

*Jouyssance est mo medecine expresse*¹¹².

Il semble que Marot résume ses ambitions dans ces deux vers d'un *Rondeau*:

*De nuict et jour fault estre aventureux
Qui d'amours veult avoir biens plantureux*¹¹³.

De Saint-Gelais, il n'y a rien à retenir sinon cette pièce où il engage une femme réticente à ne pas s'effrayer de sa soutane: rien, lui dit-il, ne ressemble plus à un homme qu'un moine en chemise ou tout nud¹¹⁴. Dans le rang des bénéficiaires ecclésiastiques, Ronsard n'a pas le monopole de l'audace. Disons toutefois que la raillerie de Saint-Gelais paraît épisodique et que les attaques de Ronsard sont plus concertées, plus voulues et plus insidieuses.

Ce n'est pas chez Hérceet que nous trouverons une affirmation du désir sensuel. Au début du livre III de sa *Parfaicte Amye*, l'auteur esquisse la louange de l'amour naturel qui permet aux hommes de se reproduire, mais son éloge débouche sur les bienfaits de la vie: elle nous ouvre les portes du vrai bien¹¹⁵.

Le désir de Pernette du Guillet suit un itinéraire compliqué, fait de renoncements et de difficultés. Les vers suivants, apparemment traduits d'un modèle italien, en disent long sur certaines timidités (coquettes souvent, d'ailleurs) de la douce Pernette:

*Car mon desir a peur de desirer,
Qui tant plus croict, tant plus faict empirer
Ce mien espoir, qui peu à peu me fault*¹¹⁶.

Même crainte chez Pontus de Tyard:

*Combien que desir m'y¹¹⁷ attire,
Je crains le bien, que je desire.
Desirant ne le desirer*¹¹⁸.

Cette peur se retrouve plus loin d'ailleurs¹¹⁹. Inutile de dire que les affirmations de Ronsard le situent loin des réticences de Pontus.

Chez Olivier de Magny, l'expression du désir est fréquente mais elle paraît bien rarement rattachée au moi du poète. Celui-ci m'a donné presque toujours l'impression qu'il jouait à désirer sans trop savoir pourquoi. En tout cas l'affirmation du désir chez Magny reste trop superficielle pour être intéressante.

Chez Louise Labé, le désir se montre à découvert; il est partout dans les vingt-trois sonnets et les trois élégies de la Belle Cordière: désir immédiat, désir mûr, parvenu au point d'éclatement:

*...mais de la longue atente,
Helas, en vain mon desir se lamente*¹²⁰.

*Et suis au point auquel tu me voulois*¹²¹.

L'ardeur et le don de soi-même à son amant ne font qu'un chez Louise Labé. Un des grands charmes de ce poète consiste en ce qu'il n'y a, entre désir et paroxysme de ce désir, aucun espace: l'un s'identifie à l'autre. C'est pourquoi les poèmes de Louise Labé, malgré leurs nombreux

emprunts aux thèmes à la mode, paraissent la nature même. Le désir de Ronsard est plus « organisé », plus développé, plus profond en somme. Est-il plus chaud ?

Joachim Du Bellay fut un amoureux attachant ; mais bien rares sont chez lui les affirmations de sa volonté de conquête : les poèmes de l'*Olive* ne respirent que sublimation. Cette sublimation revêt un caractère spécifiquement chrétien, assez rare au XVI^e siècle en France. Il faut attendre la fameuse pièce *A une dame*, ce réquisitoire anti-pétrarquiste, pour lire ces vers, exceptionnels sous la plume de l'Angevin :

*Le plus subtil, qu'en amour je poursuis,
S'appelle jouissance*¹²².

Mentionnons, de Tahureau, trois sonnets où le désir est près d'arriver à ses fins : *Mais quand viendra...*¹²³, *Toute une nuit sus un lit estendu*¹²⁴, et *Après avoir fort longtemps pourchassé*¹²⁵. Le premier semble imité quant à son mouvement du sonnet de Ronsard *Ores l'effroy & ores l'esperance*¹²⁶ ; il traduit le désir de parvenir à la conclusion de l'aventure amoureuse. Le deuxième mentionne la cruauté d'une maîtresse qui frustre l'amant de la jouissance au moment où celle-ci allait surgir. Quant au troisième, il fait allusion à une impuissance « in coitu ». Comme on le verra un peu plus loin, Baïf a connu semblable mésaventure.

Chez Belleau, comme plus tard chez Desportes, l'affirmation d'une volonté de conquête est pour ainsi dire inexistante.

D'Aubigné est animé d'un fougueux désir. Mais la recherche de l'étreinte féminine est assez peu marquée chez lui. Comme nous le verrons au chapitre III, d'Aubigné est presque uniquement attentif aux ravages que fait dans son âme une passion absolue : cela est aussi du désir, bien sûr ; mais l'amoureux n'avoue pas son but. Sur l'étreinte, la conclusion d'une stance est l'un des seuls textes explicites de d'Aubigné¹²⁷.

Restent Scève, Jodelle et Baïf : chez ces trois poètes, à des titres divers, l'affirmation du désir est importante. Qu'on me comprenne bien : je ne dis pas que les poètes dont j'ai parlé dans les alinéas précédents n'ont pas de passages lascifs ; je prétends seulement que l'intention, la conscience, la volonté du désir sont chez eux beaucoup moins développées que chez les trois poètes dont nous allons parler ; c'est pourquoi j'ai détaché ceux-ci des premiers.

V.-L. Saulnier a fort bien souligné la part très grande du désir chez le poète lyonnais : « L'important était de mettre en garde contre une interprétation platoniste de toute allusion qu'on trouvera dans *Delie* à un bien supérieur. Ce bien supérieur, c'est celui que [l'amant] n'a pas ; ce n'est

pas essentiellement l'amour le plus élevé, c'est même souvent tout le contraire. »¹²⁸ N'oublions pas que Scève est l'auteur de ces vers :

*Quand l'allegresse aux entrailles créée
De son desir du tout ressuscité,
Doibt appaiser, comme ame recrée,
Les passions de sa félicité,
...¹²⁹.*

Il faut lire dans l'ouvrage et à l'endroit cités les analyses fines et précises de V.-L. Saulnier pour se convaincre de cette réalité trop oubliée : Scève veut au départ la possession charnelle. Mais la *Delle* n'est pas, comme l'œuvre entière de Ronsard, une affirmation persistante et fixe du désir. Dans l'impossibilité de réaliser son projet, l'amant de Dêlie se voit contraint d'infléchir son vouloir. C'est ici que se marquent les différences entre Scève et Ronsard : le premier condamne son désir ; s'il est contraint de l'exprimer, c'est presque malgré lui ; il avait admiré et reconnu dès le début la mission de sa maîtresse : chasser du monde le *Monstre* de la chair pour y installer la vertu¹³⁰ ; il avait accepté sa propre indignité¹³¹. C'est un langage que, sauf rares exceptions, Ronsard n'a jamais tenu : désirer est pour lui un but essentiel, suffisant et légitime.

Dans beaucoup de ses poèmes, Jodelle est plus pressé d'affirmer, contre les pétrarquistes, la sincérité sans apprêt de sa passion que de clamer un désir souvent implicite. Mais il faut excepter de cette remarque les trois *Chapitres d'Amour*. La deuxième de ces pièces surtout est un vaste réquisitoire contre la loi prétendue divine du mariage. Là où Ronsard se contente d'une révolte sans justification, Jodelle, de cette voix profonde et sourde qui lui est si particulière, explique et se défend. Il refuse, dans son parti pris d'authenticité, un fardeau moral que Ronsard trouvait plus simple de braver :

*Que donc est malheureuse, ainsi comme je preuve,
L'hoïaine loy par l'homme aveuglément forgée,
Qui de foy adversaire et bourrelle s'espreuve¹³².*

Il faut lire dans le texte l'argumentation pathétique de Jodelle pour comprendre qu'en matière d'audace Ronsard n'est pas le seul de son siècle. Citons aussi un sonnet dans lequel Jodelle dévoile un érotisme d'un genre très particulier et d'une nature très audacieuse, puisqu'il emprunte ses images à la religion : c'est la fête de Pâques, on dépouille

les statues des voiles qui les recouvraient pendant les semaines de la Passion. Jodelle dit alors à sa maîtresse :

*Je veux le dueil, la peur, la peine abandonner,
Et en blancheur soudain telle noirceur tourner,
Si je te puis sans robe adorer dans ton temple*¹³³.

E. Balmas a tout à fait raison de souligner dans son ouvrage et dans les notes de son édition, l'importance psychologique de ce sonnet¹³⁴. Et l'on ne saurait omettre non plus la *Priapée*¹³⁵. Je distingue très nettement deux séries de sonnets dans ce recueil : les cinq premiers, d'une audace puissante et belle et d'un aspect étonnamment direct ; les cinq suivants, qui ne sont qu'une exécration palinodie. La différence me paraît si grande entre ces deux séries de sonnets qu'on pourrait, me semble-t-il, les grouper dans deux recueils différents¹³⁶. Cependant les cinq premiers sonnets dont je parle ne s'inscrivent pas, comme les plus belles pièces de Ronsard, dans le déroulement d'une conquête amoureuse.

Quant à Baïf, il me semble, plus que tout autre contemporain de Ronsard, dire son désir d'une manière forte et constante. Je trouve significatif qu'il associe le Vendômois à une défense de l'amour libre et du droit de le chanter :

*Quoy que ces refrognez débordiez à medire,
Bavent impudemment de l'Amour, & de ceux
Qui à luy rendre honneur non jamais paresseux,
Osent heureusement leurs beaux desirs écrire :*

Vive vive l'Amour...

*Ronsard, si le vainqueur (qui toutes choses donte,
Les mortelles en terre, les divines aux cieux)
Nous a dontez nos cœurs, n'en rougissons de honte.*

*Quiconque cherche Amour, il suit chose divine :
Si Dieu mesme n'amoit ce monde spacieux,
L'univers demembré s'en iroit à ruine*¹³⁷.

Et l'on citerait plusieurs passages où le désir de Baïf s'exprime de façon assez semblable à celui de Ronsard :

*Par mes vers je ne veux autre couronne aquerre,
Que, plaisant à Francine, avoir fin de la guerre,
Que fait sa chasteté contre mon desir chaut*¹³⁸.

*L'allegeance du mal, bien que tard, viendra telle,
Que le bien souverain le mal effacera*¹³⁹.

*...O dure & fausse Loy!*¹⁴⁰
*Devant l'amour la loy d'honneur se taise*¹⁴¹.

Dans la suite du sonnet, Baïf parle du loyer dû aux fidèles amants par leurs maîtresses. Sur les parentés de Ronsard et de Baïf, il faut cependant faire trois restrictions:

1. Baïf se représente l'étreinte totale d'une façon moins directe que Ronsard; il en parle la plupart du temps en termes plus abstraits.

2. Baïf fait l'aveu d'une impuissance qui paraît plus qu'épisodique: loin de sa belle, son désir le brûle; près d'elle, il s'enfuit ou perd toute puissance¹⁴².

3. Baïf imite plusieurs fois Ronsard dans l'expression du désir. Je citerai deux sonnets de Baïf. A. Le sonnet *Songe heureux et divin*...¹⁴³, inspiré par celui de Ronsard qui commence ainsi: *Il faisoit chault*...¹⁴⁴. Dans le détail du sonnet, le v. 8:

Cueillant la douce fleur de sa tendre jeunesse

paraît bien venir d'un vers de Ronsard:

*...je tondray la fleur de son printemps*¹⁴⁵.

B. Le sonnet *De mon amour qui n'est imaginée*¹⁴⁶, qui est inspiré dans son impertinence par le sonnet de Ronsard *Dy l'un des deux*...¹⁴⁷.

Si incomplètes qu'elles soient, les comparaisons de ce chapitre permettent de mieux situer l'entreprise de Ronsard: le Vendômois se distingue très nettement de tous les poètes qui refusent le désir à un moment ou à un autre de leur œuvre. Mais il s'apparente à ceux qui ont admis à part entière et suffisante leur instinct naturel. A comparer les textes, il saute vite aux yeux que la voix de Ronsard s'associe à un concert d'autres

voix peut-être moins fortes mais tout aussi claires. La volonté de possession féminine, l'audace de la pensée aussi bien que la gauloiserie légère, Ronsard les partage. Mais ce qui lui revient en propre, c'est, me semble-t-il, la présence du désir en chaque circonstance, sa fréquence, son expression directe et « plastique » et surtout son enracinement constant dans le vécu ; plus que chez d'autres poètes, le « vouloir conquérir » paraît être, chez Ronsard, au centre de l'œuvre amoureuse.

L'« Innamoramento »

La première étape de l'aventure amoureuse est bien sûr celle de la rencontre; on la désigne souvent du terme italien d'« innamoramento »; c'est reconnaître à Pétrarque et à ses successeurs la priorité en la matière. Pour ce qui est de Ronsard, on peut faire sur les premiers moments de sa conquête, les remarques suivantes:

En premier lieu, la découverte de l'amour chez le poète s'impose ex-abrupto. Le désir ne se cherche pas, ne se donne pas le temps de naître et de s'étudier; il triomphe d'un coup; c'est un phénomène d'emblée irréductible qui impose son poids inattendu. *Amour me fit surprendre*, dit Ronsard en évoquant le jour où il découvrit à Blois les beaux yeux de Cassandre¹. Quand le poète tombe amoureux de Genève, *incontinent* après avoir reçu *la playe*, il court *fol*, à Saint-Germain-en-Laye où se trouve la Cour². Ce n'est pas autrement que les « héros » ronsardiens tombent amoureux:

*Si tost que Bachus vit Autonne la pucelle,
Venus luy fit descendre au cœur une estincelle
Par les yeux envoyée, & tout soudainement
Il devint amoureux, & si ne sceut comment³.*

Le berger Aluyot nous dit qu'il fut *deceü* (au sens d'« éperdu ») *si tost* qu'il vit sa Janeton⁴. Quand la fille du roi Dicée, Hyante, devient amoureuse de Francus, elle est d'abord étonnée d'une passion soudaine:

*Je songe assés pour les causes apprendre
De mon travail⁵ et ne les puis comprendre⁶.*

Le désir progressif est sans doute exceptionnel chez Ronsard⁷. L'amour est coup de foudre, les sensations du désir ne sont ni enveloppées ni enveloppantes:

*Ton regard dans le cœur, dans le sang m'est entré
Comme un éclat de foudre alors qu'il fend la nue⁸.*

En second lieu, on peut remarquer que le désir nouveau pénètre sans rester longtemps à la surface. L'« innamoramento » a un effet physique, sa progression est biologique :

*Un chaud ndong de moëlle en moëlle,
De nerfz en nerfz, de conduitz en conduitz,
Vint à mon cœur, dont j'ay vescu depuis,
Or en plaisir, or en peine cruelle⁹.*

L'amoureux perd le goût du boire et du manger ; il se nourrit de tristesse, uniquement ; le sport, que Ronsard pratiquait avec joie, le laisse maintenant indifférent¹⁰. La blessure d'Amour ainsi sentie n'est pas un badinage, car elle sollicite l'être entier.

En troisième lieu, on observe que le choc du désir signifie pour l'amoureux la perte de sa raison. La victime de l'amour vivait à l'aise dans la solide armature de son esprit, mais le désir fait sauter tous les cadres :

*Alors qu'Amour de son trait fantastique
Causa le mal qui tant me fait douloyr¹¹.*

C'est évidemment le terme *fantastique* qu'il faut retenir dans cette citation ; Weber¹² lui donne le sens de « rêveur », « emporté par son imagination ». Se rappelant la première rencontre qu'il fit de Marie, Ronsard lui dit qu'en la voyant il eut l'âme dépourvue de sens et de raison¹³. L'anéantissement de celle-ci, c'est la voie libre *aux sens & au désir*¹⁴. Le désir, en s'installant, bouscule ce que l'on pourrait appeler le « métabolisme psychique » :

*Des ce jour là ma raison fut malade,
Mon cœur pensif, mes yeux chargez de pleurs,
Moy triste et lent : tel amas de douleurs
En ma franchise imprima son œillade¹⁵.*

L'« innamoramento », disons-le en quatrième lieu, représente une contingence exceptionnelle dans la vie du poète ; c'est un miracle, c'est un appel divin, c'est la marque du destin ; il ne serait pas exagéré de dire

que Ronsard nous présente la naissance de l'amour comme une conversion: quand le cœur du poète se rebellait contre l'arrêt du ciel (c'est-à-dire la prédestination amoureuse), c'est le destin qui força la décision, entraînant Ronsard près de sa dame¹⁶. Le dieu Amour poursuit le poète en vacances et qui se croyait à l'abri: fausse sécurité, car jamais *on n'estrange...*

*L'arrest du ciel qui preside sur nous*¹⁷.

Ce n'est pas une femme que le poète croit rencontrer, c'est vraiment un Ange qui est descendu des cieux afin d'arracher les humains à la terre¹⁸. Et cette apparition suscite le poète; l'aiguillon d'Amour est aussi celui des Muses:

...
*Et sans sçavoir combien la Muse aporte
D'honneur aus siens, je l'avois à mépris:*

*Mais aussi tôt, que de vous je m'épris,
Tout aussi tôt vôtre œil me fut escorte
A la vertu, voire de telle sorte
Que d'ignorant je devin bien apris*¹⁹.

Relevons en cinquième lieu que l'« innamoramento » est toujours global et sans nuance; beauté sans pareille, vertus exceptionnelles, cela suffit à déterminer un cœur qui aime avant de connaître:

*Quand je pense à ce jour, où je la vey si belle
Toute flamber d'amour, d'honneur & de vertu
...* ²⁰.

Enfin, l'« innamoramento » est la promesse d'une transformation grandiose, pareille à celle de la nature; aussi doit-il se situer, sans exception, aux *mois des floraisons*, aux *mois des métamorphoses*²¹:

*Comme un Chevreuil, quand le printemps destruit
L'oyseux crystal de la morne gelée,
...
Ainsi j'alloy sans espoir de dommage,
Le jour qu'un œil sur l'avril de mon age
Tira d'un coup mille traitz dans mon flanc*²²,

*Le vintième d'Avril couché sur l'herbelette,
 Je vy, ce me sembloit, en dormant un chevreuil,
 ...
 Mais en suivant son trac, je ne m'avisay pas
 D'un piege entre les fleurs, qui me lia mes pas,
 Et voulant prendre autrui moimesme me fis prendre²³,*

*L'an se rajeunissoit en sa verde jouvence,
 Quand je m'espris de vous, ma Sinope cruelle²⁴.*

Il faut souligner le caractère exceptionnel des deux derniers vers cités. Le renouvellement de l'amour s'exprime avec une densité rare: rajeunir/vert/jouvence. De plus, l'imparfait donne au sonnet tout son élan. C'est sur cette merveilleuse promesse que surgit l'« événement »: *je m'espris de vous*. L'« innamoramento » ronsardien est le prélude à une communion avec la nature.

Ce coup d'œil rapide sur le premier acte de la conquête amoureuse ronsardienne permet de mieux comprendre la suite: pour le poète, un point de départ qui est à la fois un coup de foudre, une pénétration de l'amant par un venin, une perte de raison, un appel du ciel et une promesse printanière de métamorphose, déterminera tout le développement de la passion. Le désir suscité d'un coup, répondra à la sollicitation de la femme avec la même soudaineté. L'« innamoramento » est rupture de quiétude, la conquête (dans l'un de ses aspects) sera violente et passionnée; elle ne saurait évoquer en son début le cours gentiment harmonieux d'une douce rivière de Touraine.

A quelles images l'« innamoramento » ronsardien se trouve-t-il lié? Il est facile de répondre: à celles du feu et à celles d'Amour principalement. Il faut leur ajouter celles que Weber a étudiées minutieusement dans son ouvrage et sur lesquelles je ne reviendrai pas: la flèche du regard, le chevreuil blessé, la perle, la vision directe de la jeune fille²⁵. J'étudierai plus loin les images du feu; il est plus intéressant, en effet, de les grouper et d'en montrer ainsi la grande unité. Quant aux images du dieu Amour, elles ressortissent à une allégorie bien connue: la force du désir s'incarne en la personne d'une divinité puissante. Nous venons à ce propos de parler d'Amour et de son trait *fantastique*; il faudrait aussi mentionner, entre autres nombreux passages, le sonnet initial des *Amours* de 1552, où le dieu *surmonte*..., *assault* et finit par vaincre le poète trop prompt et trop confiant²⁶; le mouvement vainqueur d'Eros, progressant à travers des contraires dynamiques et une série de périodes régulières, est des plus saisissants; nous l'étudierons au sixième cha-

pitre²⁷. Mais la peinture la plus achevée du dieu puissant paraît bien être celle de la *Franciade*, où le vieil aède Terpin invoque Amour et le prie de s'installer au palais de Dicée:

- Dieu (disoit-il) qui tiens l'arc en la main,*
 960 *Fils de Venus, hoste du sang humain,*
Qui dans les cueurs, tes royaumes, habites,
Qui ça, qui là, de tes alles petites
Voles por tout jusqu'au fons de la mer,
Faisant soubz l'eau les dauphins allumer,
 965 *Dont l'aspre trait a feru la poitrine*
Des Dieux là haut, là bas de Proserpine:
Pere germeux de naissance, & qui fais
Comme il te plaist les guerres & la paix,
Prince invaincu, nourricier de ce monde,
 970 *Qui du Chaos la caverne profonde*
Oufris premier, &, paroissant armé
De traits de feu, Phanete fus nommé:
Double, jumeau, emplumé de vistesse,
Porte-brandon, archer, que la jeunesse
 975 *Au sang gaillard, courtize pour son Roy,*
O grand demon, grand maistre, écoute moy.
Soit que tu sois au milieu de la bande
Des plus grands Dieux, où ta fleche commande,
Soit qu'il te plaise habiter ton Paphos,
 980 *Soit que ton chef tu laves dans les flots*
De la fontaine Erycine, ou que, vuide
De tout soucy, de tes vergiers de Gnide
Entre les fleurs habites la verdure,
Vien allumer noz cueurs de ton ardeur:
 985 *De ceste danse échauffe le courage,*
Sans toi n'est rien la pointe de nostre age,
Faveur, honneur, abondance de bien,
Force de corps sans ta grace n'est rien,
Ny la beauté: & mesmes notre vie
 990 *Est une mort, si de toy n'est suivie,*
Ensemble Dieu profitable & nuisant²⁸.

C'est dans un jaillissement de verve que Ronsard fait éclater la puissance du dieu: le mouvement de cette longue tirade anime l'action d'Amour qui, du ciel où il règne (v. 966/vv. 977-978) jusqu'aux profondeurs de la mer (vv. 963-964) et des enfers (v. 966) où il est maître aussi, impose

la loi sexuelle du « germe » (v. 967) et, par conséquent, celle de la vie (vv. 988-991); et qui, du Chaos profond (v. 970), fait naître le feu (v. 972). Enfin et surtout, l'« innamoramento » introduit en force au cœur de l'amant l'univers érotique (v. 961/v. 984). La vigueur et la disposition des images sont donc très significatives; constater leur enchaînement, c'est aussi découvrir la place que l'imagination de Ronsard accordait à l'« innamoramento ». Ce moment de la conquête amoureuse est court; il n'en est pas moins important.

De plus le lecteur de Ronsard ne manquera pas de se rappeler d'autres Eros, plus amènes et moins universels. J'en étudierai les aspects dans le courant du chapitre V²⁹. L'enfant Cupidon sait aussi frapper les cœurs et déterminer à l'amour un innocent qui n'y pensait guère. Mais un tel « innamoramento », dans le miel et les fleurs, se révèle fort différent de ceux que nous étudions en ces pages: ici, nous trouvons le choc, la rupture d'une tranquillité, le devenir brusque; là, Cupidon s'insinue avec une telle douceur qu'il atténue jusqu'à les rendre insensibles les « temps » de la conquête. C'est pourquoi, il me paraît inutile d'étudier pour eux-mêmes les nombreux « innamoramenti » auxquels préside un dieu facile; distinguer ainsi deux aspects d'Eros, c'est reconnaître chez Ronsard deux modes de conquête, deux « styles » si l'on veut: celui de l'affrontement, de la résistance et de la force; celui de la tendresse, du rapprochement et de la naïveté. Nous nous occuperons du premier dans les deux chapitres suivants.

SOURCES ET RAPPROCHEMENTS

Sources et influences générales

Comme il est facile de le pressentir, les différents aspects de l'« innamoramento » ronsardien doivent beaucoup aux poètes antiques, aux Italiens et aux néo-latins. Ce qui est propre à Ronsard néanmoins, c'est une façon particulière de modifier ce qu'il emprunte, selon les penchants de son imagination et de son tempérament. Puisqu'il faut se borner tout de même, je laisse de côté pour ce chapitre une comparaison de Ronsard avec les poètes français du XVI^e siècle. Le sujet, chez ces derniers, paraît moins riche et moins important que chez Ronsard; ils semblent avoir moins cultivé que lui le prélude de la passion.

Pour ce qui est des aspects particuliers de l'« innamoramento » que j'ai soulignés, on peut affirmer qu'ils existent tous, peu ou prou, chez les modèles de Ronsard.

1. Le caractère subit de la passion naissante.

Laumonier rappelle fort justement ce demi-vers de Théocrite : ὡς ἴδον, ὡς ἐμάνην (« Je le vis, le délire me prit »)³⁰ que Ronsard avait inscrit autour de son propre portrait, placé face à celui de Cassandre au début de la première édition des *Amours* de 1552. Laumonier cite aussi ce demi-vers de Virgile : *Ut vidi, ut perii*³¹ et ce vers de Naugerius :

*Et vidi simul, & totis simul ossibus arsi*³².

2. La pénétration « vasculaire » de l'amour.

Quoiqu'elle ne soit pas étrangère à Pétrarque et aux néo-platoniciens, cette figuration du cheminement amoureux à travers le corps a été suggérée à Ronsard par Virgile et par les néo-latins surtout. Il n'est pas étonnant que Ronsard, pour traduire une sensation physique intense, ait fait appel à des poètes plus sensuels que les pétrarquistes³³. Le point de départ pour Ronsard est sans doute Virgile évoquant Didon :

*... est mollis flamma medullas
Interea et tacitum vivit sub pectore vulnus*³⁴,

*Ardet amans Dido traxitque per ossa furorem*³⁵.

Marulle, lui, parle du dieu Amour qu'il sent dans ses os (*deus ossibus pererret*)³⁶. Ailleurs, il se plaint ainsi à Eros :

Quid nostrae dape pascere medullae?

...

*Iam levis sumus umbra: quid lacessis?*³⁷.

Quand le désir enflamme ses moelles, Ronsard ne se sent pas une ombre, voilà la différence, et elle est d'importance! De Naugerius, citons ce rapprochement:

... intimis medullis

Ardet me mea Hyella ...³⁸.

Quant au sensuel Jean Second, on trouve chez lui deux passages intéressant notre chapitre:

[Le poète s'adresse, dans les deux cas, au dieu Amour en lui recommandant sa maîtresse.]

*Ignaram totis furtim succende medullis*³⁹.

*Ergo, Puer, venis hominum qui spicula tingis*⁴⁰.

3. La perte de la raison; le bouleversement de l'esprit.

Théocrite⁴¹, Virgile⁴² ont pu servir de modèles. Mais le poète auquel Ronsard a dû emprunter « le climat » de cet aspect est sans doute Pétrarque⁴³. La raison de Ronsard, toutefois, paraît déjà plus « cartésienne » (si l'on ose dire) et moins religieuse que celle de Pétrarque.

4. L'« innamoramento », moment exceptionnel de la vie, marque du destin.

C'est chez Pétrarque aussi qu'il faut chercher l'inspiration de cette particularité, par exemple:

*Non era l'andar suo cosa mortale,
ma d'angelica forma; e le parole
sonavan altro che pur voce umana*⁴⁴.

Il semble bien toutefois que Pétrarque soit plus réservé dans l'attribution au destin de ses « innamoramenti ». Cela se comprend facilement: le poète italien distinguant deux plans (humain/divin) d'existence et

réervant le second à Dieu seul, hésite plus que Ronsard à rendre responsable de ses émois amoureux un destin trop sacré pour lui; il paraît donc que sur ce point aussi, l'influence païenne des poètes pétrarquistes et surtout des poètes néo-latins se soit exercée. Quant à l'amour, aiguillon de la poésie, une note de Laumonier⁴⁵ confirme la tendance « laïcisante » de Ronsard par rapport à Pétrarque: « Bien que souvent, à l'exemple des troubadours et de Pétrarque, Ronsard parle de l'influence moralisante de l'amour, il s'agit ici de son influence esthétique, et il faut entendre par « vertu » l'énergie créatrice de poésie; tout le contexte l'indique. »

5. L'aspect absolu des qualités féminines:

Il vient en droite ligne de Pétrarque; tout poète divinise la femme qu'il aime, il est vrai, mais l'adoration absolue, celle qui précède la connaissance, est typique de Pétrarque.

6. L'« innamoramento » printanier.

Rien de plus traditionnel aussi: des « reverdies » médiévales à Pétrarque, et d'Ovide à Jean Second, les amours printanières ont toujours tenté les poètes. N'empêche qu'une fois de plus, Ronsard ajoute aux sources de sa poésie une part de « vécu »: c'est le 21 avril 1545 (ou 1546)⁴⁶ qu'il a rencontré Cassandre à un bal de la Cour à Blois. L'authenticité de cette date ne paraît pas devoir être mise en doute.

Quant aux images du feu, nous en analyserons les emprunts dans la partie comparative du chapitre IV.

Restent les images d'Eros. L'examen des sources de deux textes cités est intéressant:

— p. 74, référence-note 26. La fin du sonnet mentionné est un souvenir de Pétrarque⁴⁷:

Pétrarque

Ronsard

*E qual cervo ferito di saetta,
col ferro avelenato dentr'al fianco,
fugge, e più duolsi quanto più
[s'affretta,*

*tal io, con quello stral dal lato
[manco,
che mi consuma, e parte mi
[diletta,
di duol mi struggo, e di fuggir mi
[stanco.*

*Et si voirra que je suis trop
[heureux,
D'avoir au flanc l'aiguillon
[amoureux,
Plein du venin dont il fault que
[je meure.*

Les textes se ressemblent: même douleur et même ravissement sous les traits d'Amour. Et pourtant l'« innamoramento » ronsardien préfigure (à l'inverse de celui de Pétrarque) une conquête vive et dynamique; les mots « aiguillon » et « venin », qu'on peut opposer au « stanco » de Pétrarque font toute la différence de ces deux textes.

— p. 75, citation-référence-note 28.

Selon Laumonier, les sources de ce passage seraient hétérogènes: Platon, Natalis Comes, doctrine orphique, etc. Ronsard s'est inspiré bien plutôt de l'*Hymnus Amori* de Marulle⁴⁸. L'attribution de cette source, que l'on n'a pas encore signalée, s'impose pour deux raisons: 1. Les deux textes sont bâtis sur le même schéma: une longue invocation au dieu Amour mentionne ses attributs et ses qualités, souligne sa puissance; puis une prière sert de conclusion. 2. De nombreuses parentés de détail sont frappantes:

Marulle

Ronsard

... *geminaeque duplex*
Gloria matris [Amor est],

Double, jumeau...

... *mediisque in undis*
Improbis Phorci nimia puellas
Lampade aduris...

Voles par tout jusqu'au fons de
[le mer,
Faisant soubz l'eau les dauphins
[allumer,

Saepe magnorum medius deorum,
...
Hic ubi missa superos sagitta
Flectis...

Soit que tu sois au milieu de la
[bande
Des plus grands Dieux, où ta
[fleeche commande,

Pace rebelli...

... les guerres & la paix,

O quies magnae reparatioque
Grata naturae columenque rerum.

... nourricier de ce monde,
...
... & mesmes notre vie
Est une mort, si de toy n'est
[suivie.

Quant au terme *Phanete* (v. 972), d'origine orphique, bien sûr, n'a-t-il pas été suggéré à Ronsard par l'un des derniers vers de l'*Hymnus* précédent de Marulle (*Palladi*) où la déesse, fille de Jupiter, est ainsi nommée? Ce rapprochement n'aura rien d'étonnant pour qui sait l'art consommé qu'avait Ronsard de la « contamination ». Notre poète laisse de côté chez Marulle un grand nombre de vers, d'images et de conceptions philosophiques, en particulier celle de la réincarnation des âmes grâce à Amour psychagogue. Qu'ajoute-t-il? L'essentiel; à savoir un mouvement vigoureux qui, nous l'avons vu, doit introduire l'univers érotique au cœur même des amants. Cet « innamoramento » fait converger sur l'amoureux en puissance le rayonnement universel d'Eros. Rien de tel chez Marulle dont la prière est en fait une capitulation:

*Huc ades tandem, puer o beate,
Dexter, et caecos miseratus aegri
Pectoris motus, agedum, profanis
Exime curis.*

A quoi bon dès lors exalter l'universalité d'Amour et de sa puissance germinative, pour en arriver là? Les vers de Marulle sont gratuits, ceux de Ronsard sont fonctionnels, comme toute grande poésie⁴⁹.

Quoiqu'il soit inspiré de près par les poètes antiques et italiens surtout, l'« innamoramento » de Ronsard ne laisse pas cependant de révéler, à travers la force de ses images, un tempérament vigoureux et personnel. Les comparaisons des autres chapitres mettront mieux en lumière encore ces qualités de Ronsard.

L'obstacle

*Je me souviens des mouvements hésitants de mes songes
Sur des lits incertains et d'un corps sans nuages
Sortait un corps violent couvert de désirs et de chaînes*

ELUARD, Chanson complète

A. LA CRUAUTÉ

Ronsard souffre cruellement du refus de la femme — L'engagement amoureux du poète lui donne des droits sur la cruauté féminine — Celle-ci est immotivée — La cruauté est quelquefois indifférence, mais beaucoup plus souvent sadisme concerté — Cruauté et beauté: deux contraires souvent liés — La cruauté devient l'aiguillon du désir — En définitive, la cruauté représente pour l'amant envahissement et trahison de ses propres forces; mort, captivité, aliénation; en un mot, l'amant est borné à lui-même, mais cette défaite ne signifie pas un désespoir.

B. LE RIVAL

Malgré l'importance qu'elle a prise dans sa vie, la rivalité est chez Ronsard un obstacle moins fréquent que la cruauté — En présence d'un rival, Ronsard affirme sa valeur, celle de son esprit surtout; quelquefois, celle de sa fidélité — Ronsard, face à son rival, déploie une force brute — La force tourne à la faiblesse quand Ronsard multiplie l'invective — La rivalité peut devenir dramatique et, comme la cruauté, conduire l'amoureux à l'aliénation de lui-même.

C. LA MORT

La conquête amoureuse menacée par la mort — Ce dernier terme a souvent chez Ronsard un autre sens que celui de « perte de la vie » — L'obstacle de la mort se situe quelquefois dans une perspective dynamique — Mais c'est aussi un obstacle qui cloue le poète sur place en le privant de son dynamisme: la paralysie intérieure, voilà le sens négatif de la mort.

D. L'OBSTACLE ET SA TRADUCTION POÉTIQUE

Il faut passer à un examen des différents aspects de l'expression poétique de l'obstacle — La glace et le rocher: images favorites de l'obstacle — Méduse ou l'empierrement irréductible — La double fonction des images placées à une charnière de l'œuvre: traduire l'obstacle, mais aussi préparer la riposte — Etude, dans cette perspective, d'autres images du rocher; — de Prométhée; — de Tantale et Ixion — Narcisse figure l'obstacle aussi, mais débouche sur une gratuité sans révolte — Quelques images de la douleur — Rythmes et rimes.

A peine suscité, le désir du poète connaît les revers de l'obstacle; la conquête va s'articuler paradoxalement sur un appel et sur une résistance; celle-ci se présente sous les trois aspects de la cruauté féminine, du rival et de la mort, aspects que nous allons étudier séparément. La quatrième section de ce chapitre s'attachera à suivre, du général au particulier, quelques moyens d'expression de l'obstacle.

A. LA CRUAUTÉ

La résistance de la femme représente pour le poète mal aimé une cruauté d'amour. C'est aussi l'obstacle majeur que rencontre sur son chemin un désir bouillant et pressé. La douleur du refus dédaigneux, c'est le sujet de maints poèmes ronsardiens, toujours pathétiques ou véhéments, outrés quelquefois, rarement résignés. Laumonier avait bien aperçu dans la résistance opiniâtre de la femme une réelle souffrance pour le sensible Ronsard: « Nul n'a souffert plus sincèrement des résistances d'amantes authentiques et joui avec plus de plaisir des faveurs, même minimales, qu'elles lui accordèrent. »¹ Souffrance dans la vie tout court ou souffrance dans la « vie » de l'œuvre? Laumonier n'a pas distingué; toutefois, s'agissant de la vie tout court, F. Desonay nous a inculqué la bonne habitude de réserver notre jugement. Aussi la remarque de Laumonier ne sera-t-elle judicieuse que dans la perspective de la « biographie » de l'œuvre: Ronsard, hypersensible sincère, plus sincère encore que tout autre... tenons pour vraie cette proposition et voyons se développer sur le champ de bataille amoureux, ici une dure cruauté, là une amère souffrance.

* * *

Si le poète nomme le refus de la femme cruauté, c'est qu'à ses yeux il est illégitime de décliner la requête d'un soupirant passionné; celui-ci pourrait sans autre accepter sa défaite et après quelques plaintes chercher ailleurs fortune meilleure. Mais la belle ne saurait gagner à si bon

compte: l'engagement total de l'amoureux lui donne des droits sur les femmes qu'il cherche à émouvoir²; sa persistance, sa détermination irréductible, son opiniâtreté sont autant d'arguments valables auxquels c'est une cruauté de ne pas répondre. Etre beau ou ne pas l'être, avoir des charmes ou s'en trouver dépourvu, est souvent la moindre des questions. L'argument, et le seul qui compte, c'est d'afficher une passion qu'on ne peut refréner :

*Las, je n'eusse jamais pensé
Veu les ennuitz de ma langueur,
Que tu m'eusses recompensé
D'une si cruelle rigueur:
Mais puis qu'Amour me chasse à tort,
Ma seule alegençe est la mort*³.

*... Esse ainsi, comme il faut
Par une cruauté vous honorer d'un blasme?*

*Non, vous ne me povés reprocher que je sois
Un effronté menteur, car mon teint, & ma voix,
Et mon chef ja grison vous servent d'assurance,*

*Et mes yeux trop enflez, & mon cœur plein d'esmoi:
Hé que feray-je plus, puis que nulle credence
Il ne vous plait donner aus tesmoins de ma foy?*⁴.

Ronsard reproche aussi aux femmes de n'avoir pas égard à l'amour sincère et aux prières des amants⁵. Cassandre, en particulier, aurait bien dû céder à l'amour loyal et aux beaux vers du poète⁶. La requête franche est donc une raison suffisante.

* * *

Il est bien difficile de voir à quoi la cruauté de la femme croit bon d'obéir. Il semble, dans certains cas, que la chasteté, par défense, commande à la cruauté; Ronsard se dirait heureux

*... si le cruel Destin
N'eut emmuré d'un rempor aimantin,
Si chaste cœur dessoubz si belle face*⁷.

Mais, remarquons-le, la femme n'est pour rien dans cette cruauté; c'est le destin, ici, qui veut nuire à Ronsard. Dans un sonnet des *Meslanges* (1555), beauté, cruauté, chasteté composent une Méduse d'un nouveau genre; mais qui pourrait affirmer que, de ces trois caractéristiques, l'une ait le pas sur l'autre? Elles paraissent plutôt juxtaposées:

*J'ai pour maistresse une estrange Gorgonne,
Qui va passant les anges en beauté,
C'est un vray Mars en dure cruauté,
En chasteté la fille de Latonne*⁸.

Ces deux passages ne permettent pas, à eux seuls, de faire de la chasteté le mobile suffisant du refus féminin. C'est que Ronsard n'est point moraliste et que sous sa plume les états de l'âme naissent sans cause ni raison; ils existent au départ, ils sont « donnés » sans autre. La cruauté s'impose dans la gratuité la plus complète, elle est une force indécomposable. L'affrontement de l'homme et de la femme n'est pas d'ordre psychologique (au sens où les mobiles cachés des antagonistes ou les fluctuations du sentiment détermineraient le sort de la lutte). Ronsard, et sur ce point beaucoup d'autres comme lui, généralisent le vécu, le transforment en un absolu indiscutable. A qui voudrait y voir une outrance, on peut répondre qu'il est permis au poète de se montrer excessif quand il dispose de quoi dominer sa démesure. Or, si l'amoureux Vendômois a introduit si largement la cruauté dans son œuvre, c'est qu'il se jugeait capable de lui opposer la vigueur de sa riposte. Reprochera-t-on à un peintre d'élargir les dimensions de sa toile? Non, jamais, si ce peintre a le sens des rapports. Ronsard, lui aussi, avait cette qualité. Il faut donc le prendre au sérieux. Je ne dis pas qu'il soit grand poète pour avoir fait large place dans ses vers à une cruauté absolue: à telles enseignes, on ne compterait pas, au XVI^e siècle, les créateurs de génie. Mais Ronsard, capable de soutenir avec une égale puissance l'expression d'une cruauté fatale et d'une résistance à cette même cruauté, aurait eu tort de limiter l'expression de ses douleurs aux dimensions moyennes. La passion peut exiger les extrêmes sans pour cela devenir artificielle; à trop se contenir aux limites du « raisonnable », on perd l'universalité indispensable.

Mais écoutons Ronsard se plaindre d'une cruauté gratuite et sans raison:

*Ceus qui se font saigner le pié dans l'eau,
Meurent sans mal, pour un crime nouveau
Fait à leur roy, par traîtreuse cautelle:*

*Je meurs comme eus, voire & si je n'ay fait
Encontre Amour ni trahison, ni forfait,
Si trop aymer un crime ne s'appelle⁹.*

Même souci de comprendre, dans cet autre sonnet de la *Continuation*:

*J'ay cent fois désiré & cent encores d'estre
Un invisible esprit, afin de me cacher
Au fond de votre cœur, pour l'humeur rechercher
Qui vous fait contre moi si cruelle aparostre¹⁰.*

Mais Ronsard a beau chercher, il trouve toujours devant lui un destin fâcheux, autant dire une explication par l'absurde:

*O beauté non, mais bien cruauté née
Soubz malheureuse & rude destinée
Pour me tuer, déchirer & humer
Mon sang trahy desous le nom d'aymer¹¹.*

Et cette fatalité aveugle inspire tant de poèmes qu'on est presque étonné de lire un passage comme celui-ci (c'est Junon qui parle à son mari, déchaîné contre Hiver et ses complices):

*Laisse les moy gagner por douce courtoisie:
Il n'est rien si cruel, que le cœur féminin
Ne rende par douceur gracieux & benin¹².*

Les rôles sont renversés. Mais le contexte de ce passage nous dit que la femme de Jupiter avait des fautes à se faire pardonner. On sait aussi que les maîtresses de Ronsard pouvaient se vanter, sur le chapitre des torts, d'une conscience irréprochable. Cela revient à dire que le poète ne verra pas de si tôt une Cassandre ou une Marie faciles à son désir. Mieux eût valu pour lui rencontrer sur son chemin quelque Junon coupable! Ce n'est pas, d'ailleurs, que la femme soit toujours cruelle, chez Ronsard, et que toujours elle se plaise à faire mourir. Il y aura, nous le verrons suffisamment plus loin, des abandons à la douceur. Mais, dans les contextes «durs», un sentiment de fatalité domine contre lequel Ronsard saura mobiliser toutes ses énergies.

La cruauté féminine est-elle indifférence ou sadisme? En d'autres termes, le poète l'éprouve-t-il dans un rapport subjectif ou objectif? Le refus de la femme peut résulter d'un manque d'attrance pour la personne de son amoureux; il peut marquer un refus devant l'intrus. En ce cas, l'homme jugerait mal de sa situation, il frapperait en vain à une porte inexorablement fermée. Dès lors, peut-on nommer à juste titre cruauté ce qui semble détachement légitime? Ronsard nous a peint Polyphème aux prises avec le refus de Galathée¹³; le pauvre Cyclope parle à ce propos de cruauté, et nous lisons plutôt indifférence:

*O belle Galathée, ensemble fiere & belle,
Las! pourquoy m'estes-vous à si grand tort cruelle?
...
... & si n'avez envie
Seulement d'un baiser de secourir ma vie,
A qui ja la vigueur & la force default,
Et ce qui plus me deult, c'est qu'il ne vous en chault!¹⁴.*

Et le dernier hémistiche cité en rappelle d'autres, fort semblables:

Je me consume, & vous en chault bien peu!¹⁵.

*Mais la douleur qui plus comble mon ame
D'un vain espoir, c'est qu'Amour & Madame
Sçavent mon mal, & si ne leur en chault!¹⁶.*

*Je meurs entre tes bras,
Et s'il ne t'en chaut pas!¹⁷.*

Ronsard aurait donc tort d'appeler cruelle une femme simplement indifférente. Mais un hémistiche, si bien frappé soit-il, ne rend pas compte de toute la réalité. Chez Ronsard, la femme paraît beaucoup plus intéressée à son soupirant qu'on ne pourrait le croire. Les rapports entre une belle et son amant ressortissent à une véritable cruauté; souvent ils s'articulent selon une dialectique sado-masochiste dont maints poèmes fournissent des exemples: si Vénus et Amour sont cruels¹⁸, Francine, l'amie de Thoinet, leur ressemble en tous points:

*Ainsi disoit Thoinet, qui se pasma sur l'herbe,
Presques transi de voir sa dame si superbe,
Qui rioit de son mal, sans daigner seulement
D'un seul petit clin d'œil apaiser son tourment*¹⁹.

La cruauté de la femme rebelle ne connaît aucune borne, même pas celle que la crainte des dieux pourrait imposer²⁰ et c'est par le spectacle de la mort de son amant que la belle se trouve satisfaite²¹. Ruse et sadisme composent donc une cruauté raffinée et un rapport particulier de liaison amoureuse, où la femme, malgré les apparences, continue à s'intéresser à l'homme; elle devient la spectatrice captivée des tourments masculins; elle ne tourne pas le dos à son amant, bien au contraire; elle se tait et regarde, attirée mais non séduite:

*Puisque le mal qui me tourmente
Tu vois cruelle, de si loin,
Et mon grand brasier qui s'augmente
Tu ne veus éteindre au besoin,
A tout le moins li, sur mon front,
Combien de maus tes yeus me font*²².

Le sadisme d'Hélène sait prendre des tours subtils. Si, venant à Paris, elle néglige de voir Ronsard, ce n'est pas que d'autres intérêts la retiennent; c'est plutôt par calcul machiavélique. L'hypocrisie se joint à la cruauté²³. On est en pleine ruse: à quoi servirait la loyauté²⁴ que postule à maintes reprises un amant trop confiant? Mars est le parrain de Marie, et la Mer sa marraine; d'un côté, un dieu *cruel & fier*, de l'autre, un élément trompeur qui caresse pour mieux dévorer²⁵. Tout est calcul chez la femme qui se refuse, rien n'est hasard. Entre cruauté et malheur, il s'établit un jeu de proportions subtiles:

*Helàs delivre moi*²⁶
De cêtte dure,
Qui plus rit, quand d'emoi
*Voit que j'endure*²⁷.

*Moquer man mal, rire de ma douleur,
Par un dedain redoubler mon malheur,
...*²⁸.

Ainsi donc la cruauté réussit à établir entre homme et femme la plus grande distance possible; ce que l'amour devrait unir se trouve disjoint et projeté aux extrémités opposées. L'indifférence de la femme et le malheur de l'homme ne forment qu'une relation unipolaire; mais c'est une relation bipolaire, et par conséquent dynamique, celle où le refus de la femme devant la requête masculine conduit les rapports amoureux à l'état de plus grande tension:

*Après mainte misere & maint fascheux émoi
Il lui faudra mourir, & sa fiere maîtresse,
Le voyant au tombeau, sautera de liesse
Sus le corps de l'amant, mort pour garder sa foy*²⁹.

Le monde où vit le poète n'est plus le monde habituel; c'est un univers anormal (au sens étymologique du terme), où s'est installée la démesure. Il appartiendra au poète d'y rétablir l'équilibre. Pour l'instant, la femme est sentie par le poète comme plus cruelle que les plus cruels animaux:

*Quand vous seriez quelque fille d'un Scythe,
Encor l'amour qui les Tygres incite
Vous forceroit de mon mal secourir:*

*Mais vous trop plus, qu'une Tygresse, fiere,
De mon cœur vôtre hélas estes meurtriere,
Et ne vivés que de le voir mourir*³⁰.

*Or, pour t'avoir consacré mes escrits
Je n'ay gagné sinon des cheveux gris,
La ride au front, la tristesse en la face,
Sans meriter un seul bien de ta grace:
Bien que mes vers & que ma loyauté
Eussent d'un tygre esmeu la cruauté*³¹.

* * *

La cruauté s'accompagne aussi de la beauté pour mieux troubler l'amant. Cette alliance n'est guère étonnante. La beauté est pour une maîtresse le prétexte de se refuser et une meilleure raison pour l'amoureux de s'obstiner dans son dessein. La beauté introduit aussi avec elle une valeur dans le monde absurde et gratuit du rejet cruel. Valeur ne veut

pas dire légitimation: la cruauté ne saurait se justifier par le seul fait qu'elle émane de la beauté; on comprendrait au contraire que celle-ci amène avec elle douceur et harmonie et répudie la cruauté comme élément étranger. Cette connivence des principes heureux existe sans peine dans un monde «vivable» et Ronsard la trouve toute naturelle quand il rencontre une maîtresse apparemment accueillante:

*Madame, si l'on peut juger par le visage
L'affection cachée au dedans du courage,
Certes je puis juger en voyant ta beauté,
Que ton cœur n'est en rien taché de cruauté*³².

Mais plus souvent on rencontre chez Ronsard un monde qui impose à la vigilance de l'amoureux le poids de ses contradictions. La cruauté de la femme demeure sans raison, mais la beauté la rend plus nécessaire sinon plus légitime. Tout se passe comme si la femme avait à garder jalousement sa beauté ainsi qu'un trésor enfoui. Peur chez la femme d'être prise, d'être spoliée, d'être dépouillée; désir chez l'homme d'arracher ce qui, d'autant plus fort qu'on le poursuit, se dérobe plus violemment. D'une certaine manière la conquête devient passionnante, car la valeur de la beauté lui donne tout son prix:

*Hélas! tu es trop belle, & tu dois prendre garde
Qu'un Dieu si grand thresor ne puisse désirer,
Qu'il ne l'en-vole au ciel pour la terre empirer.
La chose precieuse est de mauvaise garde.*

*Les Dragons sans dormir, tous pleins de cruauté,
Gardoient les pommes d'or pour leur seule beauté:
Le visage trop beau n'est pas chose trop bonne*³³.

La femme se fera dragon pour protéger l'intégrité de sa beauté, sans raison mais par réflexe. Son refus gratuit, ce n'est jamais la claire conscience qui le suscite, mais un instinct farouche que la femme ne s'avoue pas à elle-même. Cette cruauté serait en fin de compte l'expression dernière d'une nature sauvage qui entend mettre la femme à l'abri d'une défloration indiscreète. Mais si la beauté suscite la cruauté, elle a aussi le pouvoir de l'annuler, emprisonnant l'amant dans le jeu serré d'une proportion:

*Car plus ta fiere cruauté
M'espovante³⁴, plus ta beauté
(Pour mourir & vivre avec elle)
A ton service me r'appelle³⁵.*

Nous sommes en plein système d'oppositions. Le couple beauté-cruauté maintient vivant le dynamisme de la conquête. L'obstacle « cruauté » tire sa force du stimulant « beauté ». Quarante-cinq fois (le chiffre est convaincant), ces deux mots riment ensemble³⁶. Bien sûr, la rime est facile et fréquente dans la poésie du XVI^e siècle; il y a pourtant d'autres finales en « -té ». Pourquoi le poète aurait-il accouplé ces deux mots antithétiques avec une si visible prédilection, s'il n'avait éprouvé la vigueur qu'ainsi placés ils se donnaient l'un à l'autre? Le jeu d'oppositions est si fréquent et insidieux que l'amoureux ne s'y retrouve pas toujours:

*L'an mil cinq cent contant quarante & six,
Dans ses cheveux une beauté cruelle,
(Ne sçay quel plus, las, ou cruelle ou belle)
Lia mon cœur de ses graces épris³⁷.*

La confusion s'est introduite dans les termes antithétiques de « cruauté » et de « beauté »; fondus dans une opposition, ils finissent par n'exister que l'un par l'autre et l'un pour l'autre. Nul texte ne montre mieux que le suivant à quel imbroglio les forces antithétiques de l'obstacle et de l'aiguillon peuvent conduire un amant que sa passion enchaîne et exalte à la fois:

*... plus mon cœur s'alamoit
Mourant pour elle, & moins elle m'aimoit,
De mon tourment aparoisant plus belle,
Et sa beauté la rendoit plus cruelle³⁸.*

On comprend que la cruauté, jointe à la beauté, ait les plus grands attraits; l'amant qui s'en trouve stimulé, accède à la joie:

*Doncq' si quelqu'un veut soutenir icy
Que la douleur où je suis endurcy
Ne vaille mieux que toute jouissance,
Vienne au combat esprouver ma puissance,
Je soutiendray que telle cruauté
Me rend heureux pour si grande beauté³⁹.*

Un sonnet des *Amours* de 1553 montre bien les forces, pour lors très exactement compensées et de ce fait annulées, de la beauté et de la cruauté. Je cite seulement les articulations pour mieux faire ressortir le jeu des oppositions:

Mon dieu, mon dieu, que ma maistresse est belle!

...

Mon dieu, mon dieu, que mo dame est cruelle!

...

Ainsi...

*Ores je vi, ores je ne vis pas*⁴⁰.

On le voit, la cruauté est la charge négative d'une force amoureuse dont la beauté représente la charge positive.

* * *

La cruauté devient un besoin, une ambition, une seconde nature qui chasse la première et absorbe le poète par un plaisir d'un genre très particulier. Ronsard se montre très conscient de l'aspect paradoxal de son désir. Cette clairvoyance confère à son engagement passionné une force et une authenticité peu communes:

*Je reçois plus de bien à regarder vos yeux
Qu'à boire, qu'à manger, qu'à dormir, ny qu'à faire
Chose qui soit à l'ame, ou au corps necessaire:
Tant de vostre regard je suis ambicieux.*

*Pource ny froid hyver, ny esté chaleureux
Ne me peut empescher, que je n'alle complaire
A ce cruel plaisir, qui me rend tributaire
De vos yeux, qui me sont si doux & rigoureux*⁴¹.

L'alliance du plaisir et de la cruauté constitue un cycle perpétuel auquel l'amant n'échappe plus:

*... sa peine est plus cruelle
Que si tournoit là bas la roue continuelle
...
Sa raison est veinquée, & l'appetit est maistre*⁴².

l'appétit est maître; il faut retenir ce dernier hémistiche; il prouve clairement que la cruauté finit par affûter l'aiguillon du désir. C'est ainsi que souvent chez Ronsard, la cruauté déchaîne les forces instinctives:

*Il⁴³ vit Jupiter pris de noz mortelles femmes,
Neptune sous la mer n'esteindre point ses flammes,
Et Pluton aux enfers sentir la cruauté
Qu'apporte dans les cœurs une douce beauté⁴⁴.*

Quant au texte suivant, il ôterait un argument à ceux qui reprochent à Ronsard de se confiner dans une expression outrée et peu sincère des malheurs amoureux; la dureté n'y est pas celle de la femme et l'on y parle d'animaux plutôt que d'êtres humains. Mais la cruauté, quoi qu'on puisse penser par ailleurs, est celle de l'instinct et non celle de la politesse transie:

*... la genisse qui lamente
L'ingrate amour dont la tourmente
Son mari felon & cruel⁴⁵.*

Ce qui fait souffrir Ronsard, c'est avant tout qu'on fasse attendre son désir; la cruauté féminine est souvent le refus de céder à un besoin pressant. Pensons au texte cité à la page 90: *Puisque le mal...* Il est précédé d'une demande nette et franche:

*Montre moi ta rose nouvelle,
J'enten mignarde ton sein blanc⁴⁶.*

Le destin lui aussi est cruel, parce qu'il a enfermé sous le beau tétin de Cassandre un feu violent dont il a embrasé Ronsard⁴⁷. Quant à Eros, il renouvelle contre sa victime ses *fiertez cruelles*, il lui foule la tête de son pied et accumule dans ses veines et ses os un *feu continuel*⁴⁸. C'est donc à l'instinct qu'il appartiendra de vaincre la cruauté et de libérer l'amant du cycle infernal qui l'emprisonnait.

* * *

Le résultat de cette cruauté, c'est un poète envahi au plus intime de son être par la rigueur de sa maîtresse. Le passage suivant met bien à jour les menaces répétées dont l'amant n'arrive plus à triompher:

*Mais plus que de nous deux je me plains de Fortune,
Qui, cruelle à mon mal, sans cesse m'importune,
Me r'angrege ma playe & me faict amoureux
De vous, dont le bon heur m'a rendu malheureux*⁴⁹.

C'est ici la Fortune qui est cruelle, par procuration. Il suffirait d'un mot, d'un simple consentement de la belle pour abolir l'obstacle. Mais celle-ci se garde bien d'intervenir. Et l'amoureux se voit repoussé dans ses derniers retranchements: il ne suffit pas de rester chaste et de renoncer à la possession; il faut encore s'abstenir de regarder et de toucher:

*Pour estre en vain tes beaulx soleilz aymant,
Non pour ravir leur divine estincelle,
Contre le roc de ta rigueur cruelle
Amour m'atache à mille cloux d'aymant*⁵⁰.

*O cruauté! ô beautez trop iniques!
Le pèlerin touche bien aux reliques
Par le travers d'une vitre, ou d'un bois*⁵¹.

Menacé dans sa substance⁵² et navré en profondeur⁵³, le poète perd le bénéfice de sa dureté; il ne lui reste qu'à déplorer l'inefficacité de ses moyens et son impuissance à forcer l'équilibre de la balance; dureté contre dureté: il s'ensuivra, bon gré, mal gré, la douleur inévitable:

*Quand je la voy, mille fois je m'estonne
La larme à l'œil, ou que ma fermeté
Ne la flechit, ou que sa dureté
Ne me conduit d'où plus on ne retourne.*

...
*... si j'avoï de chair un cœur humain,
Long tems y a qu'il fust réduit en cendre,
Veu le brasier dont toujours il ard plain*⁵⁴.

Et le vaincu est achevé par les armes mêmes dont il avait voulu combattre sa maîtresse inflexible. C'est le point le plus bas, la déroute, la trahison de ses propres forces, le mouvement unilatéral de l'oppression. Dans l'extrait suivant, le quatrain confirme le caractère instinctif et agressif de la cruauté, que nous venons de mettre en relief: la défaite n'en est que plus implacable:

*Franç de raison, esclave de fureur,
Je voys chassant une Fère sauvage,*

...

*J'ay pour ma lesse un cordeau de malheur,
J'ay pour limier un trop ardent courage,
J'ay pour mes chiens, & le soing, & la rage,
La cruauté, la peine, & la douleur.*

*Mais eulx voyant que plus elle est chassée,
Loing loing devant plus s'enfuit eslançée,
Tournant sur moy la dent de leur effort,*

*Comme mastins affamez de repaistre,
A longz morceaux se paissent de leur maistre,
Et sans mercy me traissent à la mort⁵⁵.*

La mort... c'est bien à ce dernier port que la cruauté victorieuse finit par mener. Le temps, cette arme secrète de l'espoir, paraît sans effet sur une menace immuable. La femme s'identifie à la dureté:

*Mais si par trait de temps ma serve loyauté
Ne peut trouver en vous que toute cruauté,
Et si contre ma foy vous devenés si fiere,
Que je ne puisse helas! vous flechir par priere,
Pour me donner secours j'appelle à mon confort
Contre vostre rigueur les Parques & la mort,
Pour delier ensemble & ma plainte & ma vie,
Afin que mon amour de la mort soit suyvie⁵⁶.*

Nous examinerons plus à loisir dans une autre partie de ce chapitre, les effets de la mort. Une issue non moins tragique du traitement cruel de la femme est, pour l'amant, cet état de dépendance que l'on nomme captivité dans la poésie du XVI^e siècle, cette aliénation de son être, cette privation de ses pouvoirs virils, cette castration, pour tout dire. L'amant est captif, il n'échappera pas aux fers de la cruauté:

*Mais, me rendant à vous, vous me manquez de foy,
Et si me traités mal, & sans m'outer de peine
Tousjours vous me liés, & triomphés de mal⁵⁷.*

Et l'aspect le plus dangereux de la captivité amoureuse (pour nous qui voyons les choses du point de vue de la conquête) est que Ronsard prenne goût à ses liens et qu'il se complaise à souffrir. Il est allé, en réponse au sadisme de la femme, jusqu'au masochisme :

*En ma douleur, las chetif, je me plais,
...
D'un joyeux dueil sans faim je me repais*⁵⁸.

*Si sçai-je bien que je suis arrêté
Au lacs d'amour: & si ne m'en retire,
Ni ne voudrois, car plus mal empire
Et plus je veus y estre mal traicté*⁵⁹.

*Douce prison, vous m'estes honorable,
Sans vos liens je serois miserable,
Vostre malheur bien heureux m'a rendu:
En me perdant je me suis bien perdu,
Et ne veux point qu'ailleurs je me retrouve.
J'ayme mon mal, j'y consens & l'approuve,
J'ayme ma perte, & ne voudrois pour rien
Me regaigner pour estre du tout mien*⁶⁰.

Le goût de la souffrance conduit l'amoureux à la perte de lui-même. La cruauté féminine dérobe le soupirant à son propre moi: il ne s'appartient plus et il oublie, avec son âme, et son désir et son ambition :

*Las! mais mon cœur, ainçois qui n'est plus mien,
Comme un vrai serf, ne sauroit plus entendre
A qui l'appelle, ...*⁶¹.

*Depuis ce ⁶² temps j'ay perdu toute envie
De me ruoir, & veux que la poison
Qui corrompt mes sens & ma raison,
Soit desormais maistresse de ma vie*⁶³.

Si l'amoureux est dépouillé de ses moyens virils, anéanti dans une captivité émasculante, le poète, lui, est arrêté dans son élan. Création

amoureuse et création poétique vont souvent de pair chez Ronsard; elles s'ordonnent en parallèles étroites, nous aurons l'occasion de le montrer. Ronsard, par exemple, n'a pas craint d'accuser Cassandre de paralyser sa lyre; mais sous la menace d'être anéanti⁶⁴, il doit aussitôt se repentir de pareille révolte. C'est Hélène aussi, qui foudroie de ses regards le corps et le cœur de l'amant; et ce dernier, quand il veut s'en plaindre ou demander merci, s'interrompt soudain dans son effort créateur:

*Si bien ta cruauté me resserre la vois,
Que je n'ose parler, tant tes yeux me font craindre*⁶⁵.

Voilà donc Ronsard complètement envahi: la femme pose ses deux pieds sur la tête du vaincu *en signe de conquête*, elle lui ôte du front *la jeune honte, & l'audace première*, elle supprime, mesure la plus grave, le courage viril (*Acouhardant mon ame prisonniere*, dit Ronsard, qui invente pour l'occasion un mot bien frappé⁶⁶).

*Tu es sourde à mes cris,
Et ne responz non plus que la fontaine
Qui de Narcis mira la forme vaine*⁶⁷:

l'amoureux devient Narcisse; la situation du condamné mobilise sous la plume de Ronsard une série de « signes » poétiques, de rythmes et de rimes dont nous ferons l'étude dans une des parties suivantes. Conservons pour l'instant de Ronsard, l'image d'un amoureux que la cruauté féminine a su vaincre, mais sans lui ôter la conscience de sa défaite. Car ce point reste capital: Ronsard n'abdique pas; sa condition est celle d'un esclave, son ton celui d'un maître; ce dualisme rare demeure l'apanage des grands, car il est difficile de pleurer sans larmoyer, d'être anéanti sans tomber, et d'oser conserver dans l'aveu de ses peines la lucidité du génie créateur.

* * *

B. LE RIVAL

*S'il y a quelque fille en toute une contrée
Qui soit inexorable, inhumaine, & cruelle,*

*Tousjours ell' est de moy pour dame rencontrée,
Et tousjours le malheur me faict serviteur d'elle :*

*Mais si quelcune est douce, honneste, amyable & belle,
La prise en est pour moy tousjours desesperée:
J'ay beau estre courtois, jeune, accord & fidelle,
Elle sera tousjours d'un sot enamorée⁶⁸.*

C'est ainsi que Ronsard déplore le triste destin qui fixe son malheur. Il définit côte à côte la nature de deux obstacles qui freinent son élan : la cruauté féminine ; nous sortons de l'étudier ; l'existence d'un rival amoureux : envisageons-la maintenant. Mais s'il arrive à Ronsard (comme ci-dessus) de placer en équilibre deux sortes d'obstacles, ne croyons pas toutefois que l'importance de l'un équivaille celle de l'autre. Il s'en faut même de beaucoup : en fréquence, la cruauté féminine l'emporte sur la rivalité à trois contre un. Mais pour être plus rare, l'action d'un rival n'en est pas moins importante chaque fois qu'elle s'exerce. Il est cependant étonnant de ne pas voir plus souvent à l'œuvre, au fil des recueils, une concurrence amoureuse dont Ronsard, dans la vie, a souffert souvent. A regarder les choses dans le détail, ce n'est pas moins de quatre femmes auprès desquelles Ronsard a dû connaître les vicissitudes de la rivalité. Il semble que les renseignements suivants puissent être tenus pour biographiques, bien qu'ils émanent en partie de l'œuvre elle-même, où, comme l'on sait, l'aventure vécue devient souvent méconnaissable.

C'est d'abord Cassandre Salviati, rencontrée par Ronsard le 21 avril 1545, semble-t-il ; la belle Florentine se marie en automne 1546 à Jehan Peigné, seigneur de Pray. Dix-huit mois auront suffi à un seigneur vendômois pour ruiner les espoirs de notre poète et pour le condamner à des rendez-vous platoniques avec sa belle dans le clos de quelque campagne. Ronsard rencontre Marie, presque jour pour jour, dix ans après Cassandre : dès 1556, ses rapports avec la petite paysanne tourangelle seront troublés par un grand seigneur également, infidèle par surcroît. Si Ronsard quitte Marie, nous dit Binet, c'est « pour quelque jalousie conçue ». On ne connaît pas l'identité de Sinope, mais on s'accorde entre critiques à lui reconnaître une existence réelle. Et l'on tient aussi pour biographique la jalousie que Ronsard aurait éprouvée à l'égard d'un rival que Sinope d'ailleurs aimait sans retour et que le poète eut la maladresse de présenter à sa belle. Quant à Genève, de deux choses l'une : on admet le récit de Ronsard et l'on tient pour vraie une rivalité, posthume j'en conviens, mais assez efficace pour faire quelque temps balancer Genève. Ou l'on pense que Ronsard fut obligé d'adoucir par une invention

romanesque le scandale d'une liaison adultère. Guillaume Colletet parle même d'un duel, qui aurait failli opposer l'avocat Blaise de Vigenère⁶⁹ à Ronsard, le premier voulant défendre son honneur outragé, le second se posant en champion de l'amour libre. Quoi qu'il en soit, Ronsard, face à Genève, dut compter avec un adversaire.

Il peut donc sembler étonnant que la rivalité amoureuse, dont Ronsard eut à souffrir quatre fois au moins, n'ait pas laissé plus de traces dans son œuvre. Du moins, les traces qui subsistent sont-elles significatives.

* * *

La rivalité, c'est d'abord pour notre poète l'occasion d'une mise au point : là où la cruauté ménageait comme un obscur « fatum », Ronsard « rival » réintroduit la claire conscience de la valeur : il n'entend pas qu'entre lui et un autre homme, la préférence de la femme ne s'explique pas. Tout son effort, au contraire, tend à imposer la reconnaissance de sa légitime supériorité. Il se réserve les beaux rôles ; sans le dire expressément, il aime, par exemple, jouer les Mars ou les Adonis :

*Fault il que veuf, seul entre mille ennuiz,
Mon lit desert je couve tant de nuictz ?
Hà, que je porte & de haine, & d'envie*

*A ce Vulcan ingrat, & sans pitié,
Qui s'opposant aux raiz de ma moytié,
Fait eclipser le Soleil de ma vie*⁷⁰.

D'ailleurs, quelques sonnets plus loin, ce Vulcain-mari-grincheux se double d'un sot. Ronsard, comme on peut le voir, n'est pas long à souligner par contraste sa propre valeur intellectuelle⁷¹. Mais l'intelligence n'est pas toujours reconnue par la femme aimée : on a beau être rusé comme Ulysse, on trouvera toujours une Pénélope⁷² assez habile pour dompter son amant et le tromper avec quelque muguet. L'homme, de qui l'esprit toutes bestes surmonte ne saurait pourtant s'enorgueillir devant les femmes de son intelligence avisée⁷³. Que faire devant une amante qui ne sait pas distinguer d'un autre, un homme intelligent, un poète par surcroît ? Ronsard s'en prend violemment au valet fortuné :

*Cependant un valet en aura jouissance,
Ou quelque autre mignon, dont on ne se doub'tra,
Sa faux en la moisson segrettement mettra*⁷⁴.

Et sur le plan des valeurs, un maître est-il supérieur à son valet?

*Mais en lieu d'un sacré Poète,
De moy, qui chantois ton honneur,
Tu as nouvelle amitié faicte
Avec je ne scay quel Seigneur,
Qui maintenant tout seul te tient,
Et plus de moy ne te souvient*⁷⁶.

On retrouve ici le mépris que Ronsard nourrissait pour tous ceux dont le titre était la seule noblesse⁷⁶. En plus de son génie, Ronsard compte aussi, pour évincer son rival, sur la valeur de sa fidélité; et notre poète d'exposer (sans rire!) les dangers de l'inconstance chez les grands seigneurs amoureux, se réservant, quant à lui, d'aimer sans défaillance:

*Ha, fille trop sotte & trop nice*⁷⁷,
Tu ne scais encore que c'est
De faire aus grandz seigneurs service,
Qui en amour n'ont point d'arrest,
Et qui suyvent sans loyaultez
*En un jour dix mlie beautez*⁷⁸.

Et cet amoureux sûr de sa constance est aussi sûr de la qualité de son amour; son privilège sur un rival, c'est d'aimer avec sincérité et sans réserve:

[II]⁷⁹ *dit que pour le moins il vaut le gentil-homme,*
*Qui d'amour vous enflame, & n'en est enflamé*⁸⁰.

Ains en me desdaignant tu aimas autre part
*Un, qui son amitié chichement te départ*⁸¹.

* * *

Si Ronsard doit reculer devant son rival, il le fait en soulignant sans équivoque sa valeur, ses propres droits, ses avantages; sa force est celle du mâle qui résiste: quel plaisir notre poète n'a-t-il pas pris à peindre le combat farouche de Castor et de Lyncée pour la possession des filles de Leucippe!⁸² Dans la même perspective, Ronsard trouve la guerre de Troie légitime, car Hélène méritait qu'on la recherchât; mais aussi qu'on

la défendît, dût-on consentir pour cela à dix ans de malheurs. Voici ce que dit Ronsard au Sénat troyen :

*Peres, il ne falloît (à qui la force tremble)
Par un mauvais conseil les jeunes retarder :
Mais & jeunes & vieux vous deviez tous ensemble*

*Et le corps & les biens pour elle hazarder.
Menelas fut bien sage, & Pâris, ce me semble,
L'un de la demander, l'autre de la garder*⁸³.

Cette force brute, apanage de la jeunesse, que la prudence des vieux Troyens n'a pas su comprendre, il semble même que Ronsard la revendique pour lui au mépris de sa « vis poetica » : évoquant Hector au courage sans défaut, il lui compare un chevalier errant

*Que [, dit-il,] ma Deesse alloit hier porant
Et qu'en armant baisoit, comme je pense.*

*De sa vertu procede ton*⁸⁴ *honneur :*
Que pleust à Dieu, pour avoir ce bon-heur,
*Avoir changé mes plumes à ta lance*⁸⁵.

Tous les commentateurs restent muets sur le dernier vers. Donner à *plumes* le sens de « parure », « plumet » ne conduit pas très loin : on ne voit pas pourquoi Ronsard serait ainsi coiffé. (D'ailleurs, s'il portait des plumes à son chapeau, il serait guerrier lui-même.) Mieux vaut comprendre « plumes » = « plumes à écrire » et justifier le pluriel, un peu bizarre à première vue, par les besoins de la métrique : le « s » du pluriel permet de compter pour une syllabe le « e » muet de « plumes ». Le pluriel, en pareil cas, est moins exceptionnel qu'on pourrait le penser. Ronsard, par exemple, déclare à Charles IX qu'il le suivra à la guerre, non pas pour combattre mais pour immortaliser dans ses œuvres les hauts faits des chevaliers français :

*Moy, plus armé de plumes que d'espée
Suivray du camp la victoire, trampée
Au sang veincu. Si quelque chevalier
Faict un beau coup entourné d'un millier*

*Des ennemis, je feray soubz ma plume
Sonner son coup comme un fer sur l'enclume,
...⁸⁶.*

Dans les *Amours diverses*, Ronsard déclare solennellement qu'avant de s'en aller du monde, il veut transformer son corps *fantastiq* et de *plumes* l'enfermer, pour chanter la vertu du seigneur de Villeroy. Bien sûr, les plumes auxquelles pense Ronsard, devenu Renommée et nouvel Argus (ce dernier personnage n'est d'ailleurs pas nommé explicitement), peuvent bien être celles du paon. Encore une fois, cependant, Ronsard pense davantage à ses plumes d'écrivain ainsi que le prouvent trois vers de la même pièce citée :

*... ce papier que pour acquit je l'offre,
Et ma plume qui peut, écrivant vérité,
Tesmoigner ta louange à la posterité⁸⁷.*

Si mon interprétation du sonnet cité est juste, Ronsard préfère à son génie une force plus élémentaire, celle que symbolise la lance du chevalier. En face d'un rival, Ronsard retrouve son instinct guerrier et le sens de la lutte.

* * *

Mais le « résistant » n'est pas toujours aussi bien armé contre son rival. Entendons-nous : dans les passages précédents, l'amoureux (Ronsard ou un autre) ne figurait pas en posture de conquérant ; mais face au danger de la rivalité, il n'avait pas perdu de vue l'existence d'une force virile. Maintenant, cette force tourne à la faiblesse ; le poète, au lieu d'équilibrer les tensions et d'opposer à la rivalité triomphante la vigueur sereine d'une puissance qui connaît sa mesure, s'abandonne à l'invective. La faiblesse devant l'obstacle est déjà sensible dans ce sonnet de la *Continuation* :

*Je pleure, je me deux, je cry, je me martire,
Je fais mille sonnetz, je me romps le cerveau,
Et si je suy hat : un amoureux nouveau
Gagne tousjours ma place, & je ne l'ose dire⁸⁸.*

La puissance y perd son contrôle et elle multiplie les coups d'épée dans l'eau. Cette hypertrophie de la violence stérile est plus sensible encore

dans ce sonnet des *Amours* de 1552, où Ronsard s'en prend à un rival indiscret qui l'épie chaque fois qu'il va voir sa belle :

*Accablez, Dieux, d'une juste tempeste
L'œil espion de sa parjure teste,
Dont le regard toutes les nuictz me suit :*

*Ou luy donnez l'aveugle destinée
Qui aveugla le malheureux Phinée,
Pour ne voir rien qu'une éternelle nuict*⁸⁹.

Et que dire de la malédiction forcenée et peu naturelle que le poète outragé lance à son rival, heureux possesseur en justes noces d'une femme disputée? Ce n'est que vent, déroute, artifice de faible; la vieille qui trama le mariage:

Que les mastins paillards la compissent tousjours;

le rival qui vient d'enlever la belle, la terre devrait pour l'empêcher dans son entreprise

*... rompre ses chevaux, & verser par les bouës
Chevaux, cocher, limons, attellages & rouës!;*

la mariée, enfin, il faut que

*Sa ceinture se rompe, & [que] toujours desdaigneux
Son mary la harcèle, & luy soit rechigneux*⁹⁰.

Il y a du meilleur Ronsard, on en conviendra facilement; on se plaira cependant à reconnaître qu'une telle faiblesse d'inspiration est rare dans l'œuvre que nous étudions.

* * *

Il arrive que la menace du rival soit dramatique. L'équilibre entre la pression de l'adversaire et la force du « résistant » est rompu. Comme il le fut par la cruauté, Ronsard est mené hors de lui-même par la rivalité.

La jalousie du poète est un terrain favorable à l'aliénation amoureuse et suit le même chemin qu'avait emprunté la cruauté:

*D'un sang froid, noir et lent, je sens glacer mon cuer:
Quand quelqu'un parle à vous, ou quand quelqu'un vous touche,
Une ire au tour du cuer me dresse l'escarmouche,
Jaloux contre celui qui reçoit tant d'honneur.*

...
Je ne puis aymer ceux, à qui vous faites chere,
...

*Les Roys ny les amans ne veulent point ensemble
Avoir de compagnons. Helas! je leur ressemble:
Plustost que d'en avoir, je desire la mort*⁹¹.

Plusieurs années après, Ronsard exigera dans les mêmes termes une même exclusivité:

*... un cœur amoureux ne veult de compaignon.
L'amant non plus qu'un Roy, de rival ne demande*⁹².

Pourquoi cette exclusivité? C'est bien sûr parce qu'un rival empêche une possession complète de la femme. Et s'il n'y a pas de possession complète de la femme, il n'y a pas d'aliénation réciproque, mais une aliénation unilatérale. Ronsard explique à Olivier de Magny la nature de l'amour qui est une jalousie, une fièvre en une frenaisie:

*Car quel molheur plus grand [, dit Ronsard,] nous pourroit suyvre,
Qu'en nous mourir pour en un autre vivre?*⁹³.

Les rapports entre la jalousie et l'aliénation sont ainsi définis; pas aussi bien toutefois que dans ce tercet de l'un des *Sonets pour Helene* où Ronsard, soucieux d'être suivi dans les particularités de sa démarche amoureuse, trouve nécessaire de recourir à un mot savant:

*Mon ombre me fait peur, & jaloux je ne puis
Avoir un compaignon, tant amoureux je suis,
Et tant je m'essentie en la personne aimée*⁹⁴.

Et la fin du sonnet prouve bien que l'amant devait se contenter d'une amitié non exclusive. Ainsi, par des chemins différents, la rivalité débouche au même point que la cruauté. Cette dernière attitude contraignait l'amant à l'aliénation unilatérale de lui-même; c'était donc un mouvement dans le vide où le poète perdait ses forces, puisque son appel restait sans réponse. S'aliéner sans réciprocité, c'est se perdre. Que fait la rivalité amoureuse? Strictement la même chose: au moment où le poète s'essentie en la personne aimée, au moment où, sans l'obstacle de la cruauté, il pense rencontrer une aliénation réciproque, la rivalité s'interpose, rompt les liens et risque de laisser l'amant frustré et séparé de l'essence de sa nouvelle vie. On ne s'étonnera donc pas que la plus grande malédiction de l'amoureux à l'adresse de son rival soit précisément une aliénation incomplète qui le projette hors de lui-même sans pour autant lui permettre de s'accomplir, et qui le laisse en proie à son être divisé et malheureux:

*... ce sot de jeune homme
Qui maintenant sa vie & son ame vous nomme,
Et qui seul me fraudant est roy de vostre cœur,
Qu'en fin en vostre amour vous trouverez mocqueur.
Quiconque soit celui, qu'en vivant il languisse,
Et de chascun hay lui mesme se haysse,
Qu'il se ronge le cœur, & voye ses dessains
Tousjours lui eschapper comme vent de ses mains,
Soupçonneux, & resveur, arrogant, salitaire,
Et lui mesme se puisse à lui mesme desplaire⁹⁵.*

Et le triste retournement des forces par une trahison secrète existe dans la rivalité comme il existait dans la cruauté. Rien n'exprime mieux le pathétique échec de Ronsard que le sonnet suivant, où le poète se voit trompé par sa propre puissance et acculé lui-même sous le coup d'un obstacle insurmontable, mais où il demeure assez fort pour tracer en lettres de feu les mouvements qui envahissent son être; le parallélisme de mouvement avec le sonnet *Franc de raison* (p. 97) ne laisse pas d'être frappant:

*Espovanté je cherche une fontaine
Pour expier un horrible songer,
Qui toute nuict ne m'a faict que ronger
L'ame effroyée au travail de ma peine.*

*Il me sembloyt que ma douce inhumaine
Crioit, Amy sauve moy du danger,
Auquel par force un larron estranger
Par les forestz prisonniere m'emmeine.*

*Lors en sursault, où me guidolt la voix,
Le fer au poing je brossay⁹⁶ dans le boys,
Mais en courant apres la desrobée,*

*Du larron mesme assallir me suis veu,
Qui me perçant le cuoeur de mon espée
M'a fait tomber dans un torrent de feu⁹⁷.*

Ainsi, plusieurs fois, il arrive que l'obstacle de la rivalité ait raison de Ronsard et le condamne à lui-même, en figeant tout mouvement vers l'extérieur: la plus grande force de l'obstacle correspond aussi à la plus grande inertie; c'est par le mouvement (comme nous le verrons au chapitre suivant) que Ronsard combattra l'obstacle.

* * *

C. LA MORT

Un autre obstacle attend Ronsard sur le chemin de la conquête: la rencontre de la mort. Nous débouchons ici sur un aspect essentiel de sa création. Les nombreux recueils du poète amoureux contiennent entre autres une somme (le mot n'est pas trop fort) de réflexions sur la mort. Faut-il s'étonner que la vie érotique voisine sans cesse avec son contraire, chez un poète qui a dit:

Car l'Amour & la Mort n'est qu'une mesme chose⁹⁸?

Le trépas, c'est une des réalités à quoi Ronsard songe le plus souvent, c'est une des « présences » les plus constantes de son œuvre. La mort, pour notre poète, c'est bien sûr d'abord la perte de la vie, le non-être pur et simple. Il est partout chez Ronsard, ce grand risque de la condition humaine, des premières *Odes* aux *Hymnes*, des *Amours* de 1552 aux *Sonets pour Helene*. Pourquoi d'ailleurs en serait-il autrement dans une œuvre de conquête amoureuse qui donne au devenir le pas sur l'être?

*Celuy qui est mort aujourd'huy
Est aussi bien mort que celui
Qui mourut aux jours du deluge:*

...
*Il n'a plus esprit, ny raison,
Emboiture, ne liaison,
Artère, poux, ny vene tendre,
Cheveil en teste ne luy tient,
Et qui plus est, ne luy souvient
D'avoir jadis aymé Cassandre⁹⁹.*

On aura remarqué avec quel art notre poète infléchit sa méditation du général au particulier et du « philosophique » à l'« amoureux »; on ne saurait inscrire avec plus d'immédiateté et de souplesse la réalité de son amour dans le drame de la condition humaine. La conquête amoureuse, comme aussi toute entreprise, se voit souvent menacée de la mort.

* * *

Mais il saute vite aux yeux que la mort chez Ronsard (comme chez tant d'autres!) n'a pas le sens unique de « perte de la vie », « passage de l'être au non-être ». On a beaucoup raillé ces amoureux qui, morts cent fois, ne trépassent pourtant point¹⁰⁰. Ronsard non moins qu'eux, reste de ce monde malgré la mort: les passages sont fort nombreux pour l'attester. Mais ceux-ci ne présentent pourtant qu'un maigre intérêt poétique. L'amant malheureux se plaint, par exemple, de celui qui l'a mené pour la première fois *prendre l'acointance* des beaux yeux de sa maîtresse:

*Celluy seul me tua! hé mon Dieu n'esse pas
Tuer, que de conduire un homme à son trespas?¹⁰¹*

Ronsard se montre encore plus explicite, mais c'est au prix d'un « con-cetto » trop intellectuel et sans émotion:

*Tu m'as desja tué, tu ne sçauois m'occire
Pour la seconde fois: car je n'ay plus de cœur¹⁰².*

On préférera sans doute la vigueur antithétique de cette description d'Hercule, possédé par sa passion pour Iole:

*... la poison profonde
Qui dans son cœur s'aloit trop dérivant
L'avoit tué dedans un cors vivant*¹⁰³.

Le plus souvent, pourtant, quand Ronsard équivoque sur les différents sens de la mort-obstacle, il paraît céder à la gratuité et à la mode. Rien n'est plus poignant que la réflexion du poète sur la mort en général (nous le verrons au chapitre VII), rien n'est moins nouveau que certaines équivoques sur de faux trépas amoureux, trop brillantes ou trop précieuses pour exprimer le vrai moi de Ronsard.



La mort est donc pour Ronsard un obstacle sur le chemin de l'amour: on meurt, on revit, on remeurt, on revit et ainsi de suite. Le trépas amoureux inclut la répétition. L'amant vit dans un état particulier et transitoire, il oscille entre un espoir et un rejet, ou plutôt entre mille espoirs et mille rejets:

*Et ton corps en prison à jamais demourra
Et sans pouvoir mourir mille fois remourra*¹⁰⁴.

L'amoureux doit affronter les spasmes brutaux et opposés d'une réalité en devenir:

*Rien ne te plaist, cruel*¹⁰⁵, *que sanglots & que pleurs,
Que déchirer nos cœurs d'épineuses douleurs,
Que tirer tout d'un coup mille mors de ta trousses*¹⁰⁶.

*Je revy, je remeurs, ma plaie est incurable.
Qui veut servir Amour, ce tyran execrable,
Pour toute recompense il reçoit de tels fruits*¹⁰⁷.

Il est facile de le constater, l'obstacle de la mort se situe dans une perspective dynamique, alors que la cruauté et la rivalité, plus statiques, immobilisent en général l'amant sur place. Cette *Chanson de la Nouvelle Continuation*¹⁰⁸ où Ronsard, malgré sa belle a rabi un baiser défendu, illustre bien l'aspect de la mort dont nous parlons: l'absence de l'âme du

poète d'abord, puis celle de son cœur parti à la recherche de l'âme, provoquent une mort par à-coups. Et l'on ne saurait trouver meilleure expression du paradoxe de la mort, entrave et dynamisme tout à la fois, que ces deux vers d'un des *Sonets pour Helene*:

*Dieu nous vend chèrement les choses qui sont belles,
Puis qu'il faut tant de fois mourir pour les avoir*¹⁰⁹.

* * *

A Dieu ne plaise que chaque mort amoureuse contienne dans sa répétition une promesse même lointaine: plus souvent qu'il ne le voudrait, l'amant se voit terrassé par la douleur sans recours d'un trépas brutal. Ce trépas ne prive pas de la vie à jamais, tant s'en faut; on conserve l'impression que Ronsard continue à vivre sous les menaces et malgré elles. Mais dans les morts amoureuses qui vont suivre, on assiste à la soumission impuissante du conquérant; celui-ci ne semble rien discerner de positif dans la mort qui le frappe:

*Au plus profond de ma poytrine morte,
Sans me tuer une main je reçoÿ,
Qui me pillant entraine avecque soy
Mon cœur captif, que maistresse elle emporte*¹¹⁰.

L'amant, n'ayant pas voulu croire les prédictions de Cassandre (Salviati), semblable en son incrédulité aux Troyens de la Cassandre homérique, est soumis inflexiblement au pillage de son âme:

*Ainsi pour ne croire pas,
Quand tu m'as
Prédit ma peine future,
Et que je n'aurois en don,
Pour guerdon
De t'aimer, que la mort dure,
...*¹¹¹.

Puisque l'amant ne meurt pas de mort totale, qu'est-ce donc qui meurt en lui? On peut affirmer que c'est le mouvement amoureux qui animait en lui le souffle vital:

*Je n'ay plus ni sang, ni venes,
Ni flanc, ni poulmons, ni cœur,
Long tems a que la rigueur
De ma trop fiere Cassandre
Me les a tournés en cendre*¹¹³.

L'amant, longtemps maltraité, est privé de quoi réagir et même de quoi vivre:

*Ou bien, si vous voyés que je ne sois pas digne
D'avoir chés moi le vôtre*¹¹³, *au moins rendés le mien,
Car sans avoir un cœur je ne saurois plus vivre*¹¹⁴.

Le sonnet XV à Sinope¹¹⁵ est révélateur sur ce point. Le chemin de la paralysie y est décrit de bout en bout: l'humeur enflammée est passée des yeux de Sinope dans ceux du poète. *Mais cest' humeur mauvaise au cueur est devallée* corrompant le sang *d'une blesme langueur*. Que va faire le cœur, menacé par ce « corps étranger »? Il convertira *en larmes & en pluye* le sang de Ronsard: le malheur de celui-ci sera noyé par ses yeux, ou bien le poète, condamné à fuir devant le feu, épuisera sa vie jusqu'à la mort. Ce jeu d'images est compliqué et précieux, mais il montre bien l'envahissement de l'amant par la paralysie. Le poète est victime du même mal devant Hélène, ainsi qu'en témoignent ces vers déjà cités:

*Tu m'as desja tué, tu ne sçauois m'occire
Pour la seconde fois: car je n'ay plus de cœur*¹¹⁶.

Un terme commun à tous les textes précédents frappe évidemment: celui de « cœur ». La mort envahit cet organe, lieu central de toute réflexion, de toute pulsation, et en définitive, de tout mouvement. Sous l'allégorie ou la demi-allégorie du cœur, ne faut-il pas lire que le poète a (momentanément) perdu son dynamisme? La conquête fait naufrage dans la mer des langueurs. Que va-t-il succéder au calme plat? Une riposte? Oui, bien sûr; nous en parlerons en temps et lieu. Mais pour le moment, il ne reste à l'assiégé paralysé que la porte du dégagement, que la fuite dans la mort, mais la mort au sens premier que nous avons défini. Cette ressource, Ronsard l'envisage avec netteté; en 1552, il avait dit sa résignation en ces termes:

*Puis qu'Amour donc ne me veult secourir,
Pour me deffendre il me plaist de mourir,
Et par la mort trouver ma delivrance*¹¹⁷.

Il précise et corrige ainsi en 1578:

*Puis que mon Dieu ne me veut secourir,
Pour me sauver il me plaist de mourir,
Et de tuer la mort par la mort mesme.*

Je pense qu'il faut prendre assez au sérieux ce dernier vers. Admettons que Ronsard se soit plu à façonner une de ces formules antithétiques qu'on prisait tant chez les beaux esprits du XVI^e siècle; il n'en reste pas moins que cette formule n'a d'existence et de relief que si le poète équivoque sur deux acceptions possibles: las des spasmes de la mort d'amour, las du péril dont une passion rebutée menace son dynamisme, le poète veut mourir pour de bon. Un vers d'un autre sonnet des *Amours* de 1552, frappé au coin pétrarquiste, résume bien le désespoir de l'amant qui cherche son salut dans la mort:

*Vouloir mourir, & vivre par contraincte*¹¹⁸.

Même solution dans un sonnet des *Meslanges* de 1555¹¹⁹, où Ronsard, pour mourir, implore de Jupiter le secours de la foudre ou, à défaut du feu céleste, l'inspiration du désespoir, qui conduit du haut d'un rocher à la mort solitaire dans les flots. La mort totale serait aussi une manière d'échapper à l'engourdissement et à la paralysie des forces intérieures ainsi qu'en témoigne ce beau sonnet de la *Nouvelle Continuation* qui s'achève sur cette plainte résignée:

*... Je me plains de ma vie
Qui languist en prison, & si n'y peut mourir*¹²⁰.

Et le plus grand des maux, n'est-ce pas que cette mort, suprême refuge, se dérobe au paralysé qui la souhaite?

*Un mal au mien pareil puisse un jour t'aventr,
Quand tu voudras mourir, que mourir tu ne puisses*¹²¹.

Ce rapide examen de la mort considérée comme obstacle n'est pas sans révéler, malgré quelques vers intéressants, une certaine indigence créatrice chez Ronsard, due peut-être, comme nous le verrons dans les comparaisons, à une trop grande complaisance envers le pétrarquisme.

* * *

D. L'OBSTACLE ET SA TRADUCTION POÉTIQUE

Nous venons d'examiner Ronsard aux prises avec l'obstacle : fortunes diverses que celles de la vigueur amoureuse en lutte avec la résistance de la femme ; mais, à la fin, triomphe constant des forces défensives. A la fin ? A un certain point de vue, on le sait, il n'y a ni début ni fin ; mais l'éclairage du problème peut se faire à partir de l'obstacle, obstacle croissant qui finit par être victorieux. Au fait, ordonner les différents aspects de l'obstacle selon une progression, ce n'est pas trahir Ronsard, c'est prendre dans un ordre significatif et révélateur ce que l'œuvre nous offre pêle-mêle ; la plus grande force de l'obstacle, voilà ce qu'il fallait mettre en lumière, car l'entrave amoureuse, qu'elle s'appelle cruauté, rivalité ou mort, finit toujours par acculer Ronsard ; le mouvement du désir s'arrête, le poète ne s'appartient plus, il est chassé de lui-même, donc aliéné, par une femme inflexible. Ce point le plus bas de l'envahissement signifiait pour l'amant la réduction à l'immobilisme.

Nous avons étudié, dans les parties précédentes de ce chapitre, le jeu des forces en conflit en les ramenant à leur aspect fondamental. C'était suivre une voie simplifiée qui réduisait à un schéma le message poétique : seules importaient les lignes et les rapports de forces. Mais ces forces s'expriment ou plutôt se traduisent ; elles se cristallisent dans certaines images, s'enracinent dans un sonnet, voire dans un vers ou dans un rythme. C'est à quelques-unes de ces traductions de l'obstacle que nous consacrons la partie suivante de ce chapitre.

* * *

La glace, le rocher sont les images favorites de l'obstacle ; le mythe (pour peu qu'on veuille en pareille circonstance distinguer mythe et image), c'est Méduse. Une relation s'établit vite entre Gorgone, rocher et glace : la pétrification ; ce signe de paralysie amoureuse convient particulièrement à l'amant repoussé et privé de son élan :

*Je meurs pour vous, & si ne vous en chaut !
Souffrés au moins qu'icy je vous accuse
De me charmer ainsi qu'une Meduse.*

*Toutes les fois que je sens aprocher
 Vos yeux sur moy, je deviens un rocher,
 Sans sentiment, car mon ame gelée,
 Qui par frayeur au cœur s'en est allée,
 De froide peur me glace tout le sang:
 Sans respirer je demeure tout blanc,
 Pasle & tout froid, comme une roche dure,
 En qui lon voit d'un homme la figure¹²².*

Le point commun de ces trois images, que j'ai fait ressortir à dessein dans le texte du poème, est bien l'arrêt du mouvement, la perte de ses moyens par un amant paralysé. Chacune pour elle-même, dans un contexte séparé, les trois images du rocher, de la glace et de Méduse ont la même fonction. Le rocher, par exemple, est le signe de l'aliénation:

*Car en elle¹²³ gist ma vie,
 Et non en moi, qui mort suis,
 Et qui sans ame ne puis
 Sentir chose qu'on me face,
 Non plus qu'une froide mace
 De rocher, ou de metal,
 Qui ne sent ne bien ne mal¹²⁴.*

La glace aussi d'ailleurs:

*Je devins une Idole aux rayons de ta veuë,
 Sans parler, sans marcher, tant la raison esmeuë
 Me gela tout l'esprit, loing de moy m'estrangeant¹²⁵.*

Comme la glace arrête pendant l'hiver le cours des eaux...

*... arrester les rivières,
 Et soubz un frain glacé les brider prisonnières¹²⁶,*

...ainsi le dynamisme amoureux se trouve paralysé par le gel intérieur:

*D'un sang froid, noir et lent, je sens glacer mon cueur:
 Quand quelcun parle à vous, ou quand quelcun vous touche¹²⁷.*

La glace sert aussi d'image à Ronsard dans des contextes où la force créatrice est entravée; les mauvais poètes, par exemple, ceux qui *ne sont que de vers seulement inventeurs*, le Vendômois les trouve froids, gelez & glacez; en naissant ils n'apportent / *Sinon un peu de vie, en laquelle ils avortent*¹²⁸. Ailleurs Ronsard, parlant de la force créatrice au sens premier du terme, souhaite à son rival l'impuissance sexuelle et l'infertilité par le froid qui le germe défend¹²⁹.

* * *

Quant à Méduse, elle marque instantanément l'arrêt des ambitions masculines. Son rôle dans les mouvements de la conquête apparaît bien dans un texte peu connu des *Elegies et Mascarades* (1571). Mercure s'adresse aux dames rassemblées pour assister à un tournoi d'amour:

*Il ne faut point qu'un Chevalier s'apreste
Au long labeur d'une telle conquête,
S'il n'est aymé des Dieux & du Destin;*

et cette conquête prévoit au premier acte la rencontre de Méduse:

*Premierement d'un courage indonté
Vorra l'Enfer qui flamboye à costé,
Et bagnera ses armes homicides
Au tiede sang des fieres Eumenides,
Et des fureurs des Meduses, qui ont
Un ail farouche enfoncé souz le front*¹³⁰.

Méduse menace souvent la convoitise de l'amoureux. Cette figure mythologique est assez simplement esquissée par Ronsard. C'est un signe sens prolongement, dépourvu des valeurs nouvelles dont un poète édifiant sa propre mythologie aurait pu le charger. Quand il s'agit de la mort sans lendemain de son désir, le poète s'en tient à l'expression strictement nécessaire: c'est comme s'il craignait de déployer son imagination pour chanter un échec. Le rire de Cassandre, par exemple, pétrifie ainsi qu'une Méduse:

*Son riz (ains une Meduse)
Qui tout me va transformant!*¹³¹.

Ou bien Ronsard imagine une variante: ce rire si doux de Cassandre endurcirait Méduse¹³²: si douceur il y a, ce n'est que douceur précieuse. On trouve au début des *Amours* de 1552¹³³, un « concetto » encore plus précieuse et plus compliqué: l'œil de Cassandre *empierre* étrangement le poète comme une horrible Méduse, et l'empêche de chanter; ce n'est pas *le changé* (entendez: le poète), mais *le changeur* (entendez: l'œil de la belle), que Cassandre doit accuser! Ronsard s'est montré peu inspiré par l'image de Méduse, dont il devait déplorer les limites poétiques. Il semble, en effet, que les tercets suivants témoignent d'une recherche pour renouveler une image mythologique traditionnelle et utilisée sans beaucoup d'invention par de nombreux poètes:

*Tout cela que lon dit d'une Meduse antique
Au prix d'elle n'est rien que fable poétique:
Meduse seulement tournoit l'homme en rocher,*

*Mais cette-cy en-roche, en-glace, en-eau, en-foue
Ceus qui ozent sans peur de ses yeus approcher:
Et si en les tuant vous diriez qu'el'se joue*¹³⁴.

Curieux, ces verbes à traits d'union! Nul doute que par cette graphie particulière, le poète veuille souligner la métamorphose complexe dont il est l'objet, et insister sur la pétrification dont il est menacé. La nouvelle Méduse ne se borne pas à changer en pierre celui qu'elle menace; elle le change en glace, en eau et en feu aussi, devenant ainsi la figure universelle de l'obstacle. Ces deux tercets « médusins »¹³⁵, animés par un mouvement contrasté, sont une réussite sans doute¹³⁶.

* * *

Mais l'expression de l'obstacle est loin de s'en tenir à la rigidité de Méduse. Ronsard garde en réserve de nombreuses autres ressources; il n'a même pas épuisé, nous allons le voir, celles des rochers et de la glace. La poésie de Ronsard ne se borne pas à la métaphore. Les moyens stylistiques du poète ont un autre but: préparer la riposte du désir; c'est justement ce qui leur confère une exceptionnelle valeur. D'ornements qu'ils sont en plusieurs endroits, ils deviennent ailleurs pièces maîtresses de la conquête amoureuse. Ronsard accède à la grande poésie, celle qui ne connaît pas la floriture rencontrée au tournant du vers comme l'oasis au milieu du désert, mais celle où chaque élément devient fonctionnel; l'« altitude » poétique ne s'acquiert, je crois, qu'aux dépens de certains ornements. Chez Ronsard, l'amoureux subit l'envahissement,

mais les termes (et je prends ce mot au sens très large) dont il se sert pour l'exprimer, refusent du même coup cet envahissement et préparent un devenir agressif; images, mythologie, rythmes, tout a cette double fonction: rochers, glace, Tantale, Prométhée, ces métaphores annoncent le refus d'être accablé. Narcisse, exception notable, ouvre une échappée sur la gratuité, sur la poésie pure.

* * *

Revenons aux images du rocher. Elles font partie de l'arsenal ronsardien, ainsi que le poète le précise au *lecteur apprentif* dans sa préface de la *Franciade*:

*Tu n'oubliaras aussi ny les montaignes, forests, rivières, villes,
republiques, havres & ports, cavernes & rochers, tant pour
embellir ton œuvre par là, & le faire grossir en un juste volume,
que pour te donner reputation & servir de marque à la posterité*¹⁸⁷.

On ne saurait mieux attribuer aux rochers (et aux autres images citées) un rôle ornemental. Ronsard est mauvais maître de son *lecteur apprentif*, quand il lui enseigne sans vergogne à recourir à la bourre là où manque un matériau de plus grande valeur. A tant se perdre dans l'ornement, Ronsard rata sa *Franciade*. Mais il ne rata pas ses *Amours*, ayant su ménager entre les éléments de ses sonnets ou de ses autres pièces, des rapports fonctionnels. Ces rapports apparaissent bien dans ce sonnet à Cassandre, devenu madrigal en 1584 par le prolongement de son dernier tercet:

*Quand vous seriés quelque fille d'un Scythe,
Encor l'amour qui les Tygres incite
Vous flechiroit: mais trop cruellement*

*Vous me gesnez de tourment sur tourment,
Me reperçant d'amoureuses halesnes,
Pour tesmoigner que du commencement
L'homme nasquit de rochers & de chesnes*¹⁸⁸.

Voilà donc établi entre cruauté et rocher un rapport ontologique auquel la légende antique¹³⁹ dont s'inspirait Ronsard ne songeait nullement.

En plusieurs endroits, Ronsard se mesure au rocher; il voudrait se

distinguer de lui par son être sensible. Le caractère d'immutabilité, d'incommunicabilité du rocher est particulièrement mis en relief dans quelques textes. Il n'est que de penser à l'ode émouvante *Quand je suis vint ou trente mois*, pour mesurer le degré pathétique d'une émotion et l'engagement dans lequel Ronsard se trouve face au monde extérieur :

*Si esse que je ne voudrois
Avoir esté rocher ou bois,
Pour avoir la peau plus espesse,
Et veincre le temps emplumé
Car ainsi dur, je n'eusse aimé
Toy qui m'as fait vieillir, Maistresse*¹⁴⁰.

Même s'il se surprend à l'envier, Francus a bien soin de ne pas reconnaître comme sienne la nature des rochers :

*Heureux trois fois, voire quatre un rocher,
Qui sans tendons, sans muscles et sans chair
Vit insensible, et qui n'a l'ame atteinte
D'amour, de haine, ou de soing ou de crainte :
Je voudrois estre en quelque rive ainsi !
Je vivrois dur, sans peine et sans soucy,
Où¹⁴¹ maintenant par trop de connoissance
Je sens mon mal, et si je n'ay puissance
De delivrer mon esprit afligé,
Que tes beaux yeux retiennent engagé*¹⁴².

Etre ou ne pas être de la nature des rochers ? Voilà le sens d'une série d'images et le sens aussi d'une relation entre le poète et les choses. Les rapports deviennent plus étroits : Ronsard va vivre de la même vie qu'il prête à ses images. Petit à petit, les rochers créent autour du poète une atmosphère qui convient à sa situation aliénée ; et c'est là que la création poétique se laisse particulièrement saisir : l'amoureux, chassé de lui-même, menacé de pétrification, va se laisser endurcir par la masse des rochers ; mais ce qui l'enserme est aussi ce qui le sauve. L'amoureux se revêt de roc et s'apprête à s'aliéner volontairement pour mieux aliéner les autres. C'est ainsi que naît cette âpreté ronsardienne qui fera l'objet de notre prochain chapitre. L'abîme, d'abord, se réduit entre l'insensible rocher et l'amant vulnérable :

*Seul, & pensif, aux rochers plus segretz,
D'un cœur muet je conte mes regretz,
Et par les boys je voys celant ma playe*¹⁴³.

Avec les forêts et les bois, durs aussi, les rochers deviennent même, par similitude d'état, des confidents âpres et solitaires :

*Les rochers, les forests desja savent assez
Quelle trampe a ma vie estrange & solitaire*¹⁴⁴.

Mais ce que Ronsard trouvera dans la dureté de l'aliénation, c'est l'âpreté du désir : le texte suivant est plus qu'un paysage ; c'est déjà un état d'âme :

[Amour]
*Alla par les rochers, & par les bois deserts
Allumer la fureur des sangliers & des cerfs*¹⁴⁵.

L'ambition poétique de Ronsard ne diffère pas de son ambition amoureuse ; la conquête du vert laurier sera dure comme celle de la flamme ; ce laurier, dit Ronsard,

*Je veux l'aller chercher sur le haut d'une roche
Difficile à grimper, où personne n'approche*¹⁴⁶.

On le voit, le rocher, image-pivot chez Ronsard, fait passer l'amoureux et le poète, des menaces de Méduse où passivement on subit son sort, à la volonté inflexible de celui qui veut s'imposer à la femme sans nuances ni souplesse. Le poète s'est en quelque sorte revêtu de l'obstacle. N'est-il pas significatif que dans le texte suivant, Ronsard provoque lui-même une métamorphose où le « dur » prédomine ?

*Je veux muer mes deux yeulx en fontaine,
Mon cœur en feu, ma teste en un rocher,
Mes piedz en tronc, pour jamais n'approcher
De sa beaulté si fierement humaine*¹⁴⁷.

Les images mythologiques des grands suppliciés, comme celles du rocher, ont double fonction chez Ronsard : traduire l'obstacle et préparer la révolte. Comme beaucoup d'autres amoureux, le Vendômois s'est assimilé fort souvent aux « damnés » de la mythologie gréco-latine. Cette identification est facile à faire, mais peut-être moins facile à soutenir : éviter l'enflure, rester maître de sa force poétique, c'était une gageure que Ronsard a très souvent tenue.

Placer sous le signe de Prométhée sa déroute devant l'obstacle, c'est déjà ne plus la reconnaître comme telle. Prométhée, au fond, est le grand révolté ; il accepte parce que des chaînes l'y contraignent ; et, puni pour avoir trop osé, son destin est de vivre pour justifier ses peines. Mais on sait aussi qu'à Prométhée enchaîné faisait suite Prométhée déchaîné ; Ronsard le sentait plus que tout autre : il y a des frémissements sous les chaînes de son martyr. Dans les passages non érotiques de son œuvre, Ronsard, suivant l'humeur du moment, accable ou félicite le voleur du feu divin : si nous sommes victimes des maladies et de la mort, c'est que Prométhée a *robée / La flamme prohibée*¹⁴⁸ ; si la paix n'est plus parmi nous, c'est que notre ancêtre audacieux

*... forgea la lame
Qui si tost hors du cors nous fait enfuir l'ame*¹⁴⁹.

Jupiter, pour cela, aurait dû le foudroyer et cacher sous la terre le fer maudit dont on fabrique des cuirasses¹⁵⁰. En revanche, Prométhée est félicité de son larcin dans l'apologie-blason du verre, pièce que Ronsard dédie à son ami Jean Brinon ; l'audace du voleur est à l'origine des découvertes de l'humanité, en l'occurrence celle du verre¹⁵¹. Peu importe, au fond, ces jugements contradictoires. L'essentiel est que Ronsard installe Prométhée aux positions-clés de l'histoire humaine : son personnage, où qu'il se trouve, a de la grandeur, c'est indéniable. Mais tout illustre qu'il est, il n'en demeure pas moins lié à l'homme par une parenté consubstantielle de malheurs et d'amertume :

*On dit que Prométhée en paistrissant l'argille,
Dont il fist des humains l'essence trop fragile
Pour donner origine à noz premiers malheurs,
En lieu d'eau la trempa de sueurs et de pleurs*¹⁵².

Prométhée est le héros-père et le héros-frère tout à la fois, car les pleurs dont il humecte l'argile humaine, ce sont aussi les siennes, celles que lui arrachait, sur le Caucase, la morsure de son aigle cruel. Grandeur et

fraternité sont les traits dominants du Prométhée ronsardien, cet « homo faber » chargé de représenter l'amoureux assailli mais non résigné. L'analogie ressort clairement du passage suivant :

*Hé! tu me fais languir par cruauté d'amour :
Je suis ton Prométhée, & tu es mon Vautour*¹⁵³.

Cette comparaison est développée tout au long d'un sonnet des *Amours* de 1552, que je cite en entier :

*Pour estre en vain tes beaulx soleilz aymant,
Non pour ravir leur divine estincelle,
Contre le roc de ta rigueur cruelle
4 Amour m'atache à mille cloux d'aymant.*

*En lieu d'un Aigle, un soing horriblement
Claquant du bec, & sifflant de son aille,
Ronge goulu ma poitrine immortelle,
8 Par un desir qui auiust journellement.*

*Mais de cent maulx, & de cent que j'endure,
Fiché, cloué, dessus ta rigueur dure,
11 Le plus cruel me seroit le plus doulx,*

*Si j'esperoys, apres un long espace,
Venir vers moy l'Hercule de ta grace,
14 Pour delacer le moindre de mes nouds*¹⁵⁴.

On retiendra d'abord la peinture, très plastique, de la dure situation de l'amoureux repoussé : l'accumulation des « r » (le vers 3 n'en compte pas moins de trois) ; le déroulement volontairement laborieux du second quatrain avec deux adverbes en « -ment » à la rime, deux participes présents, un adjectif apposé (*goulu*), placé tout exprès en opposition pour faire poids ; la répétition au v. 9 du mot *cent*, les précisions *fiché, cloué*, aussi dures que la rigueur qui suit. Ces différentes expressions de l'obstacle sont les éléments les plus réussis de cette pièce. On peut faire quelques réserves sur le « concetto » des deux premiers vers, ainsi que sur l'*Hercule de ta grace* du v. 13. Mais on ne saurait nier que la figure du Prométhée amoureux, assiégé stoïque, y soit une récréation. Ce poème a je ne sais quoi de lourd, de heurté, volontairement ; le rythme en est lent : chaque

mot de chaque vers y est comme une douleur nouvelle. On n'aura pas manqué de remarquer au vers 8 une présence sexuelle: Prométhée-Ronsard, ce n'est pas le condamné seulement; c'est aussi l'homme de désir. Rien donc de particulièrement résigné chez celui qui ose proclamer son mal, en tirant argument de merci et entrevoir l'arrivée d'un Hercule libérateur. Cette rage, qui paraît sous-jacente dans ce sonnet, Prométhée nous l'a donnée avec la souffrance, comme nous l'apprennent quelques vers d'une pièce non amoureuse:

*O monde heureux, si Prométhée
D'argile en ses doigts retatée
Le cœur ne nous avoit formé!
Le trasant dans l'eau Stygienne,
Et dans la rage Lybienne
D'un cruel lion affamé¹⁵⁵.*

Voilà donc l'amoureux à double face: frustré et dépossédé, mais audacieux aussi, et prêt à la riposte. Ce frémissement furieux de la souffrance qui voudrait faire d'un échec une victoire, est partie intégrante du Prométhée ronsardien¹⁵⁶; on peut voir à ce propos le sonnet *J'espere & crains*¹⁵⁷ où malgré l'obstacle, l'amoureux impuissant ne connaît pas la résignation:

*Cent foyz je meur, cent foyz je prens naissance,

Un Prométhée en passions je suis,
Et pour aymer perdant toute puissance,
Ne pouvant rien je fay ce que je puis.*

La variante 1584-1587 des deux derniers vers marque mieux la volonté révolutionnaire de Ronsard-Prométhée:

*J'ose, je veux, je m'efforce & ne puis,
Tant d'un fil noir la Parque ourdit ma vie.*

Le *larron-imager*¹⁵⁸ comme l'appelle Ronsard, en soulignant bien l'aspect créateur d'une douleur féconde¹⁵⁹, est toujours tenu en haleine par les revirements de son supplice. Le destin de Prométhée, comme ceux des autres martyrs d'ailleurs, s'inscrit dans un cycle:

*Tousjours le Vautour ne martire
Le pauvre cœur Promethean
Sur le sommet Caucasean,
Mais de nuit recroitre il le laisse,
A fin qu'au matin s'en repaïsse*¹⁶⁰.

L'amant, lui, ne connaît même pas ces répit. Dans deux autres passages, le parallélisme est complet entre la figure et l'original, entre Prométhée et l'amant qu'il représente: la belle redonne la vie par un baiser, mais sa victime n'est pas dupe de cette cruelle faveur; si je reçois ce baiser, dit l'amant, c'est

37 *Afin d'estre plus tormenté,
Et que plus souvent je remeure,
Comme le cueur de Prométhé
Qui renaist cent fois en une heure,
Pour servir d'apast miserable
A son vautour insatiable*¹⁶¹.

Ou encore:

*Cet amour, cet oyseau, car oyseau je l'apelle,
Evente quelquefois ma challeur de son aesle,
Et me fait par espoir quelquefois respirer
Helas! mais c'est afin de mieux me martyrer.
Ainsi que le Vautour qui de fain arrestée
Ne ronge coup sur coup le cœur de Prométhée,
41 Ains alongeant sa peine il le laisse à sejour,
Et de nuit il s'enfuit pour revenir le jour*¹⁶².

Le caractère cyclique du supplice prométhéen est rendu de façon magistrale par le rythme de ces deux extraits; du premier, on retiendra en particulier le balancement progressif des vv. 37-38, qui s'appuie sur une alternance syntaxique: subordonnée infinitive + subordonnée finale personnelle; du second, la disposition de la syntaxe aux vv. 41-42: proposition subordonnée-proposition principale / proposition principale-proposition subordonnée. Et ces rythmes nous paraissent suggestifs parce qu'ils cachent dans leur alternance la volonté prométhéenne d'échapper au cycle maudit et le triomphe final de l'obstacle. En d'autres termes, ils naissent d'une lutte; sous la plume de Ronsard, Prométhée s'anime d'une

vie toute particulière: figure enchaînée, il traduit la soumission de l'amant; figure cyclique, il rythme l'assaut de l'obstacle contre le poète; mais figure âpre aussi, il prépare les audaces de la révolte.

* * *

Tantale et Ixion ont un rôle très voisin de celui de Prométhée: on retrouve chez eux l'âpreté du supplicié. Ronsard, qui veut se perdre dans un bois sauvage, *loing de gens, pour celer [s]a rage* déclare que

*Le mal que l'on fait d'Ixion
N'aproche de [s]a passion¹⁶³,*

et qu'il aimerait mieux endurer la peine de Tantale. Il faut retenir les quatrains suivants:

*Je voudrois estre Ixion & Tantale,
Dessus la roüe, & dans les eaus là bas:
Et quelque fois presser entre mes bras*
Cette beauté qui les anges égale.*

*S'ainsin étoit, toute peine fatale
Me seroit douce, & ne me chaudroit pas,
Non d'un vautour fussai-je le repas,
Non, qui le roc remonte & redevale¹⁶⁴.*

* Var. 67-87 du v. 3:
Et nud à nud presser entre mes bras.

Tantale et Ixion sont comme Prométhée des hommes de désir. Le pari audacieux que formulent ces quatrains donne aux suppliciés une figure toute nouvelle; Ronsard est animé d'un désir si grand qu'il accepte de souffrir au lieu de s'en plaindre; il n'y a pas de prix si haut (fût-ce la damnation) qu'il ne veuille payer pour la possession charnelle de sa maîtresse. Qualité particulière, me semble-t-il: les suppliciés et Ronsard prennent valeur l'un par l'autre; Ixion et Tantale (puis Tityos et Sisyphe), par la proximité immédiate de la sensualité, Ronsard par le décor mythique simple et brutal dont il s'entoure: *Dessus la roüe, & dans les eaus là bas*. Les figures mythologiques ont donc cette particularité chez Ronsard de rapprocher et même de faire s'affronter désir et obstacle.

Enfin, le caractère cyclique de la douleur trouvait dans le supplice d'Ixion sur sa roue, une traduction idoine :

*Un soing fecond en mon penser s'elevé
Qui mon sang hume & l'esprit me remord,
Et d'Ixion me fait égal au sort,
De qui jamais la peine ne s'achevé¹⁶⁵.*

*Ah, que malheureux est cestui là qui s'empestre
Dans les liens d'amour, sa peine est plus cruelle
Que si tournoit là bas la rou' continuelle,
Ou s'il bailloit son cœur aux aigles à repaistre¹⁶⁶.*

Ainsi Ronsard renouvelle la matière mythique par la fonction très particulière qu'il attribue à des légendes assez connues et banales. Le profil des grands héros, rendu plus saisissant encore par la très sûre âpreté du style, domine la lutte de l'amoureux contre les obstacles de son entreprise. Traits d'union entre la résignation et la riposte, les premiers héros de la terre donnent à la conquête difficile son cachet de violence et son premier gage de réussite. Et, dépassant l'amour, il n'y a pas jusqu'à une illustration de la condition humaine que les héros mythiques ne fournissent à Ronsard :

*De tous les animaux le plus lourd animal,
C'est l'homme, le subject d'infortune & de mal,
Qui endure en vivant la peine que Tantale
Là bas endure mort dedans l'onde infernale,
Et celle de Sisyphe, & celle d'Ixion :
Il porte son enfer...¹⁶⁷.*

Mais il est aussi des paradis¹⁶⁸ auxquels songera l'amour vainqueur.

* * *

Narcisse est chez Ronsard une figure de l'obstacle assez particulière. L'amant rebuté, nous l'avons vu, n'a d'autres ressources que lui-même. Incapable de s'unir à la femme, de partager, comme dirait Chateaubriand, la surabondance de vie qui est en lui, il est contraint souvent de vivre dans un univers dont il est seul la mesure. On s'est moqué, non sans

raison, de certains poètes transis qui perdent dans leur narcissisme le sens des proportions et exagèrent jusqu'à l'outrance quelques peines d'amour. Ronsard échappe très souvent à ce danger de complaisance à soi-même; il est pourtant des passages où le moi du poète, trop limité, perd force et intérêt. En ouvrant des horizons plus larges, l'image de Narcisse vient à propos. Le poète ne renouvelle pas le symbolisme psychologique de ce personnage mythologique; la longue pièce *Le Narssis* n'est qu'une adaptation très classique d'une *Métamorphose* d'Ovide. Néanmoins, le Narcisse de Ronsard reste intéressant: si le poète avait confié à Prométhée, Ixion et Tantale, qui sont chacun dans son genre des ravisseurs de feu et de lumière, le soin de faire jaillir à la clarté le monde de ses ombres, il évite l'écueil de la complaisance à soi-même grâce à l'image de Narcisse, symbole de gratuité et de poésie pure. Prométhée engageait l'amant dans la poursuite de la conquête, Narcisse le dégage¹⁶⁹. Au sonnet CXXIV des *Amours* de 1552, Ronsard s'écriait, désespéré:

*Plus je la voy, moins souler je m'en puis,
Un vray Narcisse en misere je suis:
Hé qu'Amour est une cruelle chose!*¹⁷⁰.

Le sonnet suivant forme en quelque sorte le prolongement du précédent. Le voici, transcrit en entier:

*Que laschement vous me trompez, mes yeulx,
Enamourez d'une figure vaine:
O nouveaulté d'une cruelle peine,
4 O fier destin, ô malice des cieulx.*

*Fault il que moy de moymesme envieulx,
Pour aymer trop les eaux d'une fontaine,
Je brusle apres une image incertaine,
8 Qui pour mo mort m'accompaigne en toutz lieux?*

*Et quoy, fault il que le vain de ma face,
De membre à membre amenuiser me face,
11 Comme une cire aux raiz de la chaleur?*

*Ainsi pleuroyt l'amoureux Cephiside,
Quand il sentit dessus le bord humide,
14 De son beau sang naistre une belle fleur*¹⁷¹.

La construction du sonnet prépare l'échappée: les onze premiers vers sont prononcés par on ne sait qui; le douzième vers renseigne sur l'identité de celui qui parle mais la plainte est déjà terminée; elle s'en est allée, vierge de toute précision, rejoindre un passé doucement sonore. Cependant le renseignement du v. 12 n'a rien de prosaïque et ne trouble pas l'atmosphère poétique: l'imparfait *pleuroyt* renvoie au passé imprécis; la fin du vers est rare et douce (le nom de Narcisse, en somme, n'est jamais prononcé). Les vers 13 et 14 sont balancés harmonieusement: *humide* fait une liaison étonnante entre les pleurs de Narcisse et la fleur qui va sortir de lui. Le v. 14 est admirable de fraîcheur et d'harmonie: *beau sang — belle fleur*. Fin simple, gracieuse; débouché dans la splendeur toute gratuite d'une fleur. Le poème du *Narssis* s'achève aussi dans un apaisement floral: de Narcisse, il ne resta plus rien...

*... sinon une petite fleur
Qui d'un jaune safran emprunta la couleur,
Laquelle n'oubliant sa naissance première
Hante encor aujourd'hui la rive fonteinere,
Et tousjours aparoist pres des eaus, au printans,
Mais non plus que son maistre en sa fleur vit long tans*¹⁷².

Rien de tragique dans l'obstacle que rencontre Narcisse:

*... [il] fut heureux, maurant sur la fontaine,
Abusé du mirouër de sa figure vaine:
Au moins il regardoit je ne sçay quoy de beau*¹⁷³.

La solution par le dégagement gratuit de la beauté est bien mise en évidence dans les *Stances de la Fontaine d'Helene*, par opposition à l'endurcissement impitoyable de la pétrification:

*Vous enfans de l'Aurore, allez baiser ma Dame:
Dites luy que je meurs, contez luy ma douleur,
Et qu'Amour me transforme en un rocher sans ame,
Non comme il fit Narcisse en une belle fleur*¹⁷⁴.



Il reste encore à examiner quelques aspects de l'expression ronsardienne

de l'obstacle. L'âpreté, qui refuse la défaite et que détermine un désir contrarié mais vivace, appelle sous la plume du poète les formes les plus concrètes de la douleur: l'ulcère, par exemple, auquel Ronsard recourt plus de dix fois; et toujours le mal insidieux est en marche, on le saisit dans son devenir: le sommeil effraye la pauvre Climène follement éprise de Francus, ...

*... comme il a de coutume
D'effroyer ceux de qui la playe fume
Dessous le cueur, quand le mal chaleureux
Par le sang traîne un ulcere amoureux*¹⁷⁵.

Ou bien, c'est Eurymédon que Diane vient de viser:

*Et ce pendant l'ulcere au fond du cœur alla,
Passa de nerf en nerf, passa de veine en veine,
Et feit par tout le corps le venin escouler:
Altera tout son sang, feit l'esprit chanceler,
N'ayant pour son sujet autre bien que la peine*¹⁷⁶.

C'est une prise de possession par toutes les voies d'accès aux profondeurs; l'ulcère s'installe dans toutes les fibres:

*[Le] feu d'un ail, qui d'une flamme accorte
Brulle mon cœur d'un ulcere profond*¹⁷⁷.

Autres termes, mêmes douleurs: *la playe de mon cœur / Qui d'oz en oz incurable chemine*¹⁷⁸, *ce beau sein, dont l'appetit me ronge*¹⁷⁹, *le desir qui me lime & me mord*¹⁸⁰. La preuve est faite par les deux dernières citations que la douleur, c'est bien la morsure du désir. Le danger va jusqu'à l'anéantissement de la consommation:

*Mais moy qu'Amour toute la nuit devore*¹⁸¹.

*Comme un beau lis, au moys de Juin blessé
D'un ray trop chault, languist à chef baissé,
Je me consume au plus verd de mon age*¹⁸².

L'aspect commun de toutes ces images est leur caractère de violence physique et brutale; la description de l'obstacle faite par notre poète tire de là sa force et son attrait. Tout s'est tourné contre Ronsard, le voici menacé dans son intégrité. Le second hémistiche du dernier vers cité, si vibrant, laisse pourtant pressentir un retournement des forces: l'héroïque amoureux ne saurait longtemps souffrir d'être victime de lui-même (la variante 1584-1587 du v. 14 dit avec plus de précision, en effet: *Au feu d'Amour, victime de moy-mesme*). Ce renvoi des flèches qu'on décoche contre lui va distinguer Ronsard de tant d'autres poètes plaintifs ou impuissants. A la cruauté de la femme correspond la révolte de l'homme; celle-là fut sans mesure, celle-ci ne sera point différente. Les images de l'obstacle, aux dimensions mythologiques inhabituelles et aux rythmes heurtés, nous ont préparés à la revanche de l'amoureux.

* * *

Enfin, la résistance de l'obstacle se trouve marquée jusque par le rythme du vers et le jeu de la rime. Le sonnet LXXIX des *Amours* de 1553 s'articule selon un mouvement des plus particuliers:

*A ton frere Paris tu sembles en beauté,
A ta sœur Polyxene en chaste conscience,
A ton frere Helenin en profete science,
4 A ton parjure aleul en peu de loiauté.*

*A ton pere Priam en meurs de roiauté,
Au vieillart Antenor en mieleuse eloquence,
A ta tante Antigone en superbe arrogance,
8 A ton grand frere Hector en fiere cruauté.*

*Neptune n'assit onc une pierre si dure
Dans tes murs, que tu es, peur qui la mort j'endure:
11 Ni des Grecs outragés l'exercite vainqueur*

*N'emplit tant Ilion de feus, de cris, & d'armes
De soupirs, & de pleurs, que tu combles mon cœur
14 De brasiers, & de morts, de sanglos & de larmes¹⁸³.*

Cette longue comparaison de la Cassandre Salviati et de la Cassandre troyenne est construite sur deux mouvements rythmiques distincts: le premier, huit fois parallèle, s'étend sur les deux quatrains et accompagne une « revue » des grands Troyens. Seule variété dans les huit premiers

vers: l'alternance des qualités ou des défauts, aux dernières syllabes du vers. Le second mouvement est tout autre et fait contraste avec le premier, lequel n'est qu'une sorte de tremplin; celui-là ne repose pas sur une comparaison d'égalité affirmative, mais sur une comparaison d'égalité négative et double. Les différentes parties de ces comparaisons créent un rythme alterné, bien propre à ponctuer, au rythme de vers rapportés, l'envahissement de l'amant par une Cassandre inflexible qui, d'assiégée, est devenue assiégeante. A les considérer de près, les images, en effet, marquent un retournement significatif. Les *Grecs outragés* cherchent à s'emparer de Troie et à prendre Cassandre. Comme eux, le poète veut posséder Cassandre Salviati, assimilée ici à la princesse troyenne. Le symbolisme de cette entreprise paraît sous-jacent. Cependant, l'image de l'*exercite* (= armée) vainqueur figure aussi l'envahissement du cœur du poète par les charmes et la cruauté de Cassandre. Mais une souveraine cadence est également, pour l'amant menacé, l'occasion d'argumenter sans réplique, car l'aisance du rythme parle pour elle-même et fournit la preuve sous-entendue que l'assiégé conserve tous ses moyens malgré l'attaque.

Enfin, on trouve dans plusieurs contextes quelques rimes où se prépare déjà une riposte. « Cruauté-beauté », « belle-cruelle » sont les couples les plus fréquents, nous l'avons vu¹⁸⁴. Il existe d'autres associations à la rime, qui ne manquent pas d'opérer sur le mouvement de la conquête l'amorce d'une réaction; c'est le cas du sonnet CIII des *Amours* de 1552, par exemple:

*Je parangonne à ta jeune beauté,
Qui toujours dure en son printemps nouvelle,
Ce mois d'Avril, qui ses fleurs renouvelle,
En sa plus gaye & verte nouveauté.*

*Loing devant toy fuyra la cruauté,
Devant luy fuit la saison plus cruelle.
Il est tout beau, ta face est toute belle,
Ferme est son cours, ferme est ta loyauté*¹⁸⁵.

On entrevoit la fin de l'obstacle, la défaite de la cruauté: les quatrains expriment l'espoir; quant aux rimes, elles appuient le mouvement du sonnet: le couple *nouvelle-renouvelle* fait pendant à *cruelle-belle*. Même jeu de rimes, même pivot, dans le sonnet *Hé que voulez vous dire...*¹⁸⁶, où le statique *cruelle* rime avec les dynamiques *tourterelle*, *aesle* et *nouvelle*. Enfin, je m'en voudrais de ne pas rappeler le premier quatrain du premier sonnet à Sinope, où la rime oppose à la cruauté, la fraîcheur d'un espoir:

*L'an se rajeunissoit en sa verde jouvence,
Quand je m'espris de vous, ma Sinope cruelle :
Seize ans estoyent la fleur de vostre age nouvelle,
Et vos beaux yeux sentoyent encore leur enfance*¹⁸⁷.

Au terme de la dernière section de ce chapitre, nous avons confirmation d'une chose importante : la forme, dans l'œuvre que nous étudions, se charge d'un sens, assume une fonction. Des rochers à Prométhée et de Tantale aux couples de rimes opposées, cette fonction, c'est de témoigner que même aux instants les plus sombres de la conquête amoureuse, un poète qui n'oublie rien de sa virilité demeure vigilant sous les apparences de l'échec.

SOURCES ET RAPPROCHEMENTS

A. LA CRUAUTÉ

Sources et influences générales

Dans notre examen de la cruauté chez Ronsard, nous avons constaté, au début, l'engagement total du poète et nous avons relevé, à la fin, le triomphe de la résistance féminine qui réduit l'amant à la perte de lui-même et à la privation de sa puissance. Tout lecteur des poèmes antiques et médiévaux découvrira chez Ronsard beaucoup d'échos. Force de la femme, faiblesse de l'homme: à bien y réfléchir, est-il étonnant que plusieurs poètes d'amour suivent cette voie? Elle n'est peut-être pas originale, mais elle est très humaine. Néanmoins, dans une région fréquentée et fort connue, Ronsard a su tracer son propre chemin. Région fréquentée? Celle de la cruauté amoureuse l'est certainement depuis que le monde est monde et que la femme est femme. Pour le constater, dans notre civilisation, il faut partir des Grecs: on verra que, des Lyriques aux Bucoliques, les amants-poètes se sont plaints de la cruauté féminine. Chez les Latins, on retiendra particulièrement (mais non exclusivement) les Elégiaques; le rapport de ceux-ci à Ronsard fait l'objet d'une excellente étude due à la plume de R. E. Hallowell. Sur la cruauté, j'extrait ces quelques lignes, riches de signification: « As the Roman elegists complained of the excessive cruelty of their mistresses and of the mental and physical anguish which unrequited love caused them, Ronsard, like Petrarch, makes this theme the cornerstone of his erotic poetry. »¹⁸⁸ Je renvoie le lecteur à la suite de ce texte où l'on peut voir, entre autres, que la fureur de Properce n'est pas étrangère à celle de Ronsard et où R. E. Hallowell suit pas à pas l'adoption, par le Vendômois, de certains motifs du martyr amoureux. On connaît aussi le rôle de la cruauté féminine dans la poésie des troubadours et des trouvères, puis dans celle d'Alain Chartier qui ne fut pas le seul, au XV^e siècle, à se plaindre d'une belle dame sans merci. Il faut citer, bien sûr, celui auquel tous les ronsardisants se voient obligés de revenir: Pétrarque. Le rôle de ce dernier (nous allons le voir) n'est peut-être pas aussi important qu'on le pense. Il y a, de plus, les pétrarquistes du *Quattrocento*, à qui Ronsard a peut-être emprunté, après l'avoir fait à Properce, une expression plus sensuelle de l'obstacle féminin¹⁸⁹. Cela représente beaucoup de monde!

Cela rend aussi très longues et très difficiles les comparaisons. Seraient-elles d'ailleurs toutes utiles? Les influences générales se manifestent le plus souvent par le canal des emprunts particuliers; c'est à ces derniers que nous nous bornerons, non sans avoir fait au préalable une mise au point: on a trop tendance encore à n'attribuer qu'à l'influence de

Pétrarque toute expression de la cruauté ronsardienne; rien n'est plus sommaire. A relire le *Canzoniere*, on voit bien vite que les mentions, chez Pétrarque, de la cruauté féminine, se bornent à un peu plus d'une dizaine¹⁹⁰. Cela réduit considérablement le rôle de l'hostilité féminine dans le monde érotique du poète toscan; de fait, on comprend vite ce qui est arrivé: les successeurs de Pétrarque, à leur gré, ont multiplié les imitations de certains passages « cruels » du *Canzoniere*. Ils ont ainsi déformé l'importance qu'avait cet obstacle dans la poésie du Maître. Très rarement aussi, Pétrarque songe à se venger de Laure¹⁹¹. A ce propos, le sonnet *Se la mia vita...*¹⁹² ne manque pas d'intérêt comparatif: Pétrarque y suppose qu'une vie assez longue lui permette de voir se dégrader, sous les coups du temps, les charmes de sa maîtresse; c'est alors que celle-ci, ayant perdu de sa superbe, pourra peut-être lui prodiguer *alcun soccorso di tardi sospiri*. Ronsard, quant à lui, poussera l'audace jusqu'au sadisme:

*Vous ne le voulez pas? & bien, j'en suis content,
Contre vostre rigueur Dieu me doint patience,
Devant qu'il soit vingt ans j'en auray la vengeance,
Voiant ternir vaz yeus qui me travaillent tant*¹⁹³.

Laumonier renvoie à Properce¹⁹⁴: cette référence va tout à fait dans la ligne tracée par R. E. Hallowell¹⁹⁵. A Properce, il faudrait ajouter sans doute quelques poètes pétrarquistes plus en accord que Pétrarque lui-même avec le tempérament du Vendômois. En matière de cruauté, le plus clair de ce que Ronsard paraît avoir repris à l'amant de Laure, c'est le masochisme¹⁹⁶.

Venons-en aux emprunts particuliers que l'on peut distinguer dans les textes de Ronsard cités au cours de notre chapitre. Sept d'entre eux sont inspirés de près par Pétrarque, Bembo, l'Arioste ou Marulle: je renvoie le lecteur aux éditions Laumonier et Weber. Quant aux passages (beaucoup plus nombreux) où Ronsard s'écarte de ses modèles, on peut distinguer dans leur nouveauté, quatre aspects principaux:

1. L'expression de Ronsard est plus directe et plus nette.
- p. 91, citation-référence-note 29 — Properce II, 8, vv. 17-20.

*Sic igitur primo moriere aetate, Properti?
Sed morere; interitu gaudeat illa tuo!
exagitet nostras Manis sectetur et umbras
insultetque rogis calcet et ossa mea!*

Le subjonctif de Properce est l'aveu d'une défaite, c'est un abandon, au fond, à la cruauté probable de la femme. Le futur de Ronsard se détache mieux du contexte et se situe dans la perspective vécue de la conquête:

Après mainte misere & maint fascheus émoi.

— p. 92, citation-référence-note 33 — Pétrarque, s. *I' pur ascolto...*, 254.

Comme Pétrarque, Ronsard a peur qu'on lui enlève son amante: si Dieu allait venir et l'arracher à la terre pour en faire une étoile au ciel ou un soleil...? Au moins les maux de Pétrarque connaîtront leur fin. La perspective est fort différente chez Ronsard; son dieu paraît plus séducteur, les dragons cruels protègent la beauté de sa maîtresse; l'affrontement de l'amant et du ravisseur, évité par Pétrarque, n'est pas loin chez le Vendômois.

— p. 94, citation-référence-note 42 — Bembo (cité par H. Weber, WG, p. 531).

*Con la ragion nel suo bel vel involto
L'ardito mio voler combatte spesso
Di speme armato, e movono con esso
Falsi pensieri e larga schiera, e folta.*

L'allégorie a disparu chez Ronsard; les résultats de la cruauté sont plus immédiats. D'autre part, *la rou' continue* introduit l'enfer de la répétition et précipite le mouvement.

— p. 99, référence-note 66 — Properce I, 1, v. 4.

et caput impositis pressit Amor pedibus.

Le rapport de la cruauté amoureuse au malheur de l'amant est plus direct chez Ronsard; Properce l'exprime par l'intermédiaire du dieu Amour; tandis que c'est la maîtresse du poète français elle-même qui pose ses pieds sur la tête du vaincu.

2. Ronsard est plus grave et plus profond.

— p. 88, citation-référence-note 10 — Ovide, *Mét.* XIV, vv. 765-770.

Weber signale que le quatrain de Ronsard est bâti sur un « mouvement analogue à celui que l'on trouve dans les métamorphoses antiques, en

particulier dans le mythe de Vertumne et de Pomone ». Mais, comparée au quatrain de Ronsard, la conclusion d'Ovide reste très superficielle: Vertumne, déguisé en vieille femme, reprend brusquement sa forme de jeune homme lorsqu'il a fléchi le cœur de Pomone. La métamorphose d'Ovide n'est qu'un manège habile de galant; celle de Ronsard est une pénétration profonde du cœur féminin.

— p. 90, référence-note 20 — *Anthologie grecque*, V, 6.

Laumonier et Hutton signalent cet emprunt. Si emprunt il y a, Ronsard le situe dans un contexte beaucoup plus profond et sérieux. Les vers de l'*Anthologie* (Callimaque) parlent sur un ton plus ou moins enjoué du serment fait par Callignotos à Ionis: on a raison de le dire, les oreilles des dieux sont fermées aux serments d'amour.

3. Ronsard souligne les rapports de la cruauté et du désir.

— p. 90, citation-référence-note 22 — Pseudo Gallus, *Ad Lydiam* et Salmon Macrin, *Ad Gelonidem*. Cf. RPL, pp. 762-763 (textes cités intégralement, côte à côte avec celui de Ronsard, et qui ont inspiré de très près toute l'ode *A Macée*).

Pseudo Gallus:

*Conde papillas, quae me sauciant
Candore et luxu nivei pectoris.*

*Sic tu non cernis quod ego langueo?
Sic me destituis jam semimortuum?*

Salmon Macrin:

Porge, o porge sinum tuasque mammas

...

*Ex te omnes veneres venustiores:
Affligis tamen enecasque amantem
Istis deliciisque gratiisque*

...

Pour le Pseudo Gallus et pour Macrin, la cruauté d'une femme, c'est d'avoir trop d'appas... et de les montrer; singulier affadissement: la

rigueur s'amollit à Capoue! Comme il faut préférer la vigoureuse antithèse de Ronsard: *Montre moi ta rose nouvelle / Puisque le mal qui me tourmente / Tu vois cruelle...* On peut dire que le Vendômois sait situer la cruauté féminine dans des rapports subjectifs complexes.

— p. 95, citation-référence-note 45 — Ovide, *Ars amatoria*, I, v. 279.

Mallibus in pratis admugit femina tauro.

Ronsard s'est-il souvenu d'Ovide comme le pense Laumonier? En tout cas, le taureau du poète latin, complaisamment requis par une amante délaissée, est fort éloigné du cruel animal ronsardien. Je pense plutôt que le Vendômois, en mal d'images vigoureuses, s'est souvenu d'un admirable passage des *Géorgiques* de Virgile¹⁹⁷ où le poète latin dépeint en vers d'une prodigieuse âpreté les tourments du désir chez les animaux et chez les hommes. Le terme «cruel» est appliqué au sanglier¹⁹⁸. Y a-t-il eu «contamination» chez Ronsard entre les textes de Virgile et d'Ovide? C'est probable. Une telle rencontre mettrait en pleine lumière l'influence du tempérament de Ronsard sur son imagination.

4. L'expression est plus intense et plus drue que celle de ses modèles. — p. 97, citation-référence-note 55 — Pétrarque, *Canz. Ne la stagian...* 50, vv. 39-42; Octavien de Saint-Gelais, *La Chasse et départ d'amours* (cf. WG, p. 553); Ovide, *Mét.* III, vv. 206 sqq.

Sous notre rubrique N° 4, nous ne citerons que cet exemple, mais il est certainement très convaincant. Le sonnet dont nous reproduisons douze vers à la page 97 résulte d'une «contamination» de sources. L'idée générale de la chasse a été suggérée à Ronsard par Pétrarque:

*Ahi, crudo Amor, ma tu allor più m'informe
a seguir d'una fera che mi strugge
la voce e i passi e l'orme,
e lei non stringi che s'appiatta e fugge.*

Mais chez le poète toscan, l'image de la chasse s'estompe et s'évanouit; elle est d'ailleurs assez sommaire. L'idée de figurer les sentiments de l'amoureux par les chiens et l'attirail du chasseur vient d'Octavien de Saint-Gelais, mais les animaux de ce dernier (*Legier Courage, Soin et Travail*) ne sont point aussi farouches que ceux de Ronsard. Enfin, dans la seconde partie de son sonnet (les deux tercets), le Vendômois s'est souvenu de la légende d'Actéon dévoré par ses chiens, légende qu'il

trouvait chez Ovide. La « contamination » à laquelle procède Ronsard montre à la perfection la liberté de son génie créateur. Sur le thème assez vague de l'amoureux-chasseur, notre poète échafaude lui-même la construction d'un sonnet selon les propres mouvements de sa vie intérieure; en effet, entre le chasseur agressif et frustré de Pétrarque et le chasseur attaqué et victime de lui-même que représente Actéon, il n'y a strictement que l'imagination de Ronsard; et c'est ce rapport qui est important, car il commande le mouvement du sonnet et même, plus généralement, un des mouvements de la conquête amoureuse. A l'aide de modèles disparates, Ronsard trouve son unité dans une expression riche de sens et vibrante. Au lecteur, que l'intensité ronsardienne n'aurait pas complètement convaincu, il sera facile de comparer le texte d'Ovide, assez verbeux, en somme, puisqu'il n'est que l'état-civil d'une meute¹⁹⁹.

Poètes français du XVI^e siècle

Beaucoup de poètes du XVI^e siècle sont loin d'avoir fait à la cruauté féminine une place aussi importante que Ronsard, tant s'en faut. Le rapport femme cruelle-amant malheureux est à peu près nul, ou d'intérêt secondaire, chez Héroët, Tahureau et Belleau. Quant à Pernette du Guillet et Louise Labé, elles n'ont pu imaginer, étant femmes, l'obstacle comme Ronsard l'a fait. Chez Marot, on voit poindre, ici et là, une cruauté discrète; mais elle reste marginale. C'est, par exemple, l'amant des *Élégies* qui met en garde sa maîtresse contre la dureté: *ung Cœur dur & rebelle?... ce seroit grand dommage*²⁰⁰. Le dernier hémistiche donne le ton! On trouve ici et là chez Marot quelques rimes « cruauté-beauté »²⁰¹, mais elles paraissent isolées et sans fonction importante. Quant à l'obstacle, le monde amoureux de Marot semble bien différent de celui de Ronsard. Chez Salel et chez Saint-Gelais, surtout, la cruauté prend plus d'importance; on la rencontre dans maintes pièces. Pourtant, elle n'est guère intéressante, car elle paraît plaquée à la surface des poèmes et privée de toute cohérence. Dans le passage suivant (de Saint-Gelais), par exemple, la rime « cruauté-beauté » est sans pouvoir créateur:

*J'ay tant de mal, et vous de cruauté,
Que de mo mort avons égale envie;
Mais plus languis, plus croît vostre beauté,
Dont pour vous voir Amour me tient en vie*²⁰².

On pourra comparer à la p. 93 de notre travail, un vers de la citation-référence-note 38, assez voisin de celui de Saint-Gelais, et pourtant si différent:

De mon tourment aparoissant plus belle.

Ronsard laisse toute sa place à la vie intérieure et au jeu des consciences réfléchies.

Les rapports « cruauté-obstacle » ne sont guère plus suggestifs chez Olivier de Magny et chez Desportes. De ce dernier, le quatrain suivant illustre bien une impression générale de monotonie et de platitude:

*Je suis chargé d'un mal qui sans fin me travaille;
Quelque part que je tourne, il me suit obstiné:
Tout conseil, tout secours sans profit m'est donné,
Car tousjours plus au vif sa rigueur me tenaille*²⁰³.

Dans son commentaire de ces vers, Malherbe note: *Bourre*. Comme c'est juste!

Mais d'autres poètes méritent une plus longue attention. Scève, tout d'abord, chez qui l'on discerne plusieurs rapports « cruauté-amant » fort intéressants. Le poète s'engage complètement dans son amour²⁰⁴, mais il se heurte à une cruauté sans raison²⁰⁵. Celle-ci souligne, par contraste, le désir charnel de l'amant:

*... & soubz ta main cruelle
Ne puy mercy, tant soit petite, avoir*²⁰⁶.

On notera toutefois la discrétion du Lyonnais. Comme Ronsard, le rapport « cruauté-beauté » conduit Scève à un développement dynamique:

*Et tant dur est le mors de ta beaulté
(Combien encor que tes vertus l'excellent)
Que sans en rien craindre ta cruaulté
Je cours soubdain, ou mes tourmentz m'appellent*²⁰⁷.

Et Scève aura connu avant le Vendômois le plaisir de souffrir²⁰⁸ et la perte de sa puissance²⁰⁹. Mais, entre Scève et Ronsard, il faut marquer

les différences. A lire le premier, on est frappé par la place relativement restreinte qu'il fait à la cruauté féminine; de plus, si le poète en parle, c'est pour se plaindre, et non pour accuser. Sur ce point, Scève paraît fidèle à Pétrarque bien plus que Ronsard. Ce dernier conçoit l'obstacle comme un affrontement, Maurice Scève comme un envahissement progressif et insidieux. Le rythme imposé au Lyonnais et au Vendômois par la résistance de leur maîtresse est fondamentalement différent: Scève se laisse enfermer en lui-même²¹⁰; il souhaite que les yeux de Délie ne soient pour lui que *nuisances lentes*²¹¹; sa *vie confinée languit*²¹² sous la cruauté conjuguée des dieux et de sa maîtresse; le poète supporte patiemment des rigueurs dont il ne reçoit qu'une *vie morte*²¹³; l'aveu suivant est très significatif:

*Mais, comme puis a l'espræue congnoistre,
Son amytié, peu a peu, me ruyne*²¹⁴.

La cruauté ronsardienne, qui est choc violent et douleur vive, se distingue beaucoup du lent martyre scévien.

Elle se distingue aussi de la cruauté dont gémît Pontus de Tyard. Il est vrai qu'il y a plusieurs parentés entre le Mâconnais et le Vendômois: la beauté jointe à la cruauté²¹⁵; l'indifférence de la belle, qui tourne vite au sadisme²¹⁶; et, comme réponse, un masochisme, vite consenti, lui aussi²¹⁷. La cruauté, chez Pontus comme chez Ronsard, c'est un obstacle au désir de possession:

*Mais cette*²¹⁸ *voile ainsi en l'air dressée,
Pour me conduire au port de privauté,
Treuve en chemin un flot de cruauté,
Duquel elle est rudement repoussée*²¹⁹.

Mais l'extrait cité (malgré son symbolisme intéressant) donne la mesure des différences: on remarque à nouveau que la cruauté, chez le Vendômois, est sentie de façon plus directe et plus immédiate. Le *flot de cruauté* contre la *voile* du désir: ne disons pas que Ronsard, jamais, n'ait cédé à ce goût précieux; mais contre ce danger, la vigueur et la violence de son tempérament ont très souvent protégé le poète. En poursuivant notre examen, nous constatons chez Pontus une cruauté comme atténuée et affaiblie: à preuve, le sonnet XI du premier livre des *Erreurs amoureuses*²²⁰: il « part » violemment sur la rigueur d'une maîtresse: la belle ne veut pas satisfaire le désir du poète; mais il s'égare dans la constatation (l'amante s'enfuit) et la prière (qu'elle revienne faire mourir

son amant!). En pareil cas, Ronsard s'en tient à la contestation. On ferait les mêmes remarques à propos de nombreux autres passages du Mâconnaïs²²¹. On prendra note enfin que la fréquence de la cruauté est sensiblement décroissante du premier au troisième livre des *Erreurs amoureuses*.

La cruauté chez Du Bellay est encore plus émoussée. Contemplatif devant sa maîtresse, le bon Joachim préfère exalter la beauté et se plaindre de son sort, que d'accuser comme il en aurait pourtant le droit. De même que chez Pétrarque, la cruauté est imputée par Du Bellay au dieu Amour²²²; la belle, en effet, ne paraît pas coupable:

*Mon fier destin & vostre force extreme*²²³.

Son mal, Du Bellay n'ose l'appeler tel²²⁴. Quand le poète se lance dans un réquisitoire, il est implacable au début, comme pour mieux, à la fin, se repentir de l'avoir été (*Ou vas-tu, Muse?*)²²⁵. Signalons toutefois quelques passages où Du Bellay formule plus directement ses reproches²²⁶: ces rares textes portent encore la marque du scrupule; sur le point qui nous occupe, ils ne paraissent donc pas tirer à grande conséquence. Enfin, au vers qu'on peut lire à la page 96 de notre travail²²⁷:

Contre le roc de ta rigueur cruelle,

on opposera celui-ci, de Joachim Du Bellay, emprunté à un contexte identique:

*Contre le roc d'une chaste froideur*²²⁸.

La comparaison des détails nous révèle donc que l'obstacle a chez Ronsard une résonance beaucoup plus combative.

Le cas de Jodelle est des plus intéressants. Dans la première partie de sa carrière, le poète refuse la dialectique de l'obstacle-cruauté; il ne veut pas connaître l'esclavage féminin. Son opposition est d'autant plus significative pour nous qu'elle se manifeste dans une pièce adressée à Ronsard; elle est à la fois une réponse et une objection: Jodelle ne sent pas l'écartèlement de l'obstacle et de la cruauté; il n'est pas esclave, et s'il ne se trouve pas seul à posséder son propre cœur, c'est volontiers qu'il en accepte le partage. Les angoisses dont parlent les poètes sont le fruit de l'amour trompeur. Quant à l'amour vrai du poète, il sera libre et

heureux. Jodelle se compare dans son enthousiasme au cheval qui bondit, joyeux, sous la bride. Le poète imagine donc entre sa maîtresse et lui des rapports harmonieux et sans nulle tension²²⁹. Il va plus loin encore. Frappé par l'expression outrée que certains poètes ont donnée à leur souffrance et à la cruauté féminine, il les accuse d'hypocrisie, se réservant le bénéfice d'un amour sincère et pur:

*Tous les chants des amans sont
Pleins d'un mal que point ils n'ont,
Pleins de tourmens, et de pleurs,
De glaces, et flames:
Mais feintes sont leurs douleurs,
Ainsi que leurs ames*²³⁰.

La sincérité de Jodelle est poignante, certes, et l'on se réjouit qu'E. Balmas nous en révèle les voies dans l'ouvrage qu'il nous a promis²³¹. Est-ce à dire qu'il faille refuser son crédit à la dialectique de la cruauté? Je ne le pense pas. Ayant fait la part des excès et des outrances, il est nécessaire de tenir pour légitime un système de rapports amoureux qui suppose chez la femme une défense, voire une hostilité. Que les poètes incriminés par Jodelle n'aient pas senti toutes les douleurs dont ils se plaignent, cela est fort possible; mais imaginer qu'il faut ranger Ronsard parmi eux, c'est une imprudence (trop souvent commise) contre laquelle les vers suivants (trop souvent oubliés) devraient mettre en garde:

*Quand je soulois en ma jeunesse lire
Du Florentin les lamentables vois,
Comme incrédule alors je ne pouvois,
En le moquant, me contenir de rire.*

*Je ne pensoi, tant novice j'étoi,
Qu'home eut senti ce que je ne sentoi,
Et par mon fait les autres je jugeoie.*

*Mais l'Archerot qui de moi se facha,
Pour me punir, un tel soin me cacha
Dedans le cœur, qu'onque puis je n'eus jote*²³².

Quand Ronsard se montre si sincère, ne mérite-t-il pas qu'on le croie? Il est d'ailleurs piquant de voir Jodelle adhérer, dans la seconde partie de sa vie, à une dialectique amoureuse qu'il répudiait si bravement²³³.

Je renvoie le lecteur aux textes: il ne manquera pas d'y trouver de nombreuses mentions d'une vive cruauté! Puisque nous parlons d'obstacles en ces pages, il n'est pas inutile de mentionner celui que Jodelle a connu face à Claude-Catherine de Retz et dont il parle si pathétiquement dans ses trois *Chapitres d'Amour*²³⁴. Cet obstacle est celui de la loi morale. Il paraît consubstantiel à Jodelle: vraisemblablement marié à une femme qu'il n'aimait pas, celui-ci entend résonner la voix intérieure d'une morale inique, qui entraîne l'homme dans l'impasse de l'habitude. Le pathétique effort que Jodelle entreprend pour se dégager de tout fauxsemblant, est très émouvant et confère à son œuvre une dimension humaine exceptionnelle; on comprend que le refus d'être aliéné et la volonté d'échapper au cercle vicieux des faux reproches, déterminent l'aspect d'une poésie qui devait rejeter, comme inutiles et vaines, certaines images exploitées par de nombreux poètes du XVI^e siècle.

Sur le chapitre de la cruauté, c'est Baïf qui ressemble le plus à Ronsard; on trouve chez les deux poètes une même expression directe et parfois brutale de l'obstacle. Chez Baïf, par exemple:

*Mais, dont te prend cette cruelle envie,
De me priver de mon plus grand soulas?*²³⁵.

La contestation est à la base de cette question. L'ami de Ronsard se fera plus incisif encore dans une pièce où il affirme violemment la légitimité de son service amoureux fervent, contre une cruauté sans raison²³⁶. Comme chez Ronsard, la belle est sadique...:

*Tu prens plaisir, riant de mon mortire,
...
De mon tourment prenant cause de rire*²³⁷

...et l'amant masochiste:

*Heureuse veue, ô cognoissance heureuse,
Pour éprouver si belle cruauté!*²³⁸.

Comme Ronsard, la rigueur féminine conduit Baïf à l'aliénation²³⁹. Peut-on, dès alors, assimiler les rapports cruauté féminine-amant malheureux imaginés par Baïf à ceux que nous avons étudiés chez Ronsard? Non, bien qu'une telle similitude, si elle existait, ne puisse

point nuire au Vendômois, qui, d'une façon générale, précède son condisciple dans la création littéraire²⁴⁰. Quel est donc ce qui distingue Ronsard de Baïf? Il semble assez évident que c'est la vie dont le Vendômois entoure « sa » cruauté, la « présence » qu'il parvient à donner à la rigueur féminine. Comparés aux textes de Ronsard que nous citons dans le corps de notre chapitre, presque tous vivifiés par le reflet des consciences, ceux de Baïf qu'on va lire paraissent plats:

*Mais moy je ne puis esperer
Avoir repos de souspirer,
Pour aimer trop une beauté:
Mes yeux de pleuvoir n'auront cesse
Si ma rigoureuse Maistresse
N'adoucissoit sa cruauté*²⁴¹.

Les vers se juxtaposent sans tension ni dynamisme. Comparée à celle de Ronsard, la peinture que fait Baïf de son aliénation, est prosaïque:

*Si est-ce que ma ruine
Ne panche que dessus
D'autant, felone Meline,
Que je ne suis plus a moy,
Mais tien: s'il faut que je meure,
A toy la perte en demeure*²⁴².

Bien qu'il connaisse la véhémence devant l'obstacle, le condisciple de Ronsard ne sait guère parvenir à une peinture profonde de ses souffrances.

Reste d'Aubigné. Quoiqu'il prétende s'inspirer de Ronsard²⁴³, il paraît pourtant très différent de lui. Il connaît face à la nièce le même refus cruel que Ronsard avait connu face à la tante. Mais, le plus souvent, son expression de l'obstacle ne se traduit pas, comme chez le Vendômois, par un discours de l'amant à sa belle (donc un système de relations bi-polaires), mais par un monologue de l'amant avec lui-même. Diane n'est pour ainsi dire jamais mise en cause. Alors que Ronsard décrit la cruauté pour mieux s'y opposer (nous le verrons plus en détail au chapitre suivant), d'Aubigné ne songe le plus souvent qu'à gémir, que dis-je, qu'à rugir, en offrant à sa belle le spectacle de son cœur sanglant. Le monde amoureux d'Agrippa est tragique (comme le sera sa grande épopée), alors que celui de Ronsard paraît épique, dans l'un de ses aspects du moins. Que d'Aubigné pense obtenir « mercy » par ses cris ne change rien au « système » tragique de son œuvre amoureuse, car la femme

aimée, si elle doit céder, ne le fera que par compassion. Chez Ronsard, au contraire, elle sera conquise par la contrainte exercée sur elle par son amant, ainsi que plusieurs images amoureuses étudiées au chapitre suivant le prouveront. Pour attester ce que j'avance, je mentionnerai les sonnets VIII et IX du *Printemps*²⁴⁴, où d'Aubigné applique à son être tourmenté l'image de la guerre civile :

*Je suis le champ sanglant où la fureur hostile
Vomit le meurtre rouge, et la scythique horreur
Qui saccage le sang, richesse de mon cœur,
Et en se débattant font leur terre stérile*²⁴⁵.

Il serait facile d'opposer à ces sonnets les nombreuses « guerres » de conquête ronsardiennes. Quand Agrippa fait usage de son « volontarisme »²⁴⁶, ce n'est pas pour fléchir la cruauté de Diane, mais pour avoir avec lui

*La nature, la terre, et le ciel et les astres*²⁴⁷.

D'ailleurs le destin a vite fait de vaincre le poète :

*Venez, mauz et malheurs et desespoir et mort!*²⁴⁸.

Cette rapide revue des poètes français permet de mieux situer et de mieux comprendre l'obstacle de la cruauté. Ronsard se conforme souvent aux habitudes de son époque, mais sans perdre son individualité ni sa vigueur.

B. LE RIVAL

Sources et influences générales

Sur la rivalité, Ronsard a trouvé chez les poètes antiques et néo-latins, principalement, plusieurs « éléments » qu'il a librement arrangés selon les besoins de son propre discours.

1. La valeur personnelle affirmée contre un rival.

C'est l'objet de quelques passages chez Ovide et chez Marulle. Le premier se plaint, dans une pièce de ses *Amores*²⁴⁹, que les femmes ne se

laissent plus séduire par l'amour des poètes; elles leur préfèrent les nouveaux riches, que la guerre a couverts de prestige et d'argent. La plainte du poète méconnu et rejeté par sa maîtresse n'est pas rare dans l'Antiquité²⁵⁰. Marulle, quant à lui, reproche à Néeere d'avoir suivi des amours *profani et sordidi*, au lieu de rester fidèle à son poète:

*Sacrique vatis in locum*²⁵¹;

c'est exactement le premier vers de la citation-référence-note 75 à la page 102:

Mais en lieu d'un sacré Poète.

— p. 101, citation-référence-note 74 — Guillaume Alecis, *Le grand blason des faulces amours*. (Citation par H. Weber, dans WG, p. 659.)

Telle est austere

...

*Qui de nuict, par l'huy de derriere,
Ne sera pas trop vergongneuse
De suivre compagnie honteuse,
A quelque varlet de fourriere.*

Ronsard ajoute à ce texte (surtout dans les variantes de 1567 à 1578) le mépris à l'égard de la sottise et de l'inculture. Cette affirmation de soi-même par le mépris du rival repose sur la valeur personnelle: rien de tel chez Ovide, Marulle et Alecis. Pour rendre à César ce qui est à César, disons que l'image de la faux d'autrui dans sa propre moisson²⁵² vient de Second²⁵³. On n'avait point jusqu'à présent signalé l'origine de cette image importante.

2. La force brute affirmée contre son rival.

Ronsard s'est souvenu de Properce²⁵⁴, tout en soulignant l'importance de l'enthousiasme juvénile dans les luttes amoureuses. Quant à la description du combat de Castor et de Lyncée, notre poète la doit pour beaucoup à Théocrite²⁵⁵.

3. Les invectives outrancières.

C'est à Jean Second que Ronsard a repris ces excès de langage²⁵⁶.

Le poète hollandais n'a guère su les dépasser dans ses *Elégies*, lascives, certes, mais plus riches de bavardages que de vraie force.

4. La jalousie qui mène à l'aliénation.

On peut citer Properce²⁵⁷; mais le tourment de Ronsard paraît à la fois plus profond et plus insidieux (*D'un sang froid, noir et lent...*) dans sa solitude amoureuse; le poète latin ne traduit pas l'arrêt progressif du dynamisme intérieur.

5. L'aliénation de l'amant dédaigné.

Cet aboutissement de la jalousie est une pure invention de Ronsard: — pp. 107-108, citation-référence-note 97, Marulle, *Epigr.*, IV, 21, *Somme, pax animi...*

La comparaison des deux textes est significative: là où Marulle imagine seulement un cauchemar (sa belle lui apparaît dans différentes situations dangereuses, au gré d'un poème énumératif), Ronsard donne, en toute vigueur et simplicité, un sens profond à son rêve: le retournement meurtrier de l'agressivité conquérante; de Marulle à Ronsard, on passe du récit décoratif à la vraie poésie.

Poètes français du XVI^e siècle

Les poètes français s'absorbent généralement dans l'univers clos qu'ils forment avec la femme aimée, et où il est rare qu'un rival joue les grands rôles. Cela nous permettra de passer vite et de ne tenter qu'une esquisse. Il convient de citer d'abord cette chanson de Marot, lequel déplore l'infidélité d'une belle, trop vite séduite par la richesse d'un amant²⁵⁸; mais ce que cette maîtresse dédaigne chez le poète, ce n'est pas comme chez Ronsard, la valeur de l'esprit. C'est la vertu, tout simplement.

La rivalité joue un rôle assez important dans la *Delie* de Maurice Scève. Dans plusieurs dizains, on sent la présence, ou plutôt l'existence, d'un mari gênant. Mais tout affrontement est évité, car Scève s'attribue d'emblée la meilleure part, celle qui est éternelle: le cœur de sa belle, laissant au mari le corps et la foi jurée²⁵⁹. Cependant, l'amant ne sera pas sans révolte contre la rigueur de ce droit humain²⁶⁰.

Je mentionnerai une pièce de Tahureau²⁶¹, tout entière consacrée à la jalousie. Mais ce poème n'entretient pas de rapport précis avec le reste de l'œuvre.

L'un des poèmes les plus réussis de Magny est sans doute l'ode *A Sire Aymon*²⁶². On peut y apprécier une grande liberté de ton et une audace pleine d'aisance. Dommage qu'on soit révolté du même coup par un cynisme outrancier qui fait planer le doute peut-être le plus injuste sur

la vertu de Louise Labé; goujaterie que le noble Ronsard n'aurait su commettre!

Je mentionnerai aussi une pièce de Balf où le poète se plaint d'un rival qui lui ravit sa belle au moment même où lui, Baïff, finissait de la conquérir²⁶³. Le poète éconduit regrette plus son vain et laborieux effort que les qualités de sa dame.

Mentionnons encore la pièce de Desportes²⁶⁴ où ce poète nous dit son plaisir d'avoir comme rival un mari, jaloux sévère. Pourquoi cette satisfaction? A cause de l'attrait du fruit défendu! Cette réaction vient d'un poète qui a médité Ovide et les conseils de son *Ars amatoria*. Rien de pareil chez Ronsard.

Sur le chapitre de la valeur, disons enfin que la jeunesse et l'audace ont conduit bien souvent les poètes du XVI^e siècle à confondre leur rival en l'appelant « Vulcain »²⁶⁵. Voilà, je crois, le seul point de ces comparaisons qui nous ramène à Ronsard²⁶⁶.

C. LA MORT

Sources et influences générales

Dans les deux premières parties de ces comparaisons, nous avons dégagé le visage de Ronsard à partir des sources dont s'était servi le poète. Malgré de nombreuses influences, Ronsard a su être nouveau et personnel. Son expression de la cruauté était souvent saisissante et vraisemblable. On peut très bien concevoir en effet que l'amour rejeté ou difficile soumette un homme à de grandes tortures; je l'ai déjà dit et je le redirai encore au chapitre IV: on n'est pas obligé de suspecter d'hypocrisie ou d'outrance, toute expression d'une douleur forte, comme Jodelle nous invite à le faire. Peut-on reconnaître à propos de la mort les mêmes qualités à Ronsard? Je pense qu'il faut être plus réservé. Bien sûr, l'envahissement de son être par cet obstacle que le poète appelle la mort, s'inscrit dans un parallélisme intéressant avec la cruauté et la rivalité; à cet égard, les entraves de la passion offrent chez Ronsard une unité remarquable. Mais, pris pour lui-même, que vaut l'obstacle de la mort dans l'œuvre que nous étudions? Je crains fort qu'il ne se ressente trop des modes littéraires. On peut relever ici et là chez Ronsard quelque vigueur nouvelle dont ses prédécesseurs étaient dépourvus²⁶⁷. Mais dans l'ensemble, notre poète reprend sans la changer et suit jusqu'au mauvais goût une expression de la mort venue de Pétrarque, et que les successeurs du poète toscan ont transformée, voire mutilée. Cette expression vient des seuls Italiens; on ne trouve aucune source antique aux passages de la mort-obstacle que nous avons signalés dans le corps de notre chapitre.

Plutôt qu'une analyse vers à vers, quelques remarques générales s'imposent. A bien la considérer, l'expression de la mort chez Pétrarque ne paraît pas aussi outrée qu'on le pense généralement. Au contraire, elle se trouve liée à la perspective de l'œuvre d'une façon tout à fait organique. Il ne faut pas oublier que la conquête de Laure s'inscrit dans la durée, une durée qui n'est pas de trois, quatre ou cinq ans, mais de trente et un!²⁶⁸ Voilà qui change les perspectives et donne à la mort une valeur très importante dans l'économie de l'œuvre. Dès le moment où l'existence de Laure déterminait à jamais la vie du poète, on comprend facilement que celui-ci ait oscillé entre une passion partagée qui donne à la vie le seul sens possible et une mort que, privé d'espoir, il passe son temps à attendre:

*Ben sai, canzon, che quant'lo parlo è nulla
al celato amoroso mio pensiero,
che di e notte ne la mente porto;
solo per cui conforto
in così lunga guerra anco non pèro;
ché ben m'avria già morto
la lontananza del mio cor piangendo;
ma quinci da la morte indugio prendo*²⁶⁹.

Dans un sonnet du début de son œuvre, Pétrarque avoue qu'il consentirait à la mort, s'il pouvait par là se délivrer de la pensée qui accable sa vie. Mais de mêmes tourments l'attendraient dans l'au-delà; aussi préfère-t-il se tenir agrippé en deçà du défilé ténébreux, à moitié arrêté, à moitié passé²⁷⁰. Quand Pétrarque appelle sa maîtresse « ma mort »²⁷¹, on comprend dès lors les résonances que ce terme peut avoir, et l'on saisit tout le pathétique d'une vie que le refus amoureux plonge dans des angoisses et met en sursis continu²⁷².

*di questa morte che si chiama vita*²⁷³:

Assurément, l'obstacle est bien nommé et l'expression n'en paraît point forcée. Je ne dis pas que Pétrarque ne soit jamais exempt de mauvais goût, mais j'affirme que la mort dans le *Canzoniere* paraît nécessaire et indispensable aux réflexions du poète. Et j'ose dire que sur ce point tous les poètes du *Quattrocento* l'ont mal suivi; ils se sont revêtus d'un habit taillé sur d'autres mesures que les leurs. Que voulaient-ils en effet? Le plaisir facile et une jouissance que le temps ne retardât pas; que

pouvaient-ils faire alors, sinon fort mal mourir d'un trépas artificiel. Ils ont abouti très vite à ces raffinements précieux, comme celui du cœur volé par la belle et qui laisse mort-vivant un amoureux mutilé. Et je crains fort que Ronsard n'ait suivi trop complaisamment les poètes pétrarquistes. Nous verrons au chapitre VII que la mort a chez le Vendômois une importance et une expression toutes particulières; mais la mort-obstacle a conduit trop souvent au mauvais goût un poète qui ne cherchait qu'à vivre.

Poètes français du XVI^e siècle

Les poètes français, presque tous, ont copié les pétrarquistes; beaucoup trop! Les marotiques se sont les premiers laissé séduire par les faux brillants de la mort amoureuse. Comme bien l'on pense, pourtant, Marot n'usa que très modérément du thème à la mode. Il convient de citer de lui ces vers, si naturels, qu'aurait aimés l'Alceste de Molière:

*Sa beaulté tant exquise
Me faict la mort sentir;
Mais sa grace requise
M'en peult bien garentir*²⁷⁴.

Exception notable: Maurice Scève a fait à la mort-obstacle une place très importante, dont témoigne assez le premier texte qu'on va lire. Sans sortir du pétrarquisme, Scève est parvenu à une expression d'une rare authenticité. Qu'on me permette de me borner, sans commentaires, à ces trois citations:

*Non de Venus les ardentz estincelles,
Et moins les traictz, desquelz Cupido tire:
Mais bien les mortz, qu'en moy tu renouvelles
Je f'ay voulu en cest Œuvre descrire*²⁷⁵.

*Si donc le Cœur au plaisir, qu'il reçoit,
Se vient luy mesme a martyre livrer:
Croire faultdra, que la Mort doulce soit,
Qui l'Âme peult d'angoisse delivrer*²⁷⁶.

*Car aussi bien ta cruaulté propose
De me donner, comme a mort, vie morte*²⁷⁷.

Jodelle (nous l'avons vu) se heurte en général à d'autres obstacles amoureux que ses contemporains; la mort telle que l'imaginent les poètes pétrarquistes tient peu de place chez lui, me semble-t-il.

De Baff, mentionnons une pièce qui pose de façon curieuse le problème de l'amant pris éternellement entre la vie et la mort²⁷⁸. Tout n'est pas à retenir, certes, dans ces vers, mais ils ont un air d'originalité bienvenu.

D'Aubigné enfin! Le poète qui fut à deux doigts de connaître dans sa vie même (si l'on ose dire) la mort amoureuse: gravement blessé dans un village de Beauce, il décida de passer outre *pour vouloir venir mourir entre les bras de sa maîtresse. La courvée de ving-deux lieux qu'il fit luy causa une fluxion de tout le song, si bien qu'il demeura sans sentiment, sans veue et sans pous*²⁷⁹. Voilà du pétrarquisme vécu! Plût au ciel que d'autres poètes l'eussent éprouvé à ce degré! On comprendra que la mort-obstacle ait un aspect saisissant chaque fois que d'Aubigné l'évoque: on songe au sonnet où il désire que Diane *serre [s]a triste cendre*²⁸⁰, à cet autre²⁸¹ où il se compare à un soldat blessé à mort, rencontré au bord du chemin:

Mort et non mort, vif non vif fust laissé.

Ha, di-je alors, pareille est ma blesseure.

Pensons encore à cette *Stance* macabre où le poète, après la mort de Diane, essaie, au cimetière, de mourir avec elle²⁸²; et rappelons-nous enfin toutes les hallucinations shakespeariennes où d'Aubigné vit, et voit se dérouler devant lui, sa mort amoureuse.

Voilà Ronsard bien surpassé, et avec lui, tous les poètes²⁸³ qui usèrent d'un modèle trop dangereux pour exprimer leur mort en sursis.

D. L'OBSTACLE ET SA TRADUCTION POÉTIQUE

Sources et influences générales

L'examen comparatif que nous allons faire permettra de souligner de façon irréfutable l'originalité de Ronsard. Le poète utilise pour exprimer l'obstacle au désir un certain nombre d'images, de mythes et de rythmes. Ce qui fait l'unité de ces différents moyens, c'est, comme nous l'avons vu, une certaine qualité d'âpreté. A travers elle, Ronsard cherche à souligner une force de résistance et une volonté de révolte. Confronté aux sources italiennes et néo-latines, Ronsard reste seul de son espèce.

C'est un fait, il y a chez Pétrarque, un embryon d'âpreté:

*né mai in sì dolci o in sì soavi tempore
risonar seppi gli amorosi guai,
che 'l cor s'umiliasse, aspro e feroce*²⁸⁴,

ces vers, et plusieurs autres aussi, en témoignent. Mais, comme nos comparaisons détaillées le montreront, Pétrarque n'utilise pas son âpreté; le dessein du poète italien, on le sait déjà, n'est pas de s'imposer à la femme. Les poètes pétrarquistes, trop peu personnels, n'ont guère dépassé leur maître sur ce point. L'Arioste développe quelque peu l'âpreté amoureuse dans sa grande épopée, mais de façon épisodique et trop extérieure²⁸⁵; mentionnons aussi deux passages « après », l'un de Marulle²⁸⁶, l'autre de Naugerius²⁸⁷; mais ce ne sont que prémices vagues.

C'est ailleurs qu'il faut se tourner. Opérant une fusion organique et toute personnelle du monde érotique pétrarquiste et du monde érotique latin, Ronsard empruntera le style de son âpreté à Virgile, à Properce et même, quelquefois, à Lucrèce. Entre deux courants d'inspiration bien différents, l'âpreté ronsardienne devient un moyen d'expression particulier et une fonction poétique importante. Passons à l'examen détaillé:

1. L'image de la glace.

Ronsard adopte sans autre les images traditionnelles que Pétrarque et surtout les poètes pétrarquistes ont employées à satiété. On peut compter tout au plus au bénéfice de l'originalité ronsardienne quelques « groupements » intéressants: glace, rocher, etc.

2. Méduse.

Pétrarque s'est servi quatre fois au moins de cette image, et jusque dans l'hymne à la Vierge, qui clôt le *Canzoniere*²⁸⁸. C'est dire que la Méduse de Ronsard est loin d'être une trouvaille. Et je ne compte pas les nombreuses fois que les poètes pétrarquistes ont imité leur maître dans l'emploi de cette image.

3. L'image du rocher.

Nous avons vu quels chemins nouveaux l'imagination de Ronsard se frayait dans les comparaisons du rocher. L'examen des sources vient confirmer nos réflexions:

— p. 118, citation-référence-note 138 — Homère, *Odyssée*, XIX, v. 163; Virgile, *Enéide*, VIII, v. 315; Juvénal, *Satire* VI, v. 12.

Aucune des sources citées ne se trouve dans un contexte amoureux; l'appropriation, par le poète souffrant, de la matière même des rochers, est propre à Ronsard.

— p. 119, citation-référence-note 140 — Event. Pétrarque, *Sextine. A la dolce ombra...* 142, str. V.

Cette référence, donnée d'ailleurs par Laumonier comme un simple rapprochement, ne paraît pas satisfaisante. Pétrarque y parle aux forêts, aux rochers, aux champs, aux fleuves. Mais cette nature, comme le poète, est changée par le temps. De plus, Pétrarque n'imagine absolument rien de consubstantiel entre lui et les rochers. Il faudrait plutôt songer, si l'on veut absolument trouver une source possible au passage de Ronsard, au s. *Poco era ad appressarsi...*, 51, où Pétrarque, rebuté, envisage de se métamorphoser en une pierre dure: diamant, marbre blanc ou jaspé, pour échapper à son martyre. Ce texte a peut-être été pour Ronsard un point de départ, mais c'est tout. Outre que l'image de Pétrarque paraît froide, on remarque aussi que le poète voudrait, par elle, échapper à son joug pesant et âpre:

e sarei fuor del grave giogo et aspro.

Ronsard recherchera ce que Pétrarque fuit.

— p. 120, citation-référence-note 143 — Pétrarque, s. *Solo e pensoso...*, 35, vv. 12-14; Properce, *Elégies*, I, 18, v. 4.

Pétrarque recherche une nature sauvage, mais ne parle pas de rochers:

*Ma pur si aspre vie né si selvagge
cercar non so ch'Amor non venga sempre
ragionando con meco, et io con lui.*

Properce, lui, imagine la confiance aux rochers, mais sans aucune âpreté:

si modo sola queant saxa tenere fidem.

On pourrait penser que Properce soit l'unique source de Ronsard; mais le *seul*, & *pensif* nous conduit à Pétrarque aussi²⁸⁹, selon ce schéma très vraisemblable: l'idée de confiance aux rochers (Properce) — les rochers suggèrent l'âpreté — Ronsard se souvient d'un passage où elle se trouve (Pétrarque) mais dont le thème des rochers est absent. L'imagination de Ronsard, mieux, sa conscience, apparaît comme le « dénominateur commun » d'images disparates.

— p. 120, citation-référence-note 144 — Pétrarque, s. *Solo e pensoso...*, 35.

On peut faire ici le même commentaire qu'au rapprochement précédent. Le mot « trampe » employé par Ronsard vient du sonnet cité (*sappian di che tempore/sia la mia vita...*); mais l'image des rochers n'y figure point, comme nous l'avons vu.

— p. 120, citation-référence-note 145 — Lucrèce, *De rerum natura*, I, début; Virgile, *Géorgiques*, III, vv. 242 sqq.; Marulle, *Hymnus Amori*, I, 3.

Laumonier mentionne ces trois sources pour l'ensemble du passage dont j'ai extrait les deux vers cités à la p. 120. Pour ceux-ci, le texte de Virgile suffirait, mais il faudrait le compléter par deux vers antérieurs (vv. 229-230). Ici, encore, Ronsard fait une synthèse toute personnelle de l'âpreté éparse chez Virgile. Evoquant l'universalité du désir, ce dernier avait parlé du sanglier sabellique se préparant à l'accouplement:

*Ipse ruit dentesque Sabellicus exacuit sus
et pede prosubigit terram, fricat arbore costas* (vv. 255-256).

Il avait parlé des cerfs aussi:

...quid quae imbelles dant proelia cervi? (v. 265).

Mais pour trouver l'âpreté des rochers, il faut remonter aux vv. 229-230 (c'est ce que Laumonier a oublié). Virgile y parle du taureau vaincu, « exilé » parmi les durs rochers pour refaire ses forces:

*...et inter
dura iacet pernox instrato saxa cubili.*

Nul doute que Ronsard, qui devait apprécier entre tous cet extraordinaire passage virgilien et le « posséder » en lui, ait associé, consciemment ou inconsciemment, les vers disséminés que nous avons cités. Le taureau de Virgile, par lequel l'imagination de Ronsard a dû probablement passer, donne à l'âpreté des rochers une valeur sexuelle importante. On notera qu'il ne se trouve aucune trace de durs rochers dans la peinture que Lucrèce et Marulle font du désir universel.

— p. 120, citation-référence-note 147 — Pétrarque, *Canz. Nel dolce tempo...*, 23; s. *Poco era ad appressarsi...*, 51.

Il me paraît nécessaire d'ajouter la seconde de ces sources à la première, que mentionne Weber. Si, dans la *Canzone*, Pétrarque se trans-

forme en laurier, en rocher et en fontaine, Ronsard, lui, opte pour une métamorphose beaucoup plus âpre (mis à part les yeux transformés en fontaine). D'autre part, dans la *Canzone*, Pétrarque subit son sort; Ronsard provoque le sien. Dans le s. *Poco era...*, c'est Pétrarque qui veut se changer en pierre, mais par dépit et avec résignation. La pièce du poète italien n'a pas l'âpreté agressive de celle de Ronsard.

J'ajouterai enfin la comparaison d'un passage non cité dans le corps du chapitre III, avec des vers d'Ovide. Il s'agit, chez Ronsard, du poème *Le Narssis*. Les différences me paraissent très significatives. Chez Ovide, Narcisse se plaint de l'obstacle que le miroir de l'eau fait surgir devant son désir:

*Quoque magis doleam, nec nos²⁹⁰ mare separat ingens
Nec via nec montes nec clausis moenia portis²⁹¹.*

Ronsard, laissant tomber l'image de la mer, celle des montagnes et même, dès 1578, celle du chemin, recrée ainsi ces deux vers:

*Mais ce qui plus me deult, c'est qu'une dure porte,
Qu'un roc, ne qu'un chemin, qu'une muraille forte
Ne nous separe point...²⁹².*

En 1578, Ronsard remplacera l'image du chemin par celle de la forêt. Ainsi, le poète s'oriente petit à petit, selon les penchants de son imagination. La rigueur de l'obstacle trouve des images adéquates: le rocher et la forêt, écrans de dureté (sans parler de la porte et de la muraille, images qui étaient réunies chez Ovide et qui deviennent chez Ronsard deux obstacles séparés). Comme on a pu le voir par les comparaisons précédentes, l'imagination de Ronsard se sert des rochers à des fins très personnelles, empruntant des voies tout à fait originales.

4. Les suppliciés.

Sur ce point aussi, les comparaisons avec les sources de Ronsard dégageront chez ce dernier, une originalité évidente. En guise de préambule, mentionnons l'admiration qu'avait notre poète pour le Prométhée d'Eschyle²⁹³; disons aussi que l'emploi de l'image des suppliciés à des fins de comparaison amoureuse ne vient pas de Pétrarque²⁹⁴, mais de l'*Anthologie Grecque*²⁹⁵ et de Properce²⁹⁶, à travers les pétrarquistes. On retrouve aussi l'image des suppliciés chez les néo-latins, mais elle y est banale et sans invention²⁹⁷. Nous nous arrêterons dans le détail aux passages suivants:

— p. 123, citation-référence-note 155 — Horace, *Carm.*, I, 16, vv. 13-16.

Il est intéressant de suivre le travail créateur de Ronsard et de voir comment la figure de Prométhée détermine un choix d'images. Une excellente note de l'édition Laumonier (STFM V, p. 169, n. 1) nous permet de suivre les associations du poète: elles s'engendrent selon l'analogie de l'âpreté. La pérennité du thème à travers les mutations des emprunts justifie à mon sens le parti que nous avons pris dans cet examen du symbolisme prométhéen. Voici le texte de Ronsard et la note de Laumonier:

*O monde heureux, si Prométhée
D'argile en ses doits retatée
Le cœur ne nous avoit formé!*
v. 4 *Le trampaant dans l'eau Stygienne,
Et dans la rage Lybienne
D'un cruel lion affamé.* (Texte cité à la p. 123.)

Note de Laumonier: «Sauf un vers, cette strophe vient d'Horace, *Carm.* I, xvi, 13-16 (c'est la palinodie *O matre pulchra*, que Ronsard avait déjà paraphrasée dans une ode de 1550; v. le tome I, p. 252 et suiv.). — Quant au 4^e vers, voici probablement sa genèse: la strophe d'Horace a évoqué le souvenir d'un passage d'Ovide, parlant de la création de l'homme par Prométhée avec de la glèbe fraîche «mixtam fluvialibus undis»; et cet hémistiche à son tour a évoqué une réminiscence de Virgile, parlant de l'épée de Turnus, plongée par Vulcain dans l'eau du Styx, qui passait pour très froide et par suite excellente pour la trempe de l'acier: «*Stygia candentem tinxerat unda*» (*En.* XII, 91). » Il me semble que Laumonier a vu très juste et qu'il fait dans la note citée une excellente analyse du processus créateur ronsardien.

— p. 124, citation-référence-note 161 — Marulle, *Epigr.*, II, 2, *Ad Neaeram*. *Ignitos quotiens tuos ocellos.*

La *Chanson* dont j'ai cité la strophe finale à la p. 124 est paraphrasée de Marulle: l'amante vient au secours de l'amant, tombé en pâmoison; grâce à un baiser, celui-ci reprend vie, mais c'est pour renaître aux feux qui le brûlent:

...
*Et iam nox oculis oberrat atra:
Donec vix gelida reffectus unda,
Ut quod vulturio lecur resurgit,
Assuetis redeam ignibus cremandus* (vv. 13-16).

L'image est ébauchée dans le texte de Marulle; mais Ronsard ajoutera tout ce qui fait la force et l'âpreté du supplicié: le mouvement cyclique, étonnamment rendu, qui débouche sur l'implacable *vautour insatiable*.

— p. 125, citation-référence-note 163 et p. 125, citation-référence-note 164 — Properce, *Elégies*, II, 17, vv. 5-10; Tebaldeo, LII, *Si sdegno a te veggo*, vv. 11 sqq.

Ces références citées par Weber représentent-elles des sources? Non, pour la première; oui, pour la seconde. Le texte de Properce est intéressant, parce qu'il est l'un des premiers à introduire les images des suppliciés dans la poésie amoureuse: Properce, frustré par la mauvaise foi de sa maîtresse qui lui avait promis une nuit amoureuse, se compare à Tantale et à Sisyphe. Il n'y a donc rien, là, que Ronsard ait repris directement dans les deux textes cités à la p. 125. Les passages d'Homère²⁹⁸, de Lucrèce²⁹⁹ et de Virgile³⁰⁰, que l'on mentionne quelquefois, ne sont pour Ronsard que de lointains matériaux. Mais le texte de Tebaldeo, découvert par Weber³⁰¹, a toute son importance comparative:

*E cangiarei col miser Titio loco
Con Sisipho dolor, con Tantale guerra
Che appresso il mio martyr ogni altro è un gioco.*

On ne trouve rien dans ces vers qui puisse aller à la cheville de la géniale trouvaille de Ronsard: le pari et la damnation pour pouvoir étreindre *nud à nud* sa maîtresse; et le décor mythique.

Ayant lu les pages précédentes, le lecteur partagera-t-il cette opinion de R. Trousson parlant du Prométhée ronsardien? « Malheureusement, de telles images [l'auteur vient de citer le texte *Afin d'estre plus tormenté...* (cf. p. 124 de notre ouvrage) d'après l'édition de 1578, où le dynamisme du passage a été fortement réduit. Dommage!] confinent aisément au cliché, la répétition les rend monotones, et Ronsard n'évite pas toujours la fadeur et la mièvrerie. Du reste l'image « barbare » du supplice de Prométhée appliquée aux tourments de l'amour ne pouvait guère qu'inciter les pétrarquaisants à une préciosité qui ôtait toute force à leur comparaison. »³⁰²

5. L'expression concrète de la douleur.

Ronsard l'a empruntée ici et là, mais il lui a donné une force et un caractère tout à fait personnels.

— p. 129, citation-référence-note 176 — Lucrèce, *De rerum natura*, IV, v. 1068.

Le point de départ des images de Ronsard est un vers de Lucrèce emprunté au réquisitoire que le poète latin fait contre l'amour:

ulcus enim vivescit et inveterascit alendo.

Ronsard a développé l'âpreté qui était en germe chez Lucrèce.

— p. 129, citation-référence-note 180 — Pétrarque, s. *In dubbio di mio stato...*, 252, vv. 3-4.

L'image de la lime est chez Pétrarque, mais dans un contexte sans âpreté. La consommation dont le poète latin est victime n'a rien d'agressif :

*... Amor tutte sue lime
usa sopra 'l mio core afflitto tanto.*

— p. 129, citation-référence-note 182 — Marulle, *Epigr.*, II, 2, *Ad Neaeram. Ignitos quotiens tuos ocellos*, vv. 7-11.

*Tum qualis tenerum caput reflectens
Succumbit rosa verna liliumve,
Quod dono cupidae datum puellae
Furtivis latuit diu papillis,
Ad terram genibus feror remissis.*

Il suffit de comparer ces derniers vers au

Je me consume au plus verd de mon age

pour mesurer la distance qui sépare un gentil poète d'un grand créateur.

— p. 130, citation-référence-note 183 — L'Arioste, *Orlando furioso*, V, str. 18, vv. 6-8.

*né Troia avampò mai di fiamme tante,
quante ella conoscea che per suo amore
Ariodante ardea per tutto il core.*

D'une simple image sans beaucoup d'intérêt, Ronsard fait naître la vie, grâce au mouvement violent de son style et à l'âpreté de ses images brutalement juxtaposées.

6. Narcisse.

Pour cette image, Ovide est évidemment la source de Ronsard³⁰⁸. Les pétrarquistes ont repris ce thème mythologique et l'ont appliqué à leur

propre situation d'amoureux rebutés³⁰⁴. Mais Ronsard, seul, a intériorisé le mythe de Narcisse. La métamorphose en fleur, symbole de gratuité dans la conquête amoureuse, est propriété complète du poète vendômois... de même que la construction exceptionnelle du sonnet *Que laschement vous me trompez...*, cf. p. 127 de notre ouvrage.

Après ces comparaisons, l'originalité de Ronsard se révèle indiscutable et puissante.

Poètes français du XVI^e siècle.

Pour créer les images de l'obstacle au désir, Ronsard paraît un maître inégalé. Son âpreté se distingue de celle de ses contemporains par la fonction qu'elle occupe dans la conquête amoureuse, et aussi par sa qualité et son ampleur. Quels poètes opposer à Ronsard? Les Marotiques? Exceptionnellement, nous le verrons; l'âpreté convient mal à Clément et à ses amis. Scève? Il nous dit bien à la fin de sa *Delie* que les larmes et le feu lui ont livré *bataille asprement rude*³⁰⁵. Mais nous savons que l'obstacle n'est pas ressenti comme un choc par le poète lyonnais. Aussi les images de la *Delie* ne seront-elles âpres que par exception. Quant à Pontus de Tyard, il s'est engagé sur le chemin de l'âpreté, mais sans se dégager assez du pétrarquisme. Faut-il citer ici Perrette du Guillet? Je ne le pense pas. Et Louise Labé? La Belle Cordière a connu les violences du feu, nous y reviendrons. Mais l'âpreté de Ronsard, telle que nous l'avons définie, est une qualité essentiellement masculine: par nature, Louise Labé en était dépourvue. Le cas de Joachim Du Bellay est vite réglé. Celui, en effet, qui a dit à sa maîtresse:

*Bien que le mal, que pour vous je supporte,
Soit violent, toutesfois je ne l'ose
Appeller mal...*³⁰⁶

ne saurait être l'inventeur d'un jeu d'images puissantes. De Tahureau, mentionnons une ode au style très âpre³⁰⁷; cette pièce est plutôt exceptionnelle; elle est aussi postérieure aux *Amours* de Ronsard. Chez Belleau, il n'y a rien de très important à signaler, pas plus que chez Olivier de Magny.

Que dire de Jodelle? Son univers érotique, si différent de celui de Ronsard, s'ouvre sur des horizons nouveaux. Le poète a même critiqué³⁰⁸ certaines images de l'obstacle amoureux, que les poètes ont reprises du pétrarquisme; nous allons y revenir. Mais Jodelle est un créateur très puissant (E. Balmas l'a magistralement révélé), et l'on peut trouver chez l'auteur de *Cléopâtre* quelques sonnets d'une vigueur qui ne doit

rien à Ronsard. L'âpreté de Jodelle n'a pas, comme celle du Vendômois, la double fonction d'exprimer l'envahissement de l'amoureux et de préparer le mouvement conquérant. Chez Jodelle, on sent rarement une révolte qu'animent un ferme espoir et une confiance en sa propre puissance. Presque toujours désespéré (ses quelques espoirs, trop liés au bon vouloir d'une maîtresse, paraissent en effet dérisoires), Jodelle crie son martyre sauvagement et avec une violence qui paraît exprimer en termes définitifs l'être en perdition sous les coups de l'amour malheureux. Ronsard a-t-il toujours une patte aussi sûre, des images aussi fulgurantes?

*Quel desert, quel enfer, quelle guerre sanglante
A rien tel que l'horreur de mon affliction
Quel tonnerre est egal à ceste affliction
Dont je sens en mon ame une ardeur violente?*

*Tout l'effroy d'un désert, la fureur plus ardente
De l'enfer ténébreux, et ceste passion
D'une guerre esfroyable à quelque nation
Est moins que rien aupres du feu qui me tourmente.*

*Je suis tousjours en crainte, et tousjours en fureur
Tousjours en quelque alarme ayant dedans le cœur
Mille douteux éclats de l'amoureuse foudre.*

*Encor d'un vain espoir je repais mes Tourmens
Esperant l'impossible aux vagues des Amants
Veu la rigueur du lien qui m'a réduit en poudre³⁰⁹.*

Baif, une fois de plus, semble très proche du Vendômois, mais paraît son débiteur, une fois de plus aussi. Il est frappant de constater que le style âpre de Baif ne se développe que dans les *Amours de Francine* (1555), époque à laquelle tout poète avait le loisir de puiser son inspiration dans les *Amours* de Ronsard (1552-1553). Les *Amours de Meline* (fin 1552) ne dépassent pas en âpreté ce que les pétrarquistes d'Italie ou de France avaient produit. Quant aux *Amours de Francine* et aux *Diverses Amours*, elles contiennent des sonnets où l'âpreté traduit bien, sur le modèle ronsardien, envahissement et riposte³¹⁰; mais on reste loin de la sûreté et de la cohérence du Maître!

Desportes a voulu se lancer, lui aussi, sur les traces du chef de la Pléiade, mais son âpreté, très réelle souvent, ne correspond pourtant à rien de précis, à rien de fonctionnel³¹¹.

D'Aubigné, enfin. De tous les poètes du XVI^e siècle, c'est lui, congénitalement, qui est le plus proche de Ronsard. Il s'est épris de Diane comme le Vendômois avait aimé Cassandre: fougueusement, violemment. A la parenté de leurs amours, Ronsard et d'Aubigné joignent celle de leur style. « Et c'est bien une *rude poésie* qui triomphe dans ces plaintes d'amour, toujours vigoureuses et altières. »³¹² Agrippa s'inspire de son aîné, cela ne fait aucun doute; mais sa manière est tout sauf une imitation. « Du Maître au disciple, comme le dit encore Marcel Raymond, la filiation est indéniable, pour qui s'est habitué à la démarche spéciale et à la sonorité des sonnets à Cassandre. Il est difficile malheureusement, de le prouver par des rapprochements précis. »³¹³ Sur le chapitre de l'obstacle, d'Aubigné n'a pas recouru, en général, aux séries d'images dont s'était servi le Vendômois. Ce que nous avons dit de lui plus haut³¹⁴ explique pourquoi. Cela n'a pas empêché l'amant de Diane d'être parfois d'une âpreté exceptionnelle. Citons ces quelques vers significatifs:

*Pardonne moy, chere moitresse,
Si mes vers sentent la destresse,
Le soldat, la peine et l'esmoï:*

*Car depuis qu'en aimant je souffre,
Il faut qu'ils sentent comme moy
La poudre, la mesche et le souffre*³¹⁵.

*Je confesse, j'eu tort, quant d'un acier amer,
Je forgeois des sonnets rechigneux de ma perte
Je devois estouffer ceste douleur couverte*³¹⁶.

Dans les considérations générales que nous faisons ici, il faut mentionner aussi le courant anti-pétrarquiste qui s'est manifesté au XVI^e siècle. Marot avait donné le ton dans son rondeau *De l'amour du siècle antique*: il faut aimer sans grand art³¹⁷. J'ai déjà cité³¹⁸ la critique de Maître Clément à l'endroit de ces amants qui meurent plusieurs fois par jour. C. A. Mayer se demande à ce propos si Marot s'attaque à la tradition d'Alain Chartier ou à celle des pétrarquistes. On ne saurait préciser non plus, vu les lacunes de la chronologie, à qui s'en prend Hugues Salel dans son *Second chapitre d'amour*:

*Cette fureur et rage frénétique,
Que nous disons autrement jalouse,
N'estoit alors en vigueur et pratique*³¹⁹.

Saint-Gelais et Héroet sont plus explicites; le premier:

*Et qui sauroit tant de fables redire
Sans se fâcher? ou sans mourir de rire?
...
Ne mon esprit est d'assez bonne marque
Pour suyvre ainsi leur Danthe ou leur Pétrarque*³²⁰.

Le second:

*Ne recevez, Dames, aucune craincte,
Quand vous oyez des doloireux la plaincte.
Touts les escripts et larmoyants autheurs,
Tout le Petrarque et ses imitateurs*³²¹.

Du Bellay et Jodelle reprendront ces critiques des poètes marotiques et se feront plus détaillés. Ils en veulent entre autres à certaines images de l'obstacle, que nous avons étudiées. Les reproches de Du Bellay ne sont pas exempts d'un certain humour; je cite à la file, ceux qui intéressent notre propos:

*Puis tout soudain ilz vous*³²² *font mille tors,
Disans...
... [qu'] il vaudroit mieulx trouver,
Ou voir Meduse...
...
J'trois au fond des eternelles nuitz
Plein d'horreur inhumaine.
Là d'un Sysiphe, & là d'un Ixion
J'esprouverois toute l'affliction,
...
Il n'y a roc qui n'entende leur vois,
...
L'un contrefait ce Tantale mourant
De soif, qu'il a au milieu d'un torrent,
L'autre qui paist un aigle devorant
S'accoustre en Promethée*³²³.

A quoi tend cette liste de critiques? A condamner l'exagération et le manque de sincérité. Du Bellay se montre plus nuancé que ne le sera le

rigoureux Jodelle: celui-là veut bien admettre, pour la beauté de la poésie, qu'on cherche à orner ses vers, mais sans céder à l'hyperbole³²⁴.

Jodelle, lui, condamne sans appel toute mythologie: est-il possible d'être plus opposé aux tentatives de Ronsard? L'auteur de *Cléopâtre* s'en prend à la *cauteleuse Grece*³²⁵, à ses beaux écrits et à ses mensonges. Là où Ronsard ressent les Anciens comme de grands modèles et se pique, à leur image, d'un génie mythologique, Jodelle ne voit que fausses valeurs:

*Tous vieux maux de playe, et ceux
D'aspre langueur sont en eux,
De liens, angoisse, arrest
D'un cruel mortyre:
Mais leur plus grand'peine c'est
D'inventer leur dire.*

*Aux fables mo passion
N'est point comorable,
On la croiroit fiction
Ainsi que la fable.*

...
Comme Narcisse expirer,

...
*Là le Tityan vautour
Et là l'infini retour
D'Ixion se voit, en l'eau
Se voit le Tantale,
Et celui dont le fardeau
Sans fin redevale.
Aux fables...*

...
*Afin que leurs molheurs tels
Se feignent d'estre immortels,
Ces tourmens là bas sont pris:
Mais la dame sage
Veut l'homme, non les esprits,
Le duel, non la rage.
Aux fables...³²⁶.*

Excepté l'avant-dernier vers³²⁷, rien n'est plus justifié qu'une telle critique appliquée à certains poètes du XVI^e siècle, qui avaient perdu dans le pétrarquisme toute vigueur et tout naturel³²⁸; mais rien n'est plus faux que cette même critique appliquée à un certain Ronsard: les

pages que j'ai consacrées aux images de l'obstacle le prouvent, j'espère, comme le confirmeront les quelques comparaisons de détail suivantes:

1. Méduse.

Pas plus que Ronsard, les poètes du XVI^e siècle ne renouvellent cette image³²⁹.

2. L'image des rochers.

Saint-Gelais, avant Ronsard, avait utilisé cette image, accidentellement, dans un sonnet. Malgré l'âpreté des vers rapportés, la pièce de ce poète est sans grande consistance: la maîtresse de Saint-Gelais n'y étant guère cruelle, pourquoi celui-ci se transforme-t-il en rocher?³³⁰ Sur Salel, on ne conclut pas différemment:

*Il faut dire qu'il³³¹ a prins estre
De quelque rocher ou salpestre,
Considéré qu'il ne dèstre
(Pour sa durté) que de m'occire³³².*

On trouve chez Baïf plusieurs images de rochers:

*O cœur brutal, desoubz beaulté divine!
O cœur felon! cœur, non humaine cher,
Ainçois caillou filz d'un apre rocher!*

*O vous mes yeulx, pleuvez desus ce cueur:
Si par le temps l'onde les roches mine,
Minez minez le roc de sa rigueur³³³.*

Il est regrettable que le mauvais goût, en l'occurrence des larmes efféminées, ôtent à cette âpreté toute sa force. Comme Ronsard, Baïf va se promener seul et pensif dans une nature sauvage ou qu'il voudrait telle; mais le décor imaginé par le poète, trop accueillant, n'est pas fonctionnel; il n'inspire pas cette secrète aliénation que Ronsard lui demandait³³⁴. Un autre décor rocheux paraît plus réussi, mais il sent son Ronsard à vingt lieues:

*Combien de fois alant par les lieux plus sauvages,
Par les eaux, rochers, bois, ay-je perdu mes pas,
Trainant mon mal à l'ombre, aux antres, aux rivages?³³⁵*

On retrouve chez Desportes le rocher symbolisant le cœur de la dame et que peuvent amollir les pleurs de l'amant³³⁶. Dans une autre pièce, Desportes demande à sa maîtresse si elle a bien envie qu'il passe son temps dans une grotte, comme un ermite solitaire:

*Et prenant vos rigueurs pour sujet de ma voix,
Je rediray sans cesse aux rochers et aux bois
Que la fortune seule en amour est puissante*³³⁷.

L'âpreté de Ronsard se passait bien d'interroger une maîtresse; et les rochers du Vendômois préféraient les confidences aux conférences sur la nature de l'amour! Rien donc chez les contemporains de Ronsard qui puisse nous rappeler les étonnantes associations du Maître.

3. Les suppliciés.

Il faut citer de Maurice Scève une comparaison empruntée à Prométhée et placée dans un éclairage tout à fait particulier. L'âpreté en est sourde et non point sonore comme chez Ronsard; et Prométhée, qui s'abîme dans l'Enfer, n'a rien d'audacieux ni de révolté. N'empêche que cette création mythologique est à retenir pour sa puissance suggestive, même si Ronsard ne lui doit rien³³⁸.

Tyard, lui, est tombé dans le mauvais goût et les expressions alambiquées; plus que beaucoup d'autres, il me paraît justiciable des rigueurs d'Etienne Jodelle³³⁹.

Du Bellay est-il plus cohérent? L'une des rares pièces après de son œuvre est un sonnet de l'*Honneste Amour*³⁴⁰. Comme Ronsard, Du Bellay est supplicié pour avoir ravi un des rayons du feu céleste (entendez: la beauté de sa maîtresse). Le vautour aiguise sa flamme (!!) au même feu et il affûte ongle et bec sur les *dezirs dont la poitrine du poète est pleine*. Même si Ronsard n'évite pas tout mauvais goût dans le sonnet que nous avons analysé³⁴¹, son âpreté est d'une cohérence exceptionnelle; celle de Du Bellay s'égare dans la préciosité.

De Tahureau et de Belleau, rien à mentionner, sinon un sonnet de chacun d'eux, que l'on peut signaler pour mémoire³⁴².

Jodelle (fâcheuse palinodie!) emploiera l'image de Prométhée, à laquelle il avait pourtant juré de n'avoir jamais recours³⁴³, dans un sonnet qu'E. Balmas a tiré de l'album de la maréchale de Retz. Voici l'allusion à Prométhée:

*C'est un nœu gardien des rethz de voz beautez
C'est un mont de Caucase où mon ame est punie
De l'heur que j'eus de voir si rares Déitez*³⁴⁴.

Ronsard est bien supérieur à Jodelle, sans le moindre doute.
Quant à Baïf, il parle plus d'une fois des suppliciés, mais sans grand bonheur, comme le prouve l'extrait suivant:

*Cruellement je suis deu
Toujours a ce plaisant feu:
Tout ainsi qu'on dit renaistre
Le foye a l'aigle pature,
Je ne revy que pour estre,
Hé, du feu la nourriture*³⁴⁵.

Renaissance bien pauvre et bien tiède, au fond. Où est l'âpreté révoltée du Prométhée ronsardien? Les autres passages de Baïf ne sont pas meilleurs: le poète a beau s'arrêter longtemps à détailler tous les supplices (assez gauchement d'ailleurs); il ne dépasse pas le procédé superlatif facile: Prométhée et Ixion ne souffrent rien en comparaison de moi³⁴⁶. Il ne s'établit entre les héros mythologiques et Baïf aucun rapport personnel vécu, aucune symbiose.

Nous arrêterons ici nos comparaisons. Elles auront servi, je l'espère, à bien dégager un des aspects de l'âpreté ronsardienne: signifier l'obstacle à l'amour, mais en même temps, marquer le refus de cet obstacle. L'âpreté de Ronsard, autrement dit, est conquérante. Celle de ses contemporains l'est rarement. Le chapitre suivant insistera encore plus nettement sur cette opposition.

L'âpreté ronsardienne ou la riposte de l'amoureux

*Mais soudain de parler je me sens conquérant
Et plus clair et plus vif et plus fier et meilleur
Et plus près du soleil et plus sûr de durer*

ELUARD, *Le Dur Désir de durer*

A. L'EXTÉRIORITÉ CONQUÉRANTE

Par son mouvement extériorisant, la riposte de Ronsard correspond au mouvement intériorisant de l'obstacle — Le style pindarique des *Odes* de 1550 possède une qualité d'âpreté adéquate pour exprimer l'érotisme agressif de Ronsard — Le poète utilise l'âpreté de son style pour clamer sa révolte, mais aussi pour faire connaître la beauté de sa maîtresse jusqu'aux limites du monde — L'âpreté ronsardienne est de nature érotique — Premier mouvement de la riposte amoureuse: l'aliénation volontaire — Second mouvement: le poète aliène la femme à son profit; les images du guerrier amoureux — Genève, ou un épisode vécu d'extériorité amoureuse.

B. LE FEU, SYMBOLE IMPORTANT DE LA CONQUÊTE AMOUREUSE

Ronsard affiche une prédilection particulière pour le feu; il se plaît à en développer l'aspect décoratif — Les nombreuses valeurs symboliques du feu — Enrichi de toutes ces valeurs, le feu peut symboliser l'envahissement de l'amoureux et sa consommation — La pyralide, ou le passage du feu envahissant au feu conquérant — La victoire par le feu.

C. LE SOLEIL, AUTRE SYMBOLE AMOUREUX

Intérêt de Ronsard pour le soleil et ses symboles — Le soleil, symbole de virilité — Le soleil est proche de l'homme, dont il symbolise l'amour — Le soleil figure l'appel de la femme — Le soleil figure la riposte masculine: a) Il donne un cadre universel à la conquête amoureuse. — b) Le soleil lui-même s'adonne à l'amour le plus violent. — c) Le Jupiter solaire de Ronsard: une projection de l'amant victorieux.

A. L'EXTÉRIORITÉ CONQUÉRANTE

A l'envahissement de l'amoureux succède la riposte: nous avons vu se préparer à travers les images de l'obstacle un vaste mouvement conquérant. Il nous faut examiner de quoi il est fait et jusqu'où il mène le poète. Sous la menace, ce dernier s'était vu acculer au fond de lui-même; or, cette action de l'obstacle, il va la combattre par un mouvement qui, parti du centre de son âme, gagnera les confins du monde; la cruauté féminine s'inscrivait hors des normes; le désir du poète, projeté dans l'univers, sera lui aussi sans commune mesure. Phénomène particulier: le mouvement extériorisant du poète ne s'arrête pas à la femme, mais la ravit (au sens fort de ce terme: il s'agit d'un rapt) sur les ailes puissantes de l'enthousiasme et de la fureur, vers on ne sait quelle jubilation cosmique. L'âpreté amoureuse de Ronsard, épique assurément, est une réponse adéquate et parfaitement équilibrée à la violence de la cruauté.

Et ce rapt puissant conduira le poète à la possession complète de la femme. Mais il faut d'emblée apporter une précision indispensable à notre description de la victoire ronsardienne: si l'obstacle était réalité présente, la possession charnelle reste projet; Ronsard transforme donc par son imagination la réalité qu'il est en train d'évoquer¹. Le sonnet *Hé qu'à bon droit les Charites d'Homère*² renseigne bien sur la nature de la riposte ronsardienne; le poète y constate la rapidité de la pensée, cette pensée âpre et violente comme un vent d'hiver, dont il va faire son arme:

*Le vent Borée ignorant le repos,
Conceut le mien³, qui viste & qui dispos,
Et dans le ciel, & par la mer encore,*

*Et sur les champs, fait aillé belliqueur,
Comme un Zethés, s'envolle apres mon cueur,
Qu'une Harpye humainement devore⁴.*

Pour réussir son entreprise, il fallait à Ronsard un style qui fût explosif et sans mesure. Le poète n'eut qu'à se souvenir de ses premières odes. Ce n'est pourtant pas par la violence amoureuse que Ronsard avait commencé; les odes érotiques de 1550 nous le montrent plutôt doux et badin. Mais à côté des odes horatiennes du début, et même avant elles, il y avait eu les odes pindariques: ici, point question d'amour, mais d'amour-propre. Ronsard revendique; quoi donc? Sa place au soleil; et pas de demi-mesure; le Vendômois veut être l'inventeur de l'ode dans son pays et le premier lyrique de France. Premier lyrique, il le sera, par le glaive tranchant de ses rudes paroles, par le torrent impitoyable de ses rythmes heurtés, par la sauvagerie de ses images. Art sans concession que celui des *Odes*, tout plein de mythologie insolite et de métaphores rocailleuses. Cette violence rebuta presque tout le monde; et les manuels de littérature colportèrent à l'envi les réticences des premiers lecteurs. Je ne sache, de nos jours, que H. Chamard, V.-L. Saulnier et G. Gadoffre, pour s'être inscrits en faux contre un jugement plusieurs fois centenaire⁵.

Si l'on examine de près certaines déclarations de Ronsard dans ses premières pièces, on constate vite que le style pindarique de 1550 sera le truchement idéal d'un désir violent; le poète exhorte sa Muse:

*Grossi-toi ma Muse Française,
Et enfante un vers resonant,
Qui bruie d'une telle noise
Qu'un fleuve débordé tonant*⁶.

Soit dit en passant, l'image employée ici est d'ordre sexuel: la Muse, « engrossée » par le poète, enfante un style nouveau. Et Ronsard de conclure:

*Sus dunque l'envie surmonte,
Coupe la teste à ce serpent*⁷,
*Par tel chemin au ciel on monte,
Et le nom au monde s'éprend*⁸.

La puissance du style nouveau (extériorité) est encore plus évidente dans les passages suivants:

*Mon nom des l'onde Atlantique,
Jusque au dos du More antique,*

Soit immortel témoigné

...⁹.

*Jadis Pindare sur la sienne*¹⁰

Acorda la guerre ancienne

Des Geans de foudre couvers,

Et je sonnerai ta louange,

Et l'envoierai de Loire à Gange,

*Desus les ailes de mes vers*¹¹.

Sous le tumbeau tout Ronsard n'ira pas

Restant de lui la part qui est meilleure.

Tousjours tousjours, sans que jamais je meure

*Je volerai tout vif par l'univers*¹².

Cette rude poésie se prête à exprimer la violence de l'amour; à cet égard, voici deux vers prémonitoires:

La poésie est un feu consumant

*Par grand ardeur l'esprit de son amant*¹³.

* * *

La véhémence va donc s'étendre à la passion. Un souffle épique animait les premières *Odes*, il animera les premières *Amours*. C'est dans les sonnets à Cassandre qu'on trouvera le plus cette violence. « Le plus » ne veut pas dire « uniquement ». On a trop beau jeu (nous le verrons au chapitre suivant) de simplifier et de définir par opposition les *Amours* et la *Continuation des Amours*. On aurait ainsi trouvé, pour étiqueter les produits, un critère de style commode, à défaut d'autre chose. Ce n'est pas si simple. Il est vrai dans l'ensemble que les *Amours* de 1552-1553 sont plus âpres et la *Continuation* et la *Nouvelle Continuation* plus douces; mais ce ne sont que tendances: quelle divine harmonie dans certains sonnets à Cassandre et quelles arêtes saillantes aux angles de certaines pièces à Marie! En fait, la véhémence dépasse le cadre des premières amours. C'est une des constantes de l'œuvre, qui, simplement, se fait moins fréquente à partir de 1554, l'année où Ronsard atteint ses trente ans et où commence à couler dans ses veines la douceur de l'expérience mûrie et du désir apaisé. Mais si la véhémence

est un signe de jeunesse, le poète de l'amour saura se montrer juvénile jusque dans ses derniers recueils.

Deux sonnets établissent bien les rapports entre la menace de l'obstacle et la poésie chargée de la dissiper; devant le regard pétrifiant de Méduse, Ronsard retrouve tout à coup la force de son art:

*Moy donc rocher, si dextrement je n'use
L'autil des Seurs pour ta gloire esbaucher,
Qu'un seul Tuscan est digne de toucher,
Non le changé, mais le changeur accuse*¹⁴.

La poésie agressive prend son envol sous un ciel plein de menaces¹⁵. Mais Ronsard est d'une trop forte nature pour être longtemps arrêté par le sentiment de son indignité: il pleure, voyant les beautés de Cassandre, de n'avoir qu'une *rime basse* pour les chanter, mais cela ne l'empêche pas d'écrire:

*Je cognoy bien que je devray me taire,
Ou mieux parler: mais l'amoureux ulcere
Qui m'ard le cuœur, me force de chanter*¹⁶.

Comme Méduse dans le texte précédent, l'*amoureux ulcere* de cet extrait introduit un lien de causalité entre l'obstacle amoureux et la poésie: celle-ci est un cri irrépressible et non pas une plainte complaisante. Car il s'agit d'une révolte et de la plus violente qui soit; pour l'accomplir, le poète réclame encre et papier:

*Donne moy l'encre, & le papier aussi:
En cent papiers tesmoingz de mon souci,
Je veux tracer la peine que j'endure:*

*En cent papiers plus durs que diamant,
A celle fin que la race future
Juge du mal que je souffre en aymant*¹⁷.

Ronsard veut donc que sa révolte soit éternelle et inaltérable. Au fait, le poète, tout au cours de son œuvre, ne s'est jamais départi de son ambition: il se plaint, dans la *Continuation*, de se démener violemment, de crier même, et d'être haï malgré tout¹⁸; et il nous confiera dans l'une

des pièces *Sur la Mort de Marie* qu'il espérait vaincre l'orgueil de sa maîtresse par des soupirs et des peines, si la mort de la jeune fille n'avait pas interrompu trop tôt son entreprise¹⁹.

Mais Ronsard connaît d'autres buts que la simple révolte; un sonnet le montre partagé entre la colère et autre chose que la colère:

*Je veulx darder par l'univers ma peine,
Plus tost qu'un trait ne volle au descocher,*

s'écrie Ronsard altier; mais il veut aussi changer ses *pensers en oyseaux*, ses *doux souspirs en zephyres nouveaux*, qui vont annoncer sa peine à travers le monde²⁰. Au-delà de son âpreté et de son bon droit, le poète est porté par un mobile plus altruiste: chanter la gloire d'une femme comme on chanterait celle d'un héros; Ronsard regrette de n'avoir pas une plume aussi belle que sa volonté est forte: il surpasserait Orphée, Pindare, Horace, Du Bellay et Pétrarque même;

... ton nom [dit Ronsard à Cassandre], *honneur des vers*
[françois,
Hault élevé par le vent de ma voix
*S'en voleroyt sus l'aisle de ma rime*²¹.

Si Cassandre permet à Ronsard de s'illustrer parmi les poètes, Ronsard permet à Cassandre d'être universelle: l'un vaut bien l'autre. Le mouvement extériorisant du poète correspond ainsi à une recherche de la beauté, à une émulation, à un hommage. Le désir qui anime Ronsard se confond avec l'ambition de posséder Cassandre et la poésie, réunies dans la grandeur de l'œuvre:

*Haulse ton aisle, & d'un voler plus ample,
Forçant des ventz l'audace & le pouvoir,
Fay, Denisot, tes plumes esmouvoir,
Jusques au ciel où les dieux ont leur temple*²².

Dans ce sonnet, dont nous venons de citer le premier quatrain, Ronsard demande à son ami Nicolas Denisot, qui est peintre, de franchir la limite du ciel, d'y contempler la beauté et l'intelligence, et de les dérober pour peindre le portrait de Cassandre. La riposte ronsardienne, dans son *voler plus ample*, est ensemble conquête du vert laurier et conquête

de la beauté. Aucun poème ne nous le montre mieux que l'extraordinaire sonnet suivant :

*Les petitz corps, culbutans de travers,
Parmi leur cheute en byaiz vagabonde
Hurtez ensemble, ont composé le monde,
4 S'entracrochans d'acrochementz divers.*

*L'ennuy, le soing, & les pensers ouvers,
Chocquans le vain de mon amour profonde,
Ont façonné d'une attache féconde,
8 Dedans mon cœur l'amoureux univers.*

*Mais s'il avient, que ces tresses orines,
Ces doigtz rosins, & ces mains ivoyrines
11 Froyssent ma vie, en quoy retournera*

*Ce petit tout ? En eau, air, terre, ou flamme ?
Non, mais en voix qui tousjours de ma dame
14 Par le grand Tout les honneurs sonnera*²³.

Envahissement (descente des atomes), puis riposte du poète dont la voix chantera la beauté de Cassandre jusqu'aux confins du monde.

Premier quatrain. Le monde s'est formé par la réunion des atomes après une chute en biais ; l'expression est d'une grande âpreté ; Ronsard eût certes reconnu dans

S'entracrochans d'acrochementz divers

un de ces vers *point bien joint ne maçonné*²⁴, qu'on lui reprochait, mais dont il était fier. Les consonnes se hérissent, en particulier les « r » ; on songe à la seconde *Preface sur la Franciade*, où Ronsard recommande l'emploi des rr qui *font une grande sonnerie & batterie aux vers*²⁵. Le second quatrain implique une comparaison : c'est l'ennui, le souci qui, *chocquans le vain de son amour profonde* ont façonné l'univers amoureux du poète ; voilà deux mondes, l'un extérieur, l'autre intérieur, formés chacun d'éléments rugueux : organisation conquise et non pas harmonie préétablie. Les tercets, par une association où manque un chaînon logique (mais la puissance du mouvement masque cette absence de rigueur), réunissent ces deux univers : si les charmes de sa maîtresse

tuent le poète, son petit monde amoureux se réduira-t-il en l'un des quatre éléments de l'eau, de l'air, de la terre ou du feu? Les deux derniers vers donnent la réponse, magnifique:

*Non, mais en voix qui toujours de ma dame
Par le grand Tout les honneurs sonnera.*

Le sonnet prenait un chemin dangereux: Ronsard était prisonnier de l'obstacle dans le microcosme d'une *amour profonde*; le risque était aussi, revenant à un macrocosme, qu'on retrouve le statu quo. C'est alors que l'extériorité se déploie; elle opère un changement puissant; voilà que l'esprit règne sur la matière. Le poète assume le nécessaire passage par l'intériorité, le temps seulement de marquer les choses de son génie explosif. A l'âpreté qui lui résistait, il oppose, jusqu'aux limites du macrocosme, une puissance rayonnante; après un nécessaire rétrécissement, l'expansion illimitée de son désir et de son génie. Nouvel Orphée²⁶, Ronsard ne sera pas, veuf pitoyable égorgé par les femmes de Thrace, un fantôme chantant que l'Hèbre emportera dans ses tourbillons mélancoliques, mais un poète vainqueur criant sa force et célébrant la beauté à travers les espaces interstellaires. Les variantes des éditions 1578-1587 nous font retrouver la révolte pure et simple; elles introduisent une note discordante dans le chant de victoire:

*Non, mais en voix qui toujours de ma dame
Par l'univers crira la cruauté (1578).*

*Non, mais en voix qui toujours de ma dame
Accusera l'ingrate cruauté (1584-1587).*

On reste libre, bien sûr, de trouver ces corrections malheureuses et régressives, et de leur préférer la jeunesse du texte original.

Le sonnet *Si l'escrivain de la mutine armée* conduit Ronsard encore plus loin. On retrouve dans cette pièce le même mouvement final que dans le sonnet *Les petitz corps...* Ce parallélisme met triplement en relief les différences:

*Mais s'il advient ou par le vueil des Cieulx,
Ou par le traict qui sort de tes beaulx yeulx,
Qu'en publiant ma prise, & ta conqueste,*

*Oultre la Tane²⁷ on m'entende crier,
Iô, iô, quel myrte, ou quel laurier
Sera bastant pour enlasser ma teste?²⁸*

La poésie n'est pas seulement l'instrument d'une révolte ou le moyen d'exalter la beauté à travers le monde; elle est une fin en soi au même titre que l'amour. Il s'agit d'inscrire sa conquête dans l'univers, du même mouvement enthousiaste que l'on saisit la femme. Une fois de plus, Ronsard tire de son amour une gloire hautaine, mais fort sympathique, car la jubilation du poète vient plus d'une naïve admiration pour une beauté exceptionnelle que d'une immodeste louange de soi. Ce dont l'amoureux se vante, ce n'est pas tant de sa propre puissance, mais du privilège de la recevoir, en partie, des *beaux yeux* de Cassandre. C'est ainsi que, l'un par l'autre, Ronsard et sa maîtresse marquent leur présence au monde.

* * *

L'âpreté ronsardienne se traduit par un vaste mouvement extériorisant qui permet à la poésie de chanter la gloire de la femme. Il faut montrer maintenant que la « fureur »²⁹, chez notre poète, est aussi bien la puissance sexuelle que la « vis poetica ». La preuve nous en est déjà donnée dans un sonnet des *Amours* de 1552: Ronsard s'éloigne de Paris et gagne le Loir; il prend des vacances pour *garir sa verve poétique*. Au diable la *Muse, ou Romaine, ou Attique*! Voilà qui est clair: le poète veut oublier les soucis de son « métier ». Mais c'est compter sans le dieu Amour qui veille dans les prés et dans les bois tourangeaux pour frapper Ronsard *de son trait fantastique*. Il n'y a pas moyen d'échapper à son destin³⁰. Si donc le poète ne peut pas prendre les vacances qu'il souhaitait, c'est qu'il associe de manière complète le désir amoureux et l'expression poétique. Sinon, il se serait livré sans scrupules « professionnels » à une amourette de vacances délassante et capable de lui faire oublier sa Muse. Ronsard écrit donc pour aimer et parce qu'il aime³¹. Cette *verve poétique*, c'est la vigueur du jeune Ronsard, comme nous l'apprend un passage de sa *Responce aux injures...*³²: dès que sa Muse lui eut échauffé le sang, le poète devint amoureux et se choisit une maîtresse. Nous reviendrons sur ce texte dans notre chapitre VII; mais citons ici l'excellente observation d'I. Silver à propos de la confidence de Ronsard: « It may not be a demerit of the following verses from the *Responce aux injures & calomnies* (1563) that they mingle the erotic with the strictly poetic, and, one might almost say, the linguistic and even lexical inspirations, for they were indissociable. »³³ La « fureur » poétique est une qualité congénitale³⁴, mais qui s'éteint avec l'âge³⁵.

Cette ardeur de jeunesse qui fait chanter des armes & d'amour³⁶, Ronsard eut à la défendre contre les critiques parfois violentes de son père. Celui-ci ne comprenait pas les penchants « idéalistes » de son fils.

Que te sauroient donner les Muses qui n'ont rien?

Voilà l'argument d'un père trop réaliste. Que le jeune Pierre devienne juriste ou médecin; ou alors, guerrier courageux! On notera avec intérêt comment s'introduit cette dernière suggestion:

*Ou bien si le desir genereux & hardy,
En t'échauffant le sang, ne rend acouhardy
Ton cuer à mespriser les perils de la terre,
Prends les armes au poing...*

La force qui travaille dans l'esprit du fils contre les projets du père et qui reçoit la complicité des Muses, est bien le désir; et aux yeux de Louis de Ronsard, ce désir, fût-il *genereux & hardy*, risque d'*acouhardir* un jeune homme qui préfère dangereusement les Muses au profit, et la guerre amoureuse à l'héroïsme militaire. Mais les exhortations du père furent vaines; voici comment le fils conclut son récit:

*Pour menace ou priere ou courtoise requeste
Que mon pere me fist, il ne sceut de ma teste
Oster la poésie, & plus il me tençoit,
Plus à faire des vers la fureur me pousoit³⁷.*

Ce que Pierre a soutenu devant Louis de Ronsard, c'est la jeunesse de son être: amour et poésie, tout vient d'une force commune. Aux environs de 1560, Ronsard se plaint que sa vigueur poétique l'abandonne. Est-ce tout à fait vrai? Il est évident que sa « fureur » se manifeste moins souvent, mais elle ne disparaîtra qu'à la fin de la vie du poète:

Le cœur est bon, mais la fureur me laisse³⁸,

c'est ainsi que parle Ronsard à la belle Astrée: nous sommes en 1578. Si le poète constate à cette date la perte de sa « fureur » (et elle saura le reprendre dans certains *sonets pour Helene*), c'est qu'elle ne l'avait pas déjà quitté en 1560! Pourtant, il faut tenir pour judicieuse et révélatrice

d'une ligne générale, cette remarque de G. Gadoffre: « A mesure que s'affirment les résistances de l'histoire, le poète se retire peu à peu du théâtre héroïque de sa jeunesse, peuplé de surhommes plus forts que les dieux et de femmes divinisées, pour devenir le chantre de la fatalité... »³⁹

Jeunesse, «fureur» et sexualité, Ronsard possède en lui ces trois ressorts, A lire les vers suivants, on comprendra mieux encore que l'âpreté de la force poétique permette au Vendômois de conquérir la femme. Le poète décrit à M. de Belot le mystère de sa puissance créatrice: d'abord Bacchus a répondu au culte que notre poète lui rendait:

*Il a rendu salaire à mon labeur,
De sa fureur me remplissant le cœur,
Car, comme dit ce grand Platon, ce sage,
Quatre fureurs brûlent nostre courage,
Bacchus, Amour, les Muses, Apollon,
Qui dans nos cœurs laissent un aiguillon
Comme freslons, & d'une ardeur segrette
Font soudain l'homme & poète & prophète*⁴⁰.

Bacchus, Amour, les Muses, Apollon, réunion significative mais que Ronsard n'a pas inventée⁴¹. Il n'en a pas moins vécu ces quatre « fureurs » d'une façon infiniment supérieure à tous les poètes de son siècle: l'amour d'une part; la poésie de l'autre (les Muses et Apollon); Bacchus, l'âpreté dionysiaque qui les unit. Sans la « fureur » de ce dieu, Ronsard nous dit ensuite qu'il ne saurait rien faire de bon; il en a besoin pour écrire; quand elle se manifeste, le poète ne s'appartient plus, il est tout entier livré à sa colère. Ronsard créateur passe donc par les mêmes transes que Ronsard amoureux. Voici le passage le plus significatif de la pièce, il faut le transcrire en entier:

*Et comme on voit ces torrens qui descendent
Du haut des monts & flot sur flot se rendent
A gros bouillons en la vallée, & font,
Fendant la terre, une corne à leur front
(Et c'est pourquoi les Peintres, qui les faignent
Fleuves-Taureaux, au front cornu les peignent)
Fumeux, bruyants, escumeux, & venteux,
Et de leur corne ouvrent au devant eux
Un long chemin sans que rien les empesche,
Pour s'emboucher ou dans la rive fraîche
Du prochain fleuve, ou au bord reculé
Du vieil Neptune au rivage salé:*

*Ainsi je cours de course desbridée,
Quand la fureur en moy s'est desbordée
Sans craindre rien, sans raison, ny conseil*⁴².

Le torrent, c'est l'extériorité, bien sûr, et dans toute sa force; *fendant la terre*, c'est la saisie du poète sur la matière et, symboliquement, la pénétration de la femme par le mâle. A preuve que je n'extrapole pas: les vers précédents, où amour et poésie sont réunis; les deux vers suivants aussi: ces fleuves sont des fleuves-taureaux. Ronsard réunit dans une même association la fureur poétique, la force de la nature et la puissance animale. Sur la foi du symbolisme, ajoutons-y la puissance sexuelle qu'on ne saurait dissocier de l'image du taureau. La corne au front de l'animal appartient au symbolisme viril que nous retrouverons dans les pages suivantes⁴³.

Ayant marqué la fonction érotique de la « fureur » (autrement dit de l'âpreté) ronsardienne, il sera plus facile de suivre le poète sur le chemin de sa conquête.

* * *

Celle-ci passe d'abord par une double aliénation, celle de l'amoureux, puis celle de sa maîtresse. Cet état d'âme ne nous est pas inconnu: la cruauté, la rivalité et la mort y avaient mené Ronsard. Mais pour assurer sa riposte, celui-ci commence par accepter l'aliénation, par l'endosser si l'on peut dire: puis il l'impose à la femme dans un mouvement brutal et volontaire, ce mouvement extériorisant qui fait l'objet de notre chapitre. On a remarqué souvent que les sonnets ronsardiens, particulièrement ceux à Cassandra, étaient avarés de détails sur la maîtresse du poète. L'âpreté explique en partie cette pauvreté: le poète, aliéné lui-même, aliène aussi sa belle; peu importe ce qu'elle est, seul compte ce qu'il veut faire d'elle; il l'envisage comme un ensemble où les détails du corps et les particularités de l'esprit deviennent secondaires. Cette aliénation, Ronsard l'atteste dans l'émouvante pièce *A Cassandra*:

*Je devins une Idole aux rayons de ta veuë,
Sans parler, sans marcher, tant la raison esmeuë
Me gela tout l'esprit, loing de moy m'estrangeant
Et vivois de tes yeux seulement en songeant*⁴⁴.

Il dira aussi dans les *Amours diverses*:

*Le vray amant est fol, & ne peut estre sien,
S'il est vray que l'amour une fureur s'appelle*⁴⁵.

A l'amoureux aliéné, il faut une nature faite sur mesure. A cet égard, quelle belle confiance que le sonnet IX des *Amours* de 1552; comme la sauvagerie du paysage y coïncide avec un état d'âme!

*Le plus toffu d'un solitaire boys,
Le plus aigu d'une roche sauvage,
Le plus desert d'un separé rivage,
Et la frayeur des antrès les plus coys:*

*Soulagent tant les soupirs de ma voix,
Qu'au seul escart de leur secret ombrage,
Je sens garir une amoureuse rage,
Qui me raffolle au plus verd de mes moys.*

*Là, renversé dessus leur face dure,
Hors de mon sein je tire une peinture,
De tous mes maux le seul allègement,*

*Dont les beaultez par Denisot encloses,
Me font sentir mille metamorphoses
Tout en un coup, d'un regard seulement⁴⁶.*

Le poète est tout entier livré à sa fureur; à ce paroxysme de rage correspondent les superlatifs des quatre premiers vers (le quatrième qualificatif étant placé asymétriquement, de merveilleuse façon: il supporte le poids des trois autres). Ajoutons le choix des déterminatifs, d'une rare âpreté: *toffu, solitaire, aigu, sauvage, desert, separé, frayeur*. Ce paysage soulage Ronsard. Pourquoi? Parce que, je pense, Ronsard se trouve en harmonie avec une nature qui est ce qu'il vit; ainsi, sa rage trouve à s'étendre par sympathie. Malgré son aspect sauvage et repoussant, ce paysage peut être confident: sans douceur, il accueille un être qu'indisposerait toute sollicitation plus harmonieuse. C'est dans cette nature sauvage que Ronsard tire de son sein la peinture de sa maîtresse, seul allègement à ses maux. Il faut remarquer l'attitude insolite du poète:

... renversé dessus leur face dure;

Ronsard ne veut faire qu'un avec le paysage, il désire s'y incorporer pour que rien d'extérieur au portrait de sa belle ne trouble l'instant du face à face. Est-ce assez montrer comme l'âpreté du Vendômois vise à l'essentiel?⁴⁷ Nous avons vu au chapitre précédent l'imagination

de Ronsard aux prises avec les rochers, symboles de la résistance féminine. Le sonnet que nous venons d'étudier nous les fait retrouver: Ronsard s'est revêtu de l'obstacle, mieux, il s'est identifié à lui pour le dominer. Il est prêt, lui aussi, à imposer sa dureté. Dans cette perspective, on trouve beaucoup d'autres pièces où la nature offre au poète un moyen de s'aliéner. Ronsard cherche dans les bois et les rochers comme une source de dureté. Est-ce romantique ou non? Si l'intimité et même l'union consubstantielle avec la nature sont la caractéristique du poète romantique, il n'y en a pas alors qui le soit davantage que Ronsard. Mais que valent ces étiquettes trop générales? Il semble donc que l'âpreté amoureuse jette sur les rapports de Ronsard avec ce qui l'entoure une lumière nouvelle; les textes suivants me paraissent de bonnes preuves:

*Quand je me perdz entre deux montz bien loing,
M'arraisonnant seul à l'heure j'essaye
De soulager la douleur de ma playe,
Qu'Amour encherne au plus vif de mon soing
...⁴⁸.*

*Ores un antre, or un desert sauvage,
Ore me plaist le segret d'un rivage,
...⁴⁹.*

*Mais come un sauvage animal
Je me pers dans un bois sauvage,
Loing de gens, pour celer ma rage⁵⁰.*

Ronsard s'explique mieux encore dans le sonnet *Les villes & les bourgs me sont si odieux*⁵¹: c'est aux sangliers, au roc endurcy, à l'arbre sourd (et aussi, disons-le, au ruisseau et à la fontaine) qu'il conte sa peine. L'obsession du poète est si forte que, dit-il,

*... si quelcun me trouvoit au bocage
Voyant mon poil rebours, & l'horreur de mon front,
Homme ne me diroit, mais un monstre sauvage.*

Que l'âpreté de la nature est un besoin profond du poète, aucun passage ne le prouve mieux que cette confiance biographique:

*Je n'avois pas quinze ans que les mons & les boys,
 Et les eaux me plaisoient plus que la court des Roys,
 Et les noires forests espesses de ramées,
 Et du bec des oyseaux les roches entamées:
 Une vallée, un antre en horreur obscurcy,
 Un desert effroyable, estoit tout mon soucy⁵².*

La suite du texte montre que Ronsard trouve dans ce paysage sauvage sa force créatrice. L'âpreté de la nature est un stimulant auquel Ronsard doit sa force et son plaisir, comme il le laisse voir dans l'*Elegie a la Royne d'Escosse*:

Et toujours les odeurs sont aux terres sauvages⁵³.

Mais revenons à l'aliénation amoureuse. Les textes précédents indiquent bien, me semble-t-il, où Ronsard va chercher le mouvement explosif du madrigal connu *Si c'est aimer...*: perdu lui-même et solitaire (v. 6), dans les rochers et les bois assurément, le poète accepte son aliénation et la fait éclater comme une preuve d'amour irrésistible:

*Si c'est aimer, Madame, & de jour & de nuit
 Resver, songer, penser le moyen de vous plaire,
 Oublier toute chose, & ne vouloir rien faire
 4 Qu'adorer & servir la beauté qui me nuit:*

*Si c'est aimer de suivre un bon-heur qui me fuit,
 De me perdre moymesme, & d'estre solitaire,
 Souffrir beaucoup de mal, beaucoup craindre, & me taire
 8 Pleurer, crier mercy, & m'en voïr esconduit:*

*Si c'est aimer de vivre en vous plus qu'en moymesme,
 Cacher d'un front joyeux une langueur extrême,
 Sentir au fond de l'ame un combat inegal,
 12 Chaud, froid, comme la fièvre amoureuse me traite:
 Honteux, parlant à vous, de confesser mon mol!*

*Si cela c'est aimer, furieux je vous aime:
 Je vous aime, & sçay bien que mon mal est fatal:
 16 Le cœur le dit assez, mais la langue est muette⁵⁴.*

Ronsard cherche les moyens de plaire à sa maîtresse (v. 2); il veut l'adorer et la servir (v. 4). Néanmoins, trop préoccupé par le changement qui s'opère en lui, il ne s'étend pas sur les complaisances. On voit aussi apparaître quelques contraires localisés qui relancent le tout: le *front joyeux* et la *langueur extrême* (v. 10), le *combat inégal, chaud et froid* (vv. 11-12). Mais l'expression majeure de l'âpreté tient à la structure rythmique de l'ensemble⁶⁵:

Si c'est aimer

...

...

...

Si c'est aimer

...

...

...

Si c'est aimer

...

...

...

...

Si cela c'est aimer.

La reprise est régulière et attendue; mais ce qui est plus attendu encore, c'est la réponse à la question. Comment ne pas voir que le *furieux* du v. 14 porte en lui la force de tout ce qui précède. Ronsard a le secret de ces compositions structurées où un mot judicieusement placé est le pivot de tout. La reprise globale est d'ailleurs annoncée, préparée par l'adjonction au v. 14 de *cela*. *Furieux* équivaut donc aux treize vers qui le précèdent, treize vers qui ont accumulé la plus grande densité possible au cours de leur déroulement. Soulignons aussi le martellement des vv. 1-2: & de jour & de nuit, resver, songer, penser; la reprise asymétrique de *beaucoup* au v. 7 et la signification, enfin donnée, de l'aliénation: *vivre en vous plus qu'en moymesme* (v.9). Mettons en évidence la variante 1584-1587 du v. 13: le point d'exclamation final est remplacé par « : »; en apparence, détail de ponctuation, mais en fait confirmation de l'importance du v. 14, car les « : » font converger mieux qu'un point d'exclamation tout le poids de la pièce sur l'âpre *furieux je vous aime*. Soulignons enfin le rythme des deux derniers vers qui se déroulent « proprio motu » sur la lancée du v. 14. Quant au sens général du madrigal, il est tout entier de douleur, de mouvement et de force.

Si l'homme s'aliène, il aliénera la femme dans un même mouvement: aucune douceur, aucune recherche de la féminité: il faut d'abord gagner la guerre, la femme est une proie:

*Vous avez tant apposté mon desir,
Que pour souler la faim de son plaisir,
11 Et nuict & jour il fault qu'il vous revoie.*

*Comme un oyseau, qui ne peut séjourner,
Sans revoler, tourner, & retourner,
14 Aux bordz congneuz pour y trouver sa proye*⁵⁶.

Le rythme et les répétitions de sens du v. 13 traduisent une belle obsession de conquête. Mêmes rapports implacables dans ce début de sonnet:

*Puissé-je avoir ceste Fère aussi vive
Entre mes bras, qu'elle est vive en mon cœur*⁵⁷.

La violence des images suscite un symbolisme érotique aux signes très clairs. La riposte agressive de Ronsard dans un climat d'âpreté trouve dans l'emblème du phallus érigé son meilleur sens: de l'organe même de l'amour part toute extériorité. Mais à parler de but en blanc en termes propres, on risque de n'être pas poète; si le prosateur nomme les choses, le poète doit les susciter par des images. Toute cette âpreté dans laquelle Ronsard façonne sa figure d'amoureux est pour moi déjà symbolique; mais il est des figures plus précises. Dans un sonnet des *Amours* de 1553, Ronsard, trop longtemps rebuté, veut quitter son service amoureux et s'en retourner, vieilli. Il est arrêté soudain; il lui est impossible de revenir en arrière et d'interrompre le mouvement extériorisant qui l'anime:

*Helas! que di-je? où veus-je retourner?
En autre part je ne puis séjourner,
Ni vivre ailleurs, ni d'autre amour me poïtre.*

*Demeuron donc dans le camp fortement:
Et puis qu'au moins veinqueur je ne puis estre,
Que l'arme au poin je meure honnestement*⁵⁸.

Si l'on sait que Ronsard guerrier est au fond un guerrier d'amour, si l'on veut bien faire l'effort de penser que l'élément militaire de la pièce

figure la volonté de conquête amoureuse, que devient donc le dernier vers? Ne pensons pas autrement de cette arme dont Ronsard, officiant au temple de Marie, se voit revêtir:

*J'aurois de sur le chef un rameau de laurier,
J'aurois de sur le flanc un beau pognard guerrier,
La lame seroit d'or, & la belle pognée
Ressembleroit à l'or de ma tresse peignée,
J'aurois un cysre d'or, & j'aurois tout aupres
Un carquois tout chargé de flammes & de traits*⁵⁹.

Marie occuperait la plus haute place du temple:

*Vous tiendriez le haut bout de ce temple honorable,
Droicte sur le sommet d'un pillier venerable*⁶⁰.

Dans une certaine perspective, ce pilier peut bien être la force virile et poétique de l'amant qui installe sa belle au faite: sans que l'image soit précise, cette colonne amoureuse comporte pour moi un symbolisme très clair, tout comme cet autre pilier des *Amours* de 1552:

*Et là dressant à mo Nymphes un autel,
Sur les pilliers de son nom immortel,
J'appenderoy mon ame pour offrande*⁶¹.

Si l'on veut bien se rappeler que le sonnet commence ainsi:

*A toy chaque an j'ordonne un sacrifice,
Fidelle coing...*

le sens littéral un peu insolite de ce dernier mot: «endroit», «lieu privilégié» autorise à découvrir d'autres arcanes et cela sans vouloir réduire Ronsard le moins du monde à l'obscénité de Villon⁶². D'ailleurs, un passage des *Folastries* se chargerait bien de défendre sans appel le symbolisme érotico-militaire que je trouve chez Ronsard:

*Lance au bout d'or qui sais & poindre & oindre,
De qui jamais la roideur ne défaut,
Quand en camp clos bras à bras il me faut
Toutes les nuis au dous combat me joindre*⁶³.

Lance au bout d'or, quel rapprochement pertinent à faire avec le texte du temple de Marie! On pourrait également passer en revue ces nombreux pins dont le poète veut faire les témoins de sa passion; on se rappellerait aussi que ce bel arbre élancé fut le moyen pour Cybèle de rendre à Atys sa virilité. Ronsard a consacré à cette légende antique un assez long poème, au symbolisme différent, il est vrai⁶⁴.

Mais Ronsard a traduit pour nous son symbolisme militaire dans un sonnet qui représente la victoire complète du conquérant sur la femme résistante. Le rythme furieux et symétrique mène le poète à la plus glorieuse des morts amoureuses; l'avant-dernier vers résume fort bien le mouvement de conquête que nous étudions: le poète répond à l'envahissement en faisant éclater son cœur. Nous reportons l'analyse détaillée de ce sonnet à notre chapitre VII, où nous étudierons divers aspects de la mort amoureuse⁶⁵. Toutefois, nous transcrivons ici la pièce en question, pour que le lecteur ait tout loisir de la situer selon ses différents éclairages:

*Je veus mourir pour tes beautés, Maistresse,
Pour ce bel ail, qui me prit à son hain,
Pour ce dous ris, pour ce baiser tout plein
D'ambre, & de musq, baiser d'une Deesse.*

*Je veus mourir pour cette blonde tresse,
Pour l'embonpoint de ce trop chaste sein,
Pour la rigueur de cette douce main,
Qui tout d'un coup me guerit & me blesse.*

*Je veus mourir pour le brun de ce teint,
Pour ce maintien, qui, divin, me contreint
De trop almer: mais por sus toute chose,*

*Je veus mourir es amoureux combas,
Souflant l'amour, qu'au cœur je porte enclose,
Toute une nuit, au milieu de tes bras*⁶⁶.

* * *

Si tous les textes cités jusqu'ici révèlent des projets, nous pouvons assister à une conquête réalisée. Proche de l'expérience, écoutons Ronsard nous raconter quelle dureté l'accablait et quelle riposte son énergie lui fournissait face à la résistance de Genève:

*Tous les tesmoings qui decelent Amour
 Logeoient chez moy: je soupirois le jour,
 Le lit m'estoit un dur camp de bataille,
 Et toute nuit j'avois une tenaille
 Qui foye & cœur & poulmons me pinsoit⁶⁷.*

Mais Ronsard est forcé de se rendre à la cour, qui réside alors à Saint-Germain; quelle douleur à remplir cette obligation: un beau sentier lui semble une ornière; les blés, un champ battu de la bise; une bonne route, un sentier tortu; dans sa course il croit marcher

Dessus l'aigu des pointes d'un rocher⁶⁸.

Nous retrouvons ce goût de Ronsard pour l'âpreté du monde extérieur, et ce besoin de la faire sienne. A Saint-Germain, Ronsard oublie toute sa poésie: précieuse et rare occasion pour nous de sentir vivre un poète en dehors de sa création. Charles IX constate que Ronsard n'est plus sien (v. 68); la nuit est mauvaise; le matin n'est pas meilleur:

*... me tuant de mon propre couteau,
 J'erre tout seul dans le parc du chateau⁶⁹.*

C'est la riposte qui va nous intéresser surtout:

*A la parfin Amour...
 ...
 Droit vers Paris me fit tourner le front⁷⁰.*

Et le guerrier amoureux se prépare:

*Je humois l'air de cette grande ville
 Coup dessus coup, qui m'entroît dans le cœur
 Et m'emplissoit de force & de vigueur⁷¹.*

En proie à son excitation, Ronsard explose:

*Je n'avois dit que je monte à cheval,
 Au grand galop je descens contre val⁷².*

Et Ronsard s'en va porter à Genève l'offrande de sa passion, privilège qui lui est enfin accordé; il sera confirmé dans son audace par un rêve, symbolique ô combien, qui lui fait entrevoir, né de son ventre, un génévrier robuste.

Ronsard a donc vaincu la femme, mais il n'a pas pris le temps de l'aimer et de céder à sa douceur. Cette absence d'amour indique assez bien les limites de l'âpreté ronsardienne, force indispensable, mais force à dépasser. Le poète en était conscient le tout premier, comme le montrent les vers suivants:

*Le trop d'amour se transforme en colere,
En rage, en feu, qui de vengeance sert*⁷³.

*La difference est grande & merveilleuse
D'entre l'amour & la rage amoureuse*⁷⁴.

Fait significatif: ces derniers vers suivent de peu ceux de l'épisode Genève que nous venons de citer. Nous verrons dans les deux chapitres suivants comment Ronsard sut opposer à l'âpreté, la plus étonnante douceur. A ne connaître que la « fureur », il fût resté incomplet⁷⁵.

* * *

B. LE FEU, SYMBOLE IMPORTANT DE LA CONQUÊTE AMOUREUSE

A l'âpreté ronsardienne, il convient aussi de rattacher plusieurs symboles du feu. Des quatre éléments de l'ancienne physique, le feu est bien celui auquel notre poète recourt avec le plus de complaisance. Quand on se livre à des calculs de fréquence, on ne manque pas d'être frappé par l'importance considérable du feu dans une œuvre où, d'instinct et sans recherche méthodique, on aurait accordé la prééminence à des thèmes plus immédiatement érotiques. Mais pour deviner sous le feu et sous la cendre la vigueur d'une sexualité cachée, il n'est pas besoin, non plus, d'être grand clerc. Symbole de l'âme, de la vie ou de Dieu, le feu l'est aussi du désir; et certes, dès l'Antiquité, les métaphores des poètes, même les plus banales, nous avertissent assez, et bien avant Freud ou Bachelard, que l'amour est une ardeur. Ronsard, dont le violent désir hérise les vers, trouvera dans le feu matière poétique de choix. Et ce feu, si riche de suggestions créatrices pour qui sait l'employer, Ronsard nous l'offrira nourri de flamme amoureuse et d'ardeur poétique.

A la suite de Bachelard, on pourrait s'interroger longuement sur la nature du feu, sur son sens profond. L'éminent auteur de la *Psychanalyse du feu* a déjà souligné l'insuffisance de l'explication scientifique, qui réduit le phénomène à une simple formule. Il me semble même qu'à s'en tenir à la définition chimique, on risque de buter sur une tautologie; tandis qu'un espace sans limite s'ouvre devant celui qui laisse au feu sa puissance de symbole et sa réalité suggestive. La richesse du thème du feu chez un poète provient sans doute des polyvalences⁷⁶ symboliques. A ce titre Ronsard figure parmi les plus grands poètes du feu. Il sent cet élément de façon très personnelle; il éprouve à le décrire un plaisir et une joie très particuliers. Dans le *Chant pastoral*, *A Madame Marguerite Duchesse de Savoie*, Ronsard, s'inspirant de Jean Lemaire, chante la naissance de l'amour que commence d'inspirer au duc de Savoie, la sœur d'Henri II, « belle Dryade » pour l'occasion :

*Si tost qu'il veit ceste belle Dryade,
Blessé d'amour, il en devint malade:
Et comme un feu qui aux espics se prend,
Et de petit opres se fait bien grand,
Et tellement en ondoyant s'allume,
Que tous les champs d'alentour il consume:
D'un tel brasier amour l'environna.
...⁷⁷.*

Or, treize ans plus tard, dans la *Franciade*, Ronsard reprend son image et se plaît à l'enrichir des multiples variations que lui suggère une imagination ardente:

*Comme le feu caché sous les fougères,
Qu'aux mois d'hyver les peureuses bergeres
D'un devantreau vont et revont soufflant
Fueille sur fueille, et largement enflant
Poumons et gorge, à toute peine evantent:
D'un petit traq mille flames s'augmentent
En longue pointe: à la fin un grand feu
En se suivant s'allonge peu à peu,
Brule les champs, et d'une torte voye
Jusques au ciel une fumée envoie
Trouble d'esclairs: le feu victorieux
Regne au sommet des chesnes les plus vieux!
Ainsi d'Amour les flames allumées
...⁷⁸.*

Les poètes, disait Ronsard, *d'une petite scintille font naistre un grand brazier, & d'une petite cassine font un magnifique Palais, qu'ils enrichissent, dorent & embellissent par le dehors de marbre, Jaspe & Porphyre, de guillocks, ovalles, frontispices & piedsdestals, frises & chapiteaux...*⁷⁹.

* * *

Mais si la métaphore du feu nous frappe si souvent chez Ronsard au point que nous nous sentions saisis par elle, c'est que d'autres valeurs se marient à celles d'un décor effervescent. Et je pense que l'une des plus importantes, sinon la principale, est celle de la violence abrupte. Bachelard a dit: « Si tout ce qui change lentement s'explique par la vie, tout ce qui change vite s'explique par le feu. »⁸⁰ Appliquée à Ronsard, rien n'est plus juste qu'une telle remarque. A quatre reprises, Ronsard pose l'âpreté comme un des attributs du feu (ou de la chaleur): dans l'ode *De la venue de l'Esté*, Ronsard parle des *aspres chaleurs* que les chèvres *déçoivent* par leur sommeil⁸¹; un sonnet des *Amours* de 1552 parle de l'*aspre torment* du feu amoureux⁸²; dans sa complainte, le Cyclope reproche à Galatée d'être *plus dure qu'un rocher* et *plus aspre que le feu*⁸³; enfin, Ronsard dit à Hélène:

*J'avois, en regardant tes beaux yeux, enduré
Tant de flames au cœur, qu'une aspre seicheresse
Avoit cuitté ma langue en extreme destresse*⁸⁴.

Dans d'autres textes, Ronsard n'articule pas le mot d'âpreté mais il le sous-entend: c'est un cœur endurci qui

*Passe en rigueur les rochers & les flames*⁸⁵;

le feu de l'*ardent penser* du poète se transforme

*Non en boys verd, mais en pouldre d'amorce*⁸⁶.

Le feu représente donc le dessèchement explosif sans la fraîcheur de l'eau ou de la sève (*boys verd*). Ailleurs encore, Ronsard sent en lui *une amoureuse mèche* dont le beau rayon lui *sèche* sur le pied, ou, selon la variante 1578-1587, *tout le corps lui sèche*⁸⁷.

Voilà donc, ajouté au pouvoir « décoratif » du feu, son pouvoir d'« âpreté ». Ronsard ne borne toutefois pas à ces deux valeurs le symbolisme de ses images: son évocation du feu est puissante à ce

point qu'elle sert de symbole à toutes les étapes de la conquête amoureuse. Sur le « pivot »: décor somptueux - âpreté, le feu devient tour à tour signe de consommation et d'envahissement, signe de « récupération » et de conquête foudroyante, signe enfin d'union violente et intime. Il nous faut examiner ces différents aspects et voir à l'œuvre les polyvalences que le génie d'un poète a rendues particulièrement frappantes. « Ainsi, le *feu sexualisé* est par excellence le trait d'union de tous les symboles. Il unit la matière et l'esprit, le vice et la vertu. Il idéalise les connaissances matérialistes; il matérialise les connaissances idéalistes. »⁸⁸ Pour que le feu soit ce trait d'union dont parle Bachelard, encore faut-il que le génie d'un poète nous en fasse l'alchimie. Quant à la sexualité du feu, nul doute que Ronsard ne l'ait sentie à un fort degré. On retiendra sans peine l'arrière-fond brutal et indiscret (le mot y est) d'une comparaison avec Pasiphaë, la malheureuse reine éprise d'un taureau:

*Si cet enfant qui erre
Vagabond par la terre
Avecques le carquois
Frere de l'arc turquois,
Arc qui me point & mord,
Avoit son flambeau mort
Allumé dans l'aleine
Du Geant, qui à peine
Tient le mont envoié
Sur son dos foudroïé,
Et m'en eust en dormant
Bruslé le cueur amant,
Comme (flamme indiscrete)
A la Roine de Crète,
Encor ne m'auroit tant
Bruslé... »⁸⁹.*

Et le Géant (Encelade ou Typhée), dont l'haleine enflammée secoue l'Etna, figure bien le pouvoir mâle entravé par l'obstacle. C'est sans étonnement non plus qu'on voit Yphis, jeune fille que les dieux métamorphosent en homme pour lui permettre d'épouser Ianthé, saisie d'une *masle vigueur* qui lui *echauf[e] le sang*⁹⁰.

* * *

Mais revenons aux différents mouvements de la conquête amoureuse auxquels le feu prête la vigueur et la richesse de ses images. J'aurais pu, je le sais, fragmenter mon étude du feu et en placer chaque partie

aux chapitres qu'elle concernait en particulier. J'ai renoncé à cette forme d'exposition qui avait le grand désavantage de ne pas mettre en relief les symboles multivalents du feu. C'est pourquoi il convient maintenant de se reporter par la pensée à notre chapitre précédent pour étudier le feu, symbole d'un désir que le refus féminin force à revenir sur lui-même: c'est, par exemple, toute l'âpreté d'un mouvement rétrograde que traduit l'envahissement viscéral d'un feu consumant; l'amoureux de Cassandre évoque la brûlure dont il est victime:

*Un chaud adonq de moëlle en moëlle,
De nerfz en nerfz, de conduitz en conduitz,
Vint à mon cœur, dont j'ay vescu depuis,
Or en plaisir, or en peine cruelle*⁹¹.

Le feu refoulé envahit à ce point l'organisation intérieure de l'amant qu'il la menace dans son fonctionnement: quand il voit sa maîtresse, l'amant sent une fièvre lui enflammer *venes & nerfz*⁹²; ou bien sa situation lui arrache cette plainte:

*Je n'ai plus ni tendons, ni arteres, ni nerfs,
Venés, muscles, ni poux: les feux que j'ai soufferts
Au cœur pour trop aimer me les ont mis en cendre*⁹³.

Ce sont là pour une part expressions très conventionnelles; mais ce qui frappe aussi dans l'envahissement par le feu chez Ronsard, c'est la « présence » de la matière, le contact « au vif » et en profondeur du feu pénétrant et de la chair résistante:

...
*Une, de qui la beauté
Me lime jusques au font
Le cœur qui en flammes fond*⁹⁴.

La douleur du feu peut se révéler plus intense, agissant comme une sève insidieuse qui associe le poète contre son gré à la renaissance du désir universel:

*Le beau printans fait printaner ma peine,
Dans chaque nerf, & dedans chaque veine
Souflant un feu qui m'ard jusques à l'os*⁹⁵.

Pour n'être pas toujours aussi « totale », l'âpreté n'en existe pas moins sous la forme d'une aiguille:

*Ton coup de fleche au coup d'aiguille semble,
Petite playe, & le mal bien-cuisant*⁹⁶,

ou sous la forme du soufre, matière sèche, inflammable et dévorante:

*Devant son feu mon cœur se change en soufre*⁹⁷.

Autre contact brutal avec l'obstacle: Diane s'est transformée en Cupidon et tire sur le jeune Eurymédon pour lui inspirer l'amour de Callirée:

*Puis blesse Eurymedon d'un traict tout plein de braise.
Le traict siffle en la playe, et la vint eschauffer:
Feit bouillonner le sang tout ainsi que le fer
Qu'on plonge tout ardent en l'eau d'une fournaise*⁹⁸.

Ronsard pulvérise, si je puis dire, toutes les conventions poétiques par l'âpreté de ces images: choc de deux « matières » les plus opposées; le fer rougi par le feu se heurte à l'eau. Cette violence de l'imagination montre que chez Ronsard les passions sont un grand affrontement.

Le danger, et il est constant, c'est la consommation, la destruction complète de l'amant par un feu intérieur sans prise sur une belle inflexible:

*Bien qu'à grand tort il te plaist d'allumer
Dedans mon cœur, siege à ta seigneurie,
Non d'une amour, ainçois d'une furie
Le feu cruel pour mes os consumer,*

*L'aspre torment ne m'est point si amer,
Qu'il ne me plaise...*⁹⁹.

On aura relevé les termes mêmes de la « fureur »: *consumer*, *aspre torment*, *furie*. C'est aussi Narcisse (et nous connaissons cette image mythologique de l'obstacle) qui, *de membre à membre se sent amenuiser*

*Comme une cire aux raiz de la chaleur*¹⁰⁰.

La cire que le feu amollit et transforme est un symbole explicite de consommation et de désorganisation intérieure, mais un symbole sans beaucoup d'attrait. C'est une de ces trouvailles qui, au moment même où on la fait, est déjà un cliché en puissance. Cependant, Ronsard, sacrifiant à la mode, a jugé bon de nous servir plusieurs fois une image qu'il n'avait d'ailleurs pas trouvée lui-même¹⁰¹. Il fallait donc que la consommation à laquelle l'amant se voit réduit par un désir aux abois intéressât notre poète au premier chef; dans l'image de la cire fondante, réservons, si l'on veut, la part de la mode, mais constatons, au-delà de cette mode, les préférences personnelles. Néanmoins, chacun trouvera le Vendômois plus séduisant quand il est aux prises avec ses « fureurs »; à cet égard, quelle étrange prière Ronsard, torturé par l'amour, n'adresse-t-il pas à Bacchus!

*Que ta flamme esteigne le feu
Qu'amour, de ses rouges tenailles,
Me tournasse dans les antraïlles*¹⁰².

L'âpreté ronsardienne s'enferme voluptueusement en elle-même: c'est la flamme qui doit éteindre le feu. Nous avons vu au chapitre précédent que Ronsard redonne à certaines images de l'obstacle une force vive. La même constatation peut s'appliquer à la transformation que le poète fait subir aux images conventionnelles du feu envahissant.

* * *

Le feu symbolise aussi la victoire. *L'amour n'est qu'un feu à transmettre*¹⁰³, disait Bachelard. Ronsard réussira la transmission du feu non sans en avoir subi les assauts. Notre poète victorieux va s'approprier la flamme qui l'attaquait; il en devient maître pour mieux incendier la femme. C'est une riposte, comme souvent nous en avons vu s'esquisser. Le feu aux multiples pouvoirs (ornement de la passion, âpreté, envahissement, réunion) est un symbole tout désigné pour marquer le retournement agressif d'un amant menacé. Cet élément mâle traduira mieux qu'un autre le mouvement victorieux. Comme il s'était approprié la dureté des roches, Ronsard va faire sien le feu qui d'abord lui fut étranger. Il lui faudra en effet tenir le feu, ne faire qu'un avec lui. Bachelard a dit encore que le feu « seul est *sujet et objet* »¹⁰⁴. Cette propriété en a fait pour Ronsard l'un des meilleurs auxiliaires de la riposte.

Le passage de l'objet au sujet, de l'envahissement à la réaction, est particulièrement net dans les images de la salamandre ou de la pyralide. Ronsard a marqué pour cet animal (on peut prendre en effet salamandre

et pyralide l'une pour l'autre) une prédilection qui se laisse deviner dans de grands développements à l'aspect décoratif, et composés par notre poète avec joie et plaisir. Dans une élégie des *Nouvelles Poesies*, Ronsard expose pour commencer les difficultés qu'il éprouve à éteindre son feu et à laisser mourir son amour: au lieu de le rendre indifférent, le temps redouble son ardeur; son feu intérieur est nourri par les yeux de sa belle. C'est alors qu'intervient la comparaison de la pyralide:

*On dit qu'en ces fourneaux, où le métal liquide
Se coule à la chaleur, se voit la pyralide,
Animal né de feu, qui se nourrist en feu:
Le feu luy est son bien, son plaisir & son jeu:
Il mourroit sans le voir, sa bruleure est sa vie,
Et le feu seulement est toute son envie.
Je luy ressemble hélas! car vivre je ne puis
Si dans le feu d'amour consommé je ne suis.
Sa braïze est mon plaisir...¹⁰⁵.*

Premier pas: le poète aime le feu; il se laisse gagner par lui, mais en le désirant. *Et le feu seulement est toute son envie*, voilà une charnière; l'animal recherche la brûlure de son propre mouvement. A son image, l'amant commence à dominer son destin amoureux. On n'aura pas été long à voir, de plus, tout ce que l'environnement « igné » apporte à ce texte de force et de mouvement. Le *Cartel pour les Chevaliers des Flammes* est encore plus explicite; ces chevaliers déclarent sans ambages:

*... chacun suit son desir,
Et nous suivons le feu comme nostre plaisir¹⁰⁶.*

Suit une description de la pyralide et de la salamandre, qui apporte deux précisions intéressantes: la pyralide se mourait alors

Que la flamme sa mere abandonnoit son corps¹⁰⁷.

La flamme-mère: cela signifie le contact positif et nourricier d'un feu qui ne consume plus mais entretient. En plus, le texte parle de la *froide Salemandre*; autre preuve que cet animal a su se protéger de la consommation comme le fera l'amant qui s'identifie au reptile ignivore. Ce mouvement de riposte et d'appropriation du feu, dont l'analyse en ces pages peut paraître recherchée et vétilleuse, n'en existe pas moins sans aucun doute possible chez Ronsard, ainsi que l'attestent les vers suivants:

*De la nature un cœur je n'ay receu,
Ainçois plus tost pour se nourrir en feu
En lieu de luy j'ay une Salamandre,*

*Car si j'avoï de chair un cœur humain,
Long tems y a qu'il fust reduit en cendre,
Veu le brasier dont toujours il ard plain¹⁰⁸.*

*Je suis la Salemandre, & ne suis à mon aise,
Si mon cueur n'est toujours au milieu d'une braize:
Le feu de vos beaux yeux tant seulement me plaist,
Et mon cueur en brulant se nourrist & se paist¹⁰⁹.*

Il faut lire dans le texte la suite de cette déclaration: le feu est très fort, l'amant s'en imprègne si bien, qu'il est sûr de faire triompher sa foi et d'imposer à sa belle la sincérité de son amour. La salamandre, symbole de la réconciliation avec le feu, pourra même figurer l'intimité de l'union des amants, devenus l'un à l'autre indispensables:

*En toy je suis, & tu es dedans moy,
En moy tu vis, & je vis dedons toy:
Ainsi noz toutz ne font qu'un petit monde.*

*Sans vivre en toy je tomberoy là bas:
La Salemandre, en ce point, ne vit pas
Perdant sa flamme, & le Daulphin son onde¹¹⁰.*

Il ne faut pas quitter l'analyse de la récupération du feu par l'amant sans signaler un texte, étrange à première vue, mais qui, par son étrangeté même, justifie ce que les pages précédentes pouvaient avoir d'un peu insolite. Cyclope, amoureux désespéré de l'inflexible Galatée, apostrophe la nature qui l'environne. Il s'adresse en particulier à l'Etna en ces termes:

*O montaigne d'Aetna que d'icy je regarde
Brusler incessamment d'une flamme qui garde
Sa nourriture en soy! Comme vous au dedans
Amour m'a tout bruslé de ses flambeaux ardans,
Dont on peult la chaleur par mes souspirs comprendre:
Helas, vostre brasier se couvre d'une cendre
Qui par fois se ralume, & couvrir je ne puis
D'une cendre le feu dont embrasé je suis¹¹¹.*

Ce qui manque à Polyphème, c'est la maîtrise de soi; il n'arrive pas à être une salamandre sachant garder son brasier, s'en nourrir et l'employer pour éviter l'écueil de la consommation. Ronsard, alchimiste du feu? Après le texte du *Cyclope*, cette proposition n'est pas téméraire. Il faut garder en soi son feu, s'en nourrir pour mieux le dispenser à celle qu'on doit embraser. Ce programme, implicitement contenu dans les vers précédents, voyons-le s'accomplir dans d'autres textes dont la beauté et l'ampleur ne le cèdent en rien au passage enflammé qu'on vient de lire.

* * *

Le poète aspire maintenant à communiquer le feu, à conquérir par la flamme. Un des sonnets des *Amours diverses*, rangé dès 1584 dans les *Sonets pour Helene*, souligne fort bien ce mouvement extériorisant du feu et le désir d'union qui s'y joint. Ronsard reproche à sa belle une tiédeur bien dans le ton de la cour:

*Quoy? me donner congé d'embrasser chaque femme,
Mon feu des-attizer au premier corps venu,
Ainsi qu'un vagabond, sans estre retenu
Abandonner la bride au vouloir de ma flame:*

*Non, ce n'est pas aimer. L'Archer ne vous entame
Qu'un peu le haut du cœur d'un traict foible & menu.
Si d'un coup bien profond il vous estoit cognu,
Ce ne seroit que soulfre & braise de vostre ame*¹¹².

Le feu sortira donc de l'être, mais pour rencontrer une flamme réciproque: l'amour authentique est à ce prix. Cette ferveur mutuelle, qu'un feu extérieur doit susciter chez le partenaire, Ronsard la postulait déjà en 1555 dans une *Odelette des Meslanges*:

*Je veux aymer ardemment,
Aussi veus-je qu'egallement
On m'ayme d'une amour ardente*¹¹³.

L'âpreté du feu, sa violence signifient, nous l'avons déjà vu, un devenir brusque. On notera avec le plus grand intérêt que Ronsard établit entre le feu et le dynamisme amoureux des rapports très étroits:

*Nos pensers, qui tousjours tournent tout à l'entour
De la personne aimée, & se meuvent d'Amour
(Comme tout mouvement est chaud de sa nature)
Nous enflamment le cœur d'une flamme si pure
... 114.*

Ces paroles des Chevaliers des Flammes nous montrent que le feu peut vaincre l'inertie et marquer la riposte la plus dynamique. Cette riposte est souvent celle de l'instinct; on sait que le Vendômois ne répugne jamais à souligner la force animale, celle des taureaux par exemple...

*Qui çà qui là vagabonds d'aventure
Poussent dehors cette flamme si dure,
Dont trop d'amour espoingonne leur flanc
Quand le Printemps fait tiedir nostre sang.
Ny les torrens, ny les hautes montagnes,
Taillis ronceux, sablonnenses campagnes,
Rocs opposez, n'empeschent point leur cours:
Tant furieux est l'aiguillon d'amours!¹¹⁵.*

Sous l'emprise du feu, l'amant, semblable au taureau et devenu Faune, sera emporté par son désir élémentaire; le feu, image polyvalente, connaît son dernier avatar symbolique: l'union des corps:

*Entre mes bras qu'ores ores n'arrive
Celle qui tient ma playe en sa verdure,
Et ma pensée en gelante tiedeur,
Sur le tapis de ceste herbeuse rive?*

*Et que n'est elle une Nymphe native
De quelque boys? par l'ombreuse froydeur
Nouveau Sylvain j'allenteroy l'ardeur
Du feu qui m'ard d'une flamme trop vive¹¹⁶.*

L'amant ne veut plus se consumer, il cherche plutôt à consumer la femme pour échapper à l'envahissement du feu. Celui-ci confère au désir de Ronsard un dynamisme que renforce le très beau mouvement du sonnet *qu'ores ores n'arrive* et *que n'est elle*. Même situation dans un autre sonnet des *Amours* de 1552:

*Entre tes bras, impatient Roger,
Pipé du fard de magique cautelle,
Pour refroidir ta chaleur immartelle,
Au soyr bien tard Alcine vint loger.*

*Opiniatre à ton feu soulager,
6 Ore planant, ore nouant sus elle,
Dedans le gué d'une beaulté si belle,
Toute une nuit tu apris à nager*¹¹⁷.

Le feu a mené Roger à l'union amoureuse; celui-ci, en chassant de lui-même sa forte chaleur, passera de l'âpreté (*opiniatre*) à la jouissance de la douceur féminine, symbolisée par l'eau et suggérée par le rythme harmonieux et léger du v. 6.

Mais ce mouvement conquérant du feu est encore plus fort dans la *Chanson par Stances des Amours d'Eurymedon et de Calliree*, où l'imagination de Ronsard se donne libre cours. C'est Charles IX qui est censé parler à la belle Anne d'Atri d'Aquaviva. L'amant veut devenir semblable à cette belle *eau vive* pour s'unir à elle. Les seize premiers vers évoquent une conquête en douceur. Les douze derniers changent de ton, brusquement, et deviennent d'une exceptionnelle dureté. Cette *Chanson* représente comme un résumé des deux attitudes conquérantes de Ronsard, le « dur » et le « doux »; je ne cite ici que les douze derniers vers:

*Si tu ne veux, ô Nymphé, consentir
Que pour te suivre en eau je me transforme,
D'un feu bruslant je veux prendre la forme
Pour de mon mal te faire repentir.*

*Ainsi qu'Achille insolent en desirs
Brusla le fleuve en la plaine Troyenne,
Face le Ciel que flame je devienne
Pour consommer ton eau de mes souspirs.*

*Quand on ne peult par un remede egal
Avoir santé du tourment qui nous presse,
Desesperé de tout salut, maistresse,
D'un mal contraire il faut guarir son mal*¹¹⁸.

Ce qui frappe, plus qu'une certaine préciosité, effacée d'ailleurs par le dynamisme de ces quatrains, c'est d'abord la mobilité de l'imagination

de Ronsard. Comme on est loin d'une certaine poésie classique qui contrôle ses images! Ici, plutôt, le symbole crée l'action; l'amant veut prendre la forme d'un feu; autrement dit, il va réaliser une image: on voit que la frontière n'existe pas entre le monde comparant et le monde comparé. Cette proximité donne à la poésie de Ronsard un aspect très moderne; elle justifie aussi l'examen de l'itinéraire du feu que nous venons de tenter. C'est le second des trois quatrains cités qui est le plus remarquable: tout y est sacrifié au feu et à son âpreté victorieuse. *Insolent en desirs* définit Achille, mais aussi l'amant qui veut lui ressembler. Le feu extérieur sans bornes atteint à la démesure; Achille représente le héros que rien n'arrête et qui peut déployer sa violence sur un terrain sans limite, tout entier ouvert à son invasion: la plaine de Troie. Dans la légende homérique, ce n'est pas Achille qui incendie la plaine, mais Héphaïstos¹¹⁹, pour protéger le héros impétueux. Il est significatif que Ronsard ait réuni dans un seul personnage le mouvement (venu d'Achille) et le feu (venu d'Héphaïstos). Enfin la lutte avec l'eau n'a rien d'un combat égal; le feu vaincra son contraire dans un choc brutal. L'amour ne connaît pas la tiédeur: c'est une consommation. Voilà qui nous ramène à la conclusion de la première section de notre chapitre, où nous soulignons la victoire, mais aussi les limites de l'âpreté ronsardienne. Ici l'amant s'empare de la belle dans un mouvement de fureur, mais il l'anéantit, ayant peur de l'être lui-même.



C. LE SOLEIL, AUTRE SYMBOLE AMOUREUX

Pour le poète qui rêve d'étendre son feu et de le communiquer à la femme, l'énergie solaire est une ressource inappréciable. Ronsard n'a pas manqué d'y recourir; il figure même, ce qu'on oublie peut-être, parmi les grands poètes solaires de notre littérature. A la suite d'Albert-Marie Schmidt¹²⁰, on s'est plu, à juste titre d'ailleurs, à souligner le côté « saturnien » de Ronsard, c'est-à-dire l'aspect sombre, farouche et mélancolique de son caractère. Que Ronsard ait eu un penchant à la mélancolie, les textes cités par A.-M. Schmidt le prouvent abondamment: j'y renvoie le lecteur¹²¹; mais que Ronsard ait cultivé son hypochondrie, c'est ce qu'infirmement nombre de passages « solaires ». « Ses appels à l'air, à la lumière, au cosmos, à l'amour, à la musique, à l'été brûlant, ne sont pas l'expression littéraire d'une forme de « douce vita », mais un effort de conjuration par le soleil et la lumière des menaces des forces de l'ombre. »¹²² On ne pouvait mieux souligner l'importance du côté « solaire » de Ronsard, que le fait G. Gadoffre, dans la phrase précédente. La citation qu'on vient de lire est la fin d'un exposé (*Ronsard*

et le thème solaire) que son auteur a présenté en avril 1963 à un colloque international ayant pour thème: « Le soleil à la Renaissance ». G. Gadoffre a relevé, entre autres, les divers attributs du soleil dans la poésie de Ronsard: virilité, symbolisme politique, rythme cosmique, chaleur vitale, chaleur du désir et de l'inspiration, signe astrologique, etc. Reprenant l'étude du « saturnisme » ronsardien, G. Gadoffre a eu bien soin de lui opposer la vigueur solaire du poète. J'aimerais faire dans les pages qui suivent ce que les limites de son exposé ont interdit à G. Gadoffre: montrer le rôle important du soleil dans l'expansion et l'âpreté du désir ronsardien. Rattaché à l'amour sensuel, le soleil, chez notre poète, rayonne d'un éclat nouveau. Quand Ronsard s'adresse au soleil, quand il parle de lui, il atteint à une vigueur exceptionnelle; l'âpreté et la dureté ne sont pas le seul caractère des images solaires du Vendômois; ce qui m'autorise pourtant à les étudier dans ce chapitre, c'est d'abord qu'elles forment comme une suite naturelle et universelle aux images du feu et qu'ensuite, la violence du soleil culmine dans quelques pièces où Ronsard déploie l'âpreté de son brûlant désir.

* * *

Il est presque naturel de citer en premier l'un des plus beaux textes que Ronsard ait consacrés au grand astre. On trouve les vers suivants dans la *Remonstrance au Peuple de France*. Ils représentent la tentation « palenne » de Ronsard. Si je n'avais une ferme foi chrétienne, dit notre poète,

*La nuit j'adorerois les rayons de la Lune,
Au matin le Soleil, la lumière commune,
L'œil du monde, & si Dieu au chef porte des yeux,
Les rayons du Soleil sont ses yeux radieux,
Qui donnent vie à tous, nous maintiennent & gardent,
Et les faits des humains en ce monde regardent.
Je dy ce grand Soleil qui nous fait les saisons
Selon qu'il entre ou sort de ses douze maisons,
Qui remplit l'univers de ses vertus cogneues,
Qui d'un trait de ses yeux nous dissipe les nues,
L'esprit, l'ame du monde, ardent & flamboyant,
En la course d'un jour tout le ciel tournoyant,
Plain d'immence grandeur, rond, vagabond, & ferme,
Lequel tient dessous luy tout le monde pour terme,
En repos, sans repos, oisif, & sans sejour,
Fils aysné de Nature, & le pere du jour*¹²³.

Les traits de puissance et de virilité fusent de ces vers magnifiques. Je me suis contenté de mettre en relief l'expression d'une force qui se passe de commentaires. On soulignera cette fonction du soleil qui tient *dessous luy tout le monde pour terme*: le grand astre est bien la mesure en mouvement de l'univers.

Ailleurs on voit le soleil concentrer les feux de l'été pour mieux labourer la terre: le symbolisme érotique est plus qu'évident:

*Aux jours d'Esté quand le Soleil ardent
De ses rayons la Terre alloit fendant,
La crevassant jusqu'au fond de son centre*¹²⁴.

Pour marquer la virilité de l'astre ronsardien, G. Gadoffre a cité¹²⁵ ce vers de l'*Hymne de l'Esté*:

*Masle, parfait, entier, tout grand & tout divin*¹²⁶.

Ce texte est convaincant, à cette réserve près qu'il définit l'été et non le soleil. Comme, deux vers auparavant, l'été s'appelle *Fils du Soleil*, on peut toutefois admettre le commentaire de G. Gadoffre. Si l'on s'en tient à l'équivalence « été » = « soleil », on peut citer aussi deux vers antérieurs de la même pièce:

*L'Esté fut masle entier, ardant, roux, & collere,
Estincelant & chault, ressemblant à son pere*¹²⁷.

* * *

Mais l'été n'est pas seul fils du soleil; l'homme aussi voit peut-être son ascendance remonter au dieu de la lumière:

*Soit que l'homme autresfois d'argille retastée
Fut au pourtrait des Dieux moulé par Prométhée:
Soit que l'humeur du Nil, miracle nompareil,
L'ait produit, eschaufée aux raions du soleil,
Quand la terre pesante au centre demourée
Du ciel son compaignon se trouva separée*¹²⁸.

Si l'on s'en tient à la seconde possibilité, l'homme serait un germe fécondé par le soleil et laissé sur la terre comme témoin d'une union

ancienne des éléments. Ce qu'il faut souligner en tout cas, c'est la « proximité » du soleil ronsardien. Anthropomorphique, il participe de la vie de la terre comme la terre participe de la vie du soleil. Si l'on attend du poète qu'il nous réconcilie avec le cosmos, Ronsard a mieux que beaucoup d'autres rempli son rôle. Ce que l'on demande à un mage, ce sont d'autres chemins pour aller au ciel: Ronsard nous les a ouverts très larges. Son univers est tout « humanisé ». A.-M. Schmidt a dit fort justement que dans les *Hymnes* (mais on pourrait ajouter: dans toute pièce cosmique de Ronsard) « s'exprime une physiologie et une psychologie de l'Univers, plutôt qu'une physique »¹²⁹. Rien de moins copernicien que la vision du monde de Ronsard¹³⁰. Mais un poète saurait-il être copernicien sans trahir l'homme qu'il prétend relier à l'univers? Ce qu'il faut apporter à l'humanité, c'est un déchiffrement du monde qui parte de la terre pour y revenir aussi, après s'être avancé dans l'infini du cosmos. Car une chose est de connaître l'univers, une autre d'en vivre l'harmonie grâce aux révélations des poètes. Celles de Ronsard appartiennent sans doute aux plus essentielles, car elles donnent à notre vie une dimension cosmique qui est loin d'être gratuite. N'est-ce rien, que de sentir les mouvements profonds de l'univers et d'y associer sa vie? Il me plaît qu'H. Weber ait écrit sur le Vendômois ces quelques lignes et qu'elles se révèlent si justes: « Cette vision¹³¹ changeante dépend en définitive des humeurs de Ronsard, sa conception de l'univers est l'image de ses sentiments, elle les prolonge et les amplifie de façon à mettre en harmonie l'individu avec l'ensemble des forces qui l'enveloppent et le dépassent. »¹³² L'homme (ou la femme) restent donc le centre d'un univers en harmonie avec le soleil-père qui ouvre à ses enfants les horizons du ciel et qui, par sa proximité, est à même de symboliser les mouvements de la conquête amoureuse.

* * *

On pourrait s'étonner de prime abord que le soleil dont nous avons souligné le symbolisme masculin puisse servir à figurer l'éclat de la femme. Mais cet éclat se double de la sollicitation du désir. Comme d'autres symboles que nous avons étudiés, le soleil est polyvalent: beauté fugurante et passion suscitée.

Ronsard, sous la forme d'une comparaison ou d'une métaphore, a posé souvent dans sa poésie amoureuse, l'équation: œil = soleil:

*Pareil j'egalle au soleil que j'adore
L'autre soleil. Cestuy là de ses yeulx
Enlustre, enflamme, enlumine les cieulx,
Et cestuy ci toute la terre honore*¹³³.

On aura remarqué qu'au mépris des usages, Ronsard désigne le soleil, dernier nommé, par le pronom *cestuy là*; il faut en conclure que notre poète est plus sensible à l'espace cosmique (*cestuy là* éloigne en effet) qu'aux règles de la grammaire. Dans un autre sonnet des *Amours* de 1552, la métaphore, inversée, est complète:

Quand le grand œil dans les Jumeaux arrive,

'''

*Ainsi quand l'œil de ma deesse luit*¹³⁴.

A la présence du soleil *dans les Jumeaux* est liée la fécondité, comme est liée l'espérance à la présence de l'œil de sa déesse dans le cœur du poète. Mais vienne l'automne, et les couleurs de la vie, comme celles de l'amour promis, disparaissent. Les comparaisons œil-soleil ne sont pas rares dans l'œuvre ronsardienne¹³⁵. J'ai réservé pour notre étude, la plus belle et la plus rare. Il s'agit du sonnet suivant, si exceptionnel en son âpreté, que je le cite en entier:

*Non la chaleur de la terre, qui fume
Béant de soif au creux de son profond,
Non l'Avantchien, qui tarit jusqu'au fond*

4 *Les tiedes eaux, qu'ardent de soif il hume:*

*Non ce flambeau qui tout ce monde allume
D'un bluëtter qui lentement se fond,
Bref ny l'esté, ny ses flammes ne font*

8 *Ce chault brazier qui m'embraize et consume.*

*Voz chastes feux, espriz de vos beaulx yeulx,
Voz doulx esclairs qui rechauffent les dieux,*

11 *Seulz de mon feu eternisent la flamme:*

*Et soit Phebus attelé pour marcher
Devers le Cancre, ou bien devers l'Archer,*

14 *Vostre œil me fuit un esté dans mon ame*¹³⁶.

Le sens coïncide avec la forme: les quatrains énoncent la première idée, les tercets la seconde. La première partie, avec ses *non* et ses *ny* est construite en négation: l'affirmation des tercets s'en trouve renforcée. C'est ainsi que le macrocosme (soleil et terre) est massivement nié

pour mettre en relief, par un brusque revirement du rythme, le microcosme amoureux. Malgré leur négation, les huit premiers vers auront grande importance; ils « pèseront » dans la suite du sonnet. L'analogie de l'œil et du soleil permet d'accumuler l'âpreté et la force explosive. Cette âpreté, rarement, Ronsard s'en est montré aussi maître. Elle marque la fusion intime, coïtale, du soleil et de la terre; c'est la rencontre du principe mâle (feu-soleil) et du principe femelle (terre-humidité); le soleil assèche la terre, dont la fumée monte au ciel comme un immense trait d'union à travers le cosmos. Il faut voir aussi comme l'action du feu céleste est complète et indiscrète: *béant, creux, profond*. La rencontre feu-eau, aux vers 3 et 4, est encore plus desséchante et profonde: *tarit, jusqu'au fond*; les eaux ne sont même plus fraîches, elles sont déjà tièdes; la fin du v. 4 arrive lourdement, violemment, sur une « h » aspirée: *il hume* et sur quatre monosyllabes. Quant à l'*Avantchien* du v. 3, je me garderai bien de faire à Ronsard, comme Paul Laumonier dans sa note 1, le reproche de parler grec et latin en français. A-t-on bien vu que cette mythologie insolite, adaptée littéralement du grec *προχύων* et du latin (*Antecanis*), se veut lourde, brute et presque indéchiffrable? Ne prenons pas pour un défaut ce qui possède la qualité, rare, de s'accorder si bien avec le contexte.

C'est au vers 5 que le soleil, large et universel, entre directement en scène (*tout ce monde allume*); le microcosme n'en sera que plus vaste. Le *bluëtier*¹³⁷ se fond lentement: autant dire qu'il s'unit à la terre. Les vers 7 et 8 donnent à l'âpreté la densité qui lui manquait (*bref*), et la première partie s'achève sur un balancement martelé: *brazier, embraise*.

Les vers 9 à 11 énumèrent dans un répit bienvenu les qualités de la belle. Ces *doux esclairs qui rechauffent les dieux*, voilà qui est bien peu copernicien; n'était le pédantisme de l'expression, on parlerait à propos de ce vers, de « gynécocentrisme ».

Enfin, le dernier tercet prépare l'âpreté finale; il ouvre tout grand le macrocosme (Phébus domine l'un et l'autre pôle de l'univers dans un balancement très soutenu) pour l'inclure ensuite dans le microcosme du poète. Tout ce que le dernier vers a de ramassé (la densité des 13 autres vers résumée dans le mot *esté*) d'âpre et de puissant, aucune analyse ne pourra le faire ressortir: seule notre sensibilité, tendue par le mouvement insolite du poème, l'éprouvera pleinement. Ronsard élargit son âme et celle de sa maîtresse aux dimensions de l'univers: le désir brutal s'inscrit dans un cosmos en fusion; ce cosmos s'inscrit à son tour dans le petit monde de l'homme par un revirement inattendu que seul le génie d'un grand poète pouvait imaginer.

Aux deux significations (celle de la femme-désir de l'homme) que le soleil réunit, on peut opposer, chez Ronsard lui-même, un symbolisme plus simple: le soleil, grand mâle de l'univers, représente l'expansion du désir masculin. Le dynamisme solaire est un aspect qui frappe vite chez Ronsard: que de fois le poète n'a-t-il pas accordé le rythme de sa vie selon le branle généreux du soleil! Les mouvements journaliers du grand astre l'ont fasciné. Il éprouvait je ne sais quelle joie à les exalter. Ce besoin d'expansion est confirmé par la *Preface sur la Franciade*; Ronsard y développe le droit des poètes à la métaphore:

Les excellens Poëtes nomment peu souvent les choses par leur nom propre. Virgile voulant descrire le jour ou la nuit, ne dit point simplement & en paroles nues, Il estoit jour, il estoit nuit: mais par belles circonlocutions,

Postera Phoebæa lustrabat lampade terras
Humentesque Aurora polo dimoverat umbras.

Ce droit à la métaphore, poursuit Ronsard, les poètes le possèdent à condition d'en *sagement user*; et d'ajouter:

Tu n'oubliaras les descriptions du lever & coucher du Soleil
... 138.

Le soleil, aux mouvements duquel Ronsard se montre si sensible, a deux fonctions importantes: il sert de cadre à l'univers amoureux, et c'est à son rythme que progresse la conquête de Ronsard; l'amant marche avec le soleil dont il adopte la force et l'ampleur; la présence solaire donne au désir ronsardien une dimension exceptionnelle. C'est dans les poèmes de l'«épisode Genève» que le «cadrage» solaire est le plus réussi. Dans le premier poème, intitulé *Discours Amoureux de Genève*, le soleil accompagne les recherches de Ronsard brûlant pour une inconnue rencontrée un soir de juillet aux bords de Seine:

*Aussi tost que l'Aurore eut appelé des eaux
Le beau Soleil tiré de ses quatre chevaux,
Je saute hors du lit, & seul je me promeine
Loing de gens sur le bord, devisant de ma peine*¹³⁹.

Le second texte, *Elegie*, est plus riche d'images solaires. D'abord Ronsard veut échapper au mouvement du soleil: si l'astre connaît des alternances, l'amoureux, lui, brûle sans intermittences:

*Ainsi, quand le Soleil se plonge dans la mer,
Quand il vient le matin les astres enfermer,
Et quand en plain midy tout ce monde il contemple,
Je brusle impatient...*¹⁴⁰.

Des trois états du soleil: coucher, lever, domination au zénith, on sent que Ronsard préfère le dernier. Est-ce un hasard s'il a choisi pour présenter son soleil un ordre progressif? On accordera aussi toute son importance au *Je brusle impatient*, car il traduit le passage, sous l'œil complice du soleil, de la consommation à l'explosion par le feu. Dans la suite du texte, Ronsard participe mieux des différents mouvements de l'astre:

*Quand le Soleil descend dans les ondes salées,
Je me derobe es bois, ou me pers es vallées,
Je me cache en un Antre...*¹⁴¹.

Le poète demeure quelque temps dans les bois puis revient chez lui. Suit alors, l'émouvant et pittoresque récit de l'amoureux, éloigné de Genève qu'il n'a pas encore conquise, veillant seul dans sa demeure alors que tout le monde se retire, et qui se laisse porter dormir par ses valets étonnés. L'amour ne quitte pas le poète dont la nuit interrompt cependant toute activité. Le soleil levant sera l'aiguillon du désir:

*Mais si tost que le coq, planté de sur un pau,
A trois fois salué le beau Soleil nouveau,
Je m'abille, & m'en vois où le désir me mène
Par les prez non frayez de nulle trace humaine*¹⁴².

C'est dans le troisième texte, *Elegie*, que le dynamisme solaire est le plus exaltant. Nous avons déjà retenu de cette pièce plusieurs vers âpres et violents¹⁴³. Aller à la Cour qui séjourne à Saint-Germain-en-Laye, c'est-à-dire s'éloigner (momentanément) de Genève dont la beauté vient de le foudroyer, est pour le poète un supplice dont la course du soleil donne la mesure:

*Le court chemin d'un si petit voyage
Me fut plus long que le glacé rivage
Qui du Soleil enferme les beaux yeux*¹⁴⁴;

Ronsard a quitté la Cour quand...

*... l'aube aux doigts rosins
Eschevelée eut tous les lieux voisins
Ensaffrané, & que la tresse blonde
Du grand Soleil s'espargilla sur l'onde¹⁴⁵;*

Ronsard arrive à Paris...

*Un peu devant que le Soleil couchant
Allust le jour dans les ondes cachant¹⁴⁶.*

Ronsard aperçoit Genève sur le seuil de sa porte mais, trop timide, il garde pour le lendemain sa déclaration d'amour:

*Mais aussi tost que l'Aurore vermeille,
Allant devant les chevaux du Soleil
Fit l'Orient de roses tout vermeil,
Je sors du lit, je m'abille & m'apreste,
J'allé vers vous & vous fy ma requeste
A voix tremblante...¹⁴⁷.*

Il faut lire en entier les pièces de l'«épisode Genève» pour apprécier tout le dynamisme que leur confère le rythme du soleil. Certains seront peut-être moins convaincus que moi de l'importance du mouvement solaire dans la conquête amoureuse. Le texte suivant, où Ronsard opère lui-même la réunion: mouvement solaire-mouvement de l' amoureux, est pourtant de nature à faire réfléchir les plus sceptiques:

*... la rive,
Où du Soleil le chariot arrive,
Quand vers le soir lassé de ses travaux
Dans l'Océan abreuve ses chevaux
Fumans, suans, & soufflans des narines
Le jour tombé dans les ondes marines,
Et sur le bort quand il sort hors de l'eau
Frais, gaillard, jeune, ainsi qu'un jouvenceau
Qui pour l'amour de sa belle guerriere
Monte à cheval, & passe une carrière¹⁴⁸.*

Dans une étude du symbole solaire chez Ronsard, on ne manquera pas de s'arrêter aux deux *Hymnes* du *Printemps* et de l'*Esté*, que Ronsard publiait en 1563 avec ceux de l'*Autonne* et de l'*Hyver* dans une plaquette intitulée: *Les IIII saisons de l'an*. Ces hymnes se donnent d'emblée pour symboliques: le Soleil, la Nature, le Printemps, l'Esté sont les personnages du drame des saisons. Ronsard a voulu donner forme humaine aux phénomènes de la nature: ce procédé, burlesque selon Laumonier¹⁴⁹, a deux caractéristiques: 1. Il permet de rapprocher de l'homme l'univers dans lequel il vit: cette entreprise est un des efforts « antisaturniens » de Ronsard pour montrer l'unité du Tout. 2. Ronsard imagine le Tout livré au pouvoir de l'amour: le poète donne ainsi d'emblée une signification érotique à la chaleur du soleil et à son action sur la terre. Souvent l'amour empruntait ses images au cosmos; c'est le cosmos maintenant qui emprunte les siennes à l'amour. On se surprendrait volontiers à citer de larges extraits, pour ne pas dire le texte entier, des *Hymnes* magnifiques du *Printemps* et de l'*Esté*. Je vais me borner aux vers où se traduit le mouvement explosif du désir:

*Le Soleil, qui aymoit la Terre, se facha
Dequoy l'Hyver jaloux sa Dame luy cacha,
Et rendit de ses yeux la lumiere eclipsée,
Portant de sur le front le mal de sa pensée,
Et retournant son Char à recullons, alla
Devers le Capricorne, & se retira là¹⁵⁰.*

Le Soleil, comme l'amoureux, cherche à dominer le haut du ciel: si le char de Phébus se déplace à reculons, il faut que l'astre se trouve constamment orienté vers son apogée.

*Ainsi par le Printemps la Terre se fist belle,
Ainsi le beau Soleil retourna devers elle,
Et redoublant le feu de sa premiere amour
Monta bien haut au ciel, & alongea le jour,
A fin que plus long temps il embrassat sa femme:
Et ne fust que Thetis a plitié de la flamme
Qu'Amour luy verse au cuer, il fust ja consumé.
Mais pour remedier à son mal enflammé,
Elle appelle la Nuit: adonq la Nuit detache
Le Soleil hors du ciel, & dans la mer le cache,
Où Thetis en ses eaux refroidist sa chaleur.
Mais luy qui celle en l'eau l'amoureuse douleur,*

*S'eschape de Thetis, & la laisse endormie,
Et droit sur l'Orient retourne voir sa mie*¹⁵¹.

La domination du ciel s'est opérée (*Monta bien haut au ciel*); on sait maintenant que c'est à une fin coïtale qu'elle a lieu (*A fin que plus long temps il embrassat sa femme*). Mais son désir est si fort qu'il risque de ne pas l'extérioriser complètement et dès lors, de se consumer; aussi Thétis (ou mieux: Tethys) doit-elle s'interposer. Ainsi la rencontre des deux éléments contraires (feu et eau: le principe masculin et le principe féminin) permet à l'amour de se retrouver et de renouveler un cycle vainqueur.

L'*Hymne de l'Esté* est tout àpreté conquérante. C'est la femme (en l'occurrence: Nature, lassée de son mari indifférent, le Temps) qui déclare sa flamme au Soleil. L'àpreté est proportionnelle à la « dimension », à la hauteur de l'amour:

*Car plus le lieu qu'on ayme est honorable & hault,
Et tant plus le tourment est violent & chault*¹⁵².

La Nature aimerait *embrasser tout nud* le Soleil pendant la nuit. L'amant n'a aucune peine à répondre favorablement à des avances si précises: ma maîtresse, se dit-il, quoique un peu vieille, conserve des charmes certains:

*[Elle] luy avoit getté le souffre dans les veines,
Qui ja de son amour s'allumoient toutes pleines,
Fumantes du desir hautain & genereux
De venir promptement au combat amoureux*¹⁵³.

Voilà certes une des plus belles ripostes amoureuses que Ronsard ait signées: le feu figure d'abord l'envahissement de l'amant (le soufre répandu dans les veines); mais le Soleil ne se laisse pas consumer. Par un mouvement extériorisant d'une force rare (*fumantes/hautain & genereux*), il va s'unir à la femme pour l'embraser. Le trait de Ronsard est âpre, large et sûr. De plus, le terme *genereux* confère au désir toute sa noblesse. Il faut lire la suite de ce texte et voir l'Esté exhaler, à l'image de son père le Soleil, une dureté presque insoutenable, pour mesurer à quel point Ronsard sentait en lui et dans le monde les forces de la libido.

Enfin, le symbole solaire s'incarne en la personne de Jupiter. Mieux encore que le soleil personnifié, le maître des dieux a de quoi figurer le désir masculin : comme tout dieu de mythologie, il est une projection de l'homme, dont il garantit la liaison avec l'univers. Nous nous limiterons à l'aspect solaire du Jupiter de Ronsard.

Maître de la foudre, Ronsard l'appelle *Jupin aux rouges bras*¹⁵⁴. Le dieu domine l'univers mais entretient aussi avec la terre des rapports très étroits. L'assimilation du Jupiter, ravisseur d'Europe, et du Taureau zodiacal est des plus intéressantes. Jupiter est à la fois le conquérant viril et le maître du ciel à qui rien ne résiste :

*Toreau, qui desus ta crope
Enlevas la belle Europe
Parmi les voies de l'eau,
Hurte du grand ciel la borne,
Poussant du bout de ta corne
Les portes de l'an nouveau*¹⁵⁵.

La borne du grand ciel : Jupiter aussi donne au désir l'étendue et le cadre le plus vastes. L'immense coït ne tarde pas à s'accomplir :

*Jupiter d'amour s'enflame,
Et dans le sein de sa femme
Tout germeux se va lançant
Et mellant sa force en elle,
De sa rosée éternelle
Va son ventre ensemançant*¹⁵⁶.

Ronsard avait d'abord (1550) écrit *le ciel* à la place de *Jupiter*. Mais bien vite (1555), il éprouve le besoin de personnifier ces forces conquérantes. Entre temps, d'ailleurs, Ronsard avait fait à Jupiter les honneurs de ses *Amours* :

*Or que Juppin epoint de sa semence,
Hume à longz traitz les feux accoustumez,
Et que du chault de ses rains allumez,
L'humide sein de Junon ensemece :*
...¹⁵⁷.

La terre est assimilée à Junon. On retrouve dans ce quatrain l'âpreté et

la force conquérante tant de fois rencontrée (*epoint, hume à longz traitz*). Les rains évoquent le mouvement coïtal; on remarque une fois de plus comme est plastique la traduction du désir chez Ronsard. Pendant ce bel accouplement, le poète est *seul, & pensif*, malade et meurtri¹⁵⁸. Jupiter représente donc bien la projection réussie d'un désir qui se cherche.

A deux reprises encore, Ronsard évoque Jupiter s'unissant à la terre: dans la pièce *Des Peintures contenues dedans un tableau*¹⁵⁹ et dans la pièce *Au Seigneur Cecille*¹⁶⁰. Nous nous arrêterons au premier de ces textes où l'âpreté concentrée débouche sur une victoire explosive. Ronsard décrit un tableau dans lequel il voit, entre autres, les Cyclopes forgeant sa foudre au maître des dieux; ces forgerons forment une bande *renfrongnée*; dans un effort, ils se dépêchent de façonner le tonnerre de Jupiter qui est à *le ruer adestre*¹⁶¹.

*Trois, sur l'enclume gemissante
D'ordre égal le vont martelant,
Et d'une tenaille pinçante
Tournent l'ouvrage estincelant:
Vous les diriez qu'ils ahanent & suent
Tant obstinés leur labeur continuent*¹⁶².

Le travail se poursuit jusqu'à ce que la foudre soit prête. Alors Jupiter *darde ses fleches, sacage l'air, fait trembler les fondemens du monde*. Junon sait dominer l'orage: ceinte du baudrier de Vénus,

Son mari [elle] tire à l'amitié premiere.

C'est alors la belle union du ciel et de la terre:

*Elle, deçà & là éparses
Enchaîne ses mains à son col,
Lui, dedans ses mouelles arses
Avalé un amour tendre & mol,
Et en baisant ce grand corps, fait renaître
Le beau printens saison du premier estre*¹⁶³.

Voilà le cadre triomphal et émouvant que Ronsard offre au désir vainqueur.

Placés dans la perspective amoureuse, le soleil et Jupiter déploient



la richesse de leurs symboles. L'amant, trop longtemps captif, voulait s'étendre aux confins de l'univers. Le soleil offre à ce dessein la réalité de sa puissance; le désir a si bien éclaté qu'il est devenu universel, porté dans le tout par un astre souverain. Quel amoureux n'a jamais rêvé d'être dieu? Ronsard n'échappe pas à la loi commune. Son rêve, pourtant, entretient avec la réalité un rapport essentiel: montrer que le désir amoureux, accepté sans restriction, mène à l'harmonie avec les forces du monde et de la nature. Ronsard offre à ses lecteurs plus que de beaux vers: il leur propose une interprétation de l'univers qui est aussi un art de vivre¹⁶⁴.

SOURCES ET RAPPROCHEMENTS

A. L'EXTÉRIORITÉ CONQUÉRANTE

Sources et influences générales

Il sera facile de dégager l'originalité de Ronsard en examinant un certain nombre de ses sources. Chemin faisant, nous consignerons quelques remarques sur l'absence de conquête amoureuse proprement dite et sur l'aliénation de l'amant chez Pétrarque. Nous parlerons aussi des « quatre fureurs » amoureuses.

1. Universalité de la poésie et du poète.

— p. 170, citation-référence-note 6 — Horace, *Carm.* IV, 2, vv. 5-8.

Horace s'exprime sur l'art de Pindare; il le compare à un fleuve grossi par les pluies. L'image de la muse engrossée est propre à Ronsard.

— p. 171, citation-référence-note 11 — Pindare, *Olymp.*, IX, vv. 21 sqq.; *Ném.*, VII, str. IV, vv. 72 sqq.

L'idée d'une poésie glorieuse et répandue dans tout l'univers est tout à fait pindarique. Il est intéressant de remarquer à quel point le nom de Pindare est synonyme pour Ronsard d'âpreté conquérante: n'attribue-t-il pas faussement à ce poète, dans les vers que nous citons, le récit de la guerre

Des Geans de foudre couvers?

C'est Hésiode qui a chanté ce combat, et non Pindare. Ronsard s'est aperçu de son erreur, comme nous le prouve la variante (cf. édition STFM, *loc. cit.*).

— p. 171, citation-référence-note 12 — Horace, *Carm.* II, 20.

Horace, reprenant les images pindariques, se voit déjà voler à travers l'éther liquide; il se changera en cygne et s'élancera dans le ciel, plus rapide que ne le fut Icare: le Colchidien et le Dace le connaîtront, aussi bien que l'Espagnol et le Gaulois. Pour parler de sa jeune poésie et de ses grandes ambitions, Ronsard reprend donc à Pindare et à Horace quelques-unes de leurs images. Dans sa brièveté orgueilleuse, le poète français paraît cependant plus sûr de lui que ses modèles antiques; enfin, la fréquence de ces images chez Ronsard (nos nombreuses citations ne s'étendent pourtant qu'aux quatre premiers livres des *Odes*) traduit une obsession de célébrité plus affirmée et un tempérament fougueux que l'amour n'aura pas de peine à inspirer.

2. Le mouvement extériorisant et la riposte amoureuse.

— p. 172, citation-référence-note 16 — Pétrarque, s. *Vergognando talor...*, 20; *Canz. Perché la vita è breve*, 71, str. II; Bembo, s. *Se stata foste...*, vv. 12-14.

C'est l'âpreté de son ulcère qui force Ronsard à braver son indignité. Rien de tel chez Pétrarque, qui se dit victime de ses faibles moyens et s'avoue complètement vaincu par l'impossibilité de chanter Laure dignement (s. *Vergognando...*); s'il ne renonce pas (bien que son hommage déplaît à sa maîtresse), c'est pour céder au désir de célébrer la beauté (*Canz. Perché...*). Chez Bembo, on cherche en vain âpreté et révolte:

*Tacer avrei: ma chi nel manco lato
Mi sta, la man sì dolce al core imprime,
Che, per membrar del vostro, oblio 'l mio stato.*

— p. 172, citation-référence-note 17 — Rapprochement possible avec Pétrarque, s. *Non fùr m' Giove...*, 155, vv. 9-11.

*Quel dolce pianto mi depinse Amore,
anzi scolpì, e que' detti soavi
mi scrisse entro un diamante in mezzo 'l core.*

Chez Pétrarque, le diamant est signe d'inaltérabilité et de pureté. Ronsard en fait avant tout un symbole de dureté volontaire et de résistance.

— p. 173, référence-note 19 — Pétrarque, s. *Tranquillo porto...*, 317.

Pétrarque et Ronsard déplorent l'un et l'autre que la mort ait mis fin à leur espérance, mais dans quels termes différents! Pétrarque était parvenu à un port tranquille (celui qu'offre l'âge mûr), dépouillé des vices de la jeunesse et paré de vertu et d'honneur. Voilà qu'il en est chassé par la mort de Laure. Ronsard, lui, espérait vaincre l'orgueil de sa maîtresse, et malheureusement, *en lieu d'en jouir*, il se voit éconduit par la mort.

— p. 173, citation-référence-note 21 — Pétrarque, s. *O d'ardente vertute...*, 146.

Laure, toute perfection et toute honnêteté, inspire à Pétrarque le désir de la chanter jusqu'aux confins de l'univers: Thulé, Bactres, Tanaïs, etc... Mais le vers du poète n'y peut atteindre: qu'il retentisse au moins dans la belle Italie. Ronsard n'imagine pas comme Pétrarque une demi-mesure. Par ailleurs, le point de départ des deux pièces est aussi différent: le poète italien contemple; le poète français, toujours à l'affût, regrette de n'avoir pas un génie aussi puissant que sa volonté.

— p. 173, citation-référence-note 22 — Pétrarque, s. *l'pensava assai...*, 307.

L'essor des ailes est commun à Pétrarque et à Ronsard; le second s'est probablement souvenu du premier, bien que l'image du vol soit fréquente, comme nous l'avons vu, chez Pindare et Horace. Quoi qu'il en soit, cette image marque fort bien la différence entre le poète italien et le poète français: Pétrarque pensait pouvoir se fier à ses ailes, mais il s'est trouvé sans force et débile; il est puni d'avoir voulu voler trop haut. Ronsard, au contraire, est tout plein d'audace et d'optimisme: son vol jusqu'au ciel, demeure des dieux, ne connaîtra pas d'entraves.

On ne cite aucune source au sonnet *Les petitz corps...* Bien sûr, les images du microcosme et du macrocosme, les transformations en air, eau, terre, feu n'étaient pas étrangères à la poésie pétrarquiste. Mais à Ronsard seul revient le mérite génial de la structure du sonnet: en face de celle-ci, les thèmes paraissent de très médiocre importance.

— pp. 175-176, citation-référence-note 28 — Pétrarque, s. *O d'ardente vertute...*, 146.

La preuve irréfutable que Ronsard s'est souvenu de Pétrarque est la mention du Don sous le nom de la *Tane* chez les deux poètes. Mieux encore que dans la comparaison ci-dessus, la volonté agressive de Ronsard est mise en évidence: le poète français n'imagine pas du tout comme une impossibilité le fait que sa poésie et sa conquête amoureuse deviennent universelles. Pétrarque se borne à l'Italie et ne parle pas de conquête.

Ces quelques comparaisons nous permettent d'établir les différences profondes qui séparent Ronsard de Pétrarque. Le poète français avait adopté, bon gré mal gré d'ailleurs, toute une partie de l'expression amoureuse pétrarquienne: celle de l'obstacle au désir. Mais il se distingue fondamentalement de son modèle, en ce qu'il oppose au refus de la femme une riposte violente et en ce qu'il ose aussi recourir à sa force instinctive pour continuer sa conquête. Soumis l'un et l'autre aux mêmes rigueurs, Pétrarque et Ronsard divergent absolument quand il s'agit de les combattre.

Après avoir tant de fois suivi le Vendômois, nous ne trouvons pas inutile de voir comment il se fait que son illustre modèle n'ait jamais envisagé une réplique agressive au refus de la femme. Pétrarque a connu l'âpreté, lui aussi; à de nombreuses reprises, l'adjectif « aspro », appliqué au tourment amoureux ou bien aux sentiments de la femme, revient dans son œuvre:

*Se la mia vita da l'asprotormento
si può tanto schermire...*¹⁶⁵,

*... via corta e spedita
trarrebbe a fin questa aspra pena e dura*¹⁶⁶,

*Aspro core e selvaggio, e cruda voglia
in dolce, umile, angelica figura*¹⁶⁷.

On citerait, bien entendu, d'autres passages. Pourquoi, dès lors, l'âpreté de Pétrarque reste-t-elle sourde et inexploitée? L'une des réponses que l'on pourrait faire à cette question serait sans doute de souligner l'importance du frein que Pétrarque sent en lui. Ronsard connaît rarement de telles défenses; l'existence du désir n'est pas entravée à priori chez lui. Au contraire, Pétrarque découvre sous tous ses pas l'abîme du mal et le poids du péché: combat pathétique contre soi-même avec les armes d'une morale religieuse à laquelle le siècle et ses séductions n'étaient point parvenus à ôter son poids. A tort ou à raison, on considère Pétrarque comme le premier poète moderne. Au fait, Pétrarque ne serait-il pas le premier poète chrétien à avoir pris complète conscience du vaste conflit entre l'instinct et la civilisation? Au prix de mille déchirements, le poète essaie d'arbitrer un combat qu'il sent au cœur de lui-même. Ce qui fait pour moi le charme et le très grand intérêt de Pétrarque (comme celui de Baudelaire, dans un contexte très différent), c'est une conscience jamais complice d'elle-même. Il n'est pas question dans un travail sur Ronsard d'étudier les tourments intérieurs de Pétrarque. Qu'on me permette de citer simplement deux passages fort semblables dont la répétition même atteste l'importance et qui expliquent peut-être pourquoi Pétrarque, prisonnier de l'opposition d'une force agressive et d'une force défensive, ou plutôt prisonnier de l'analyse qu'il fait de ces forces, n'a pas songé à donner à la première, l'expansion qu'il aurait pu;

*Quando 'l voler che con dua sproni ardenti,
e con un dura fren, mi mena e regge*¹⁶⁸,

*Amor mi sprona in un tempo et affrena,
assecura e spaventa, arde et agghiaccia,
gradisce e sdegnà, a sé mi chiama e scaccia,
or mi tène in speranza et or in pena,*

*or alto or basso il meo cor lasso mena;
onde 'l vaga desir perde la traccia*¹⁶⁹.

Sous le frein, le désir s'égare; Pétrarque se perd au labyrinthe de ses oppositions intérieures:

*Mille trecento ventisette, a punto
su l'ora prima, il dì sesto d'aprile
nel laberinto intrai; né veggio ond'è sca*¹⁷⁰.

On comprend pourquoi le poète italien et le poète français se situent, sur le plan du style, aux antipodes l'un de l'autre:

*Però ch' Amor mi sforza*¹⁷¹
e di saver mi spoglia,
*parlo in rime aspre e di dolcezza ignude*¹⁷².

Au contraire, si Ronsard s'exprime avec âpreté, c'est que l'amour lui confère force et violence. Ce n'est pas le Vendômois qui trouve trop raide, comme Pétrarque, la route de l'amour et qui, n'ayant plus les ailes de Cupidon, préfère abandonner au dieu un vol sublime; le texte suivant me paraît très important car on y trouve l'âpreté et le mouvement extériorisant; mais aussi le refus que Pétrarque leur oppose:

*Ben veggio io di lontano il dolce lume,
ove per aspre vie mi spron*¹⁷³*e giri;*
ma non ho come tu da volar plume.
Assai contenti lasci i miei desiri,
pur che ben desiando i' mi consume,
*né le dispiaccia che per lei sospiri*¹⁷⁴.

Nous arrêterons ici nos remarques; elles tendaient simplement à préciser les différences générales d'un monde érotique qu'on oppose souvent à celui de Ronsard et qu'il me paraissait intéressant de situer dans la perspective de notre chapitre.

3. Les « quatre fureurs ».

La théorie des « quatre fureurs », à laquelle Ronsard fait allusion dans le texte cité à la p. 178 (citation-référence-note 40) de notre travail, vient de Platon par l'intermédiaire de Marsile Ficin. Dans le *Phèdre*¹⁷⁵, Platon avait distingué chez l'homme quatre « fureurs », dont il pensait

qu'elles avaient même origine: la « fureur » des Sibylles (Apollon), celle des mystiques (Dionysos), celle des Muses et enfin celle de l'amour (Aphrodite)¹⁷⁶. Cette théorie fut reprise et considérablement développée par Marsile Ficin, entre autres: les quatre « fureurs » permettent à l'âme déchue de retrouver par degrés la beauté éternelle. 1. La « fureur » poétique rétablit l'harmonie à partir du chaos de la Nature. 2. La « fureur » de Bacchus, supérieure à celle des Muses, révèle, par le mystère des initiations, quelques parties de la vérité cachée. 3. La « fureur » de Bacchus donne à l'âme le mouvement qui lui permet d'accéder à la « fureur » d'Apollon, c'est-à-dire, à la raison intellectuelle. 4. L'âme réunie à l'entendement, accède à la quatrième « fureur », celle de Vénus; auprès de cette déesse, elle peut jouir de la divine et éternelle beauté¹⁷⁷.

Comme on le voit par notre étude, Ronsard est assez éloigné de la théorie même des « quatre fureurs ». C'est ce que R. V. Merrill constate dans un ouvrage important¹⁷⁸. Ce critique remarque fort justement que les poètes de la Pléiade puisent dans la théorie même des « quatre fureurs » ce qui plaît à leur humeur et à leur inspiration¹⁷⁹. Citons de Merrill ces quelques phrases: « But one concludes that, whereas to Ficino « omnibus his furoribus Amor praestantior est », the love furor actually receives limited attention in Ronsard, perhaps because it figured so slightly in the Petrarchan or Anacreontic tradition. »¹⁸⁰ Cette remarque n'est juste que si l'on envisage les références explicites de Ronsard à la théorie ficinienne. Mais si l'on étend, comme nous l'avons fait, la notion de « fureur » à l'âpreté ronsardienne¹⁸¹, les remarques de Merrill ne se révèlent plus du tout exactes. On a pu constater quelles dimensions la « fureur » poétique et amoureuse avait prises chez le Vendômois; celui-ci crée sa propre âpreté, non pas seulement à partir d'éléments platonico-ficiniens, mais aussi à partir d'éléments pindariques¹⁸² et dionysiaques¹⁸³. L'imagination de Ronsard est un vaste creuset qu'un tempérament ardent a vite fait de surchauffer. D'une manière générale, Ronsard réunit les éléments de son âpreté en une même expression qui emporte tout; au lieu de s'engendrer dans une succession ascendante, les « fureurs » de Ronsard, parallèles et omniprésentes, jaillissent en un seul mouvement, avec le caractère d'une force naturelle irrépressible. L'examen des sources de la citation-référence-note 42, aux pages 178-179, est révélatrice à ce sujet. A la théorie de Ficin, Ronsard ajoute la comparaison, empruntée à Horace¹⁸⁴, de la force poétique semblable à un fleuve. Mais l'image des fleuves-taureaux n'est pas chez le poète latin. C'est tout simplement une croyance antique qui revient à la mémoire de Ronsard. Ainsi la force créatrice du Vendômois est le lieu commun d'une série d'images hétérogènes, qu'elle féconde l'une par l'autre.

4. L'aliénation volontaire.

C'est à Pétrarque souvent que Ronsard emprunte les éléments de son décor « sauvage ». Plutôt qu'une comparaison détaillée, vers à vers, où trop souvent reviendraient les mêmes textes, il vaut mieux se livrer à une rapide étude d'ensemble des rapports de Pétrarque avec la nature. Ce que l'amant de Laure recherche dans le contact avec les forêts, les ruisseaux, les vallées ombragées ou les rochers, n'est pas une âpreté essentielle qu'il puisse faire sienne, c'est plutôt un écran qui le protège des hommes. Une seule fois Pétrarque souhaite se métamorphoser en une pierre dure, n'ayant pu se transformer en la personne de Laure; mais c'est pour être délivré et non pour assumer lui-même la dureté qu'on lui impose¹⁸⁵. Dans le fameux sonnet *Solo e pensoso...*¹⁸⁶, Pétrarque se plaint de ne pouvoir échapper à la présence d'autrui (même à celle d'Amour), malgré l'âpreté des lieux. Ailleurs le poète demande à la séduisante vallée de la Sorgue de lui fournir une protection contre les esprits *sordi e loschi* des habitants d'Avignon¹⁸⁷. Ailleurs encore, Pétrarque trouve dans une nature plus accueillante que sauvage un repos à ses peines¹⁸⁸ et même un profond apaisement, comme nous le confie encore un autre texte¹⁸⁹. Le poète en arrive à la confiance avec une nature variée, séduisante autant que sévère¹⁹⁰. Ronsard était plus essentiellement tourné vers les sangliers, les rocs durs et les arbres sourds. Sur ce point, Serafino, cité par H. Weber¹⁹¹, ressemble à Pétrarque: son décor n'est pas essentiellement aride.

Quant aux images de l'animal sauvage que Ronsard reprend à Pétrarque¹⁹², elles se situent dans un contexte complètement différent chez les deux auteurs: le poète italien se sent devenir une bête, depuis que sur lui ne règne plus l'influence civilisatrice de Laure, tandis que le poète français s'abandonne à la vigueur de ses instincts. Comme on le voit, si Ronsard emprunte à Pétrarque certains éléments de son décor, c'est pour les organiser et s'y intégrer d'une tout autre façon.

C'est bien plutôt à Virgile que Ronsard emprunte le caractère de son décor:

... et inter
dura iacet pernox instrato saxa cubili¹⁹³

me semble la vraie source de

*Là, renversé dessus leur [=celle des rochers] face dure*¹⁹⁴.

Si, comme je le pense, Ronsard s'est souvenu de Virgile, c'est qu'il se sent un taureau en face de Cassandre (car le poète latin parle de

cet animal dans les deux vers cités). Les réminiscences de Ronsard trahissent sa vigueur secrète et le caractère agressif de son âpreté. Peut-être Ronsard s'est-il aussi souvenu du Roland de l'Arioste, qui devient furieux en apprenant le départ d'Angélique et de Médor et qui s'agite dans son lit comme s'il était sur des rochers aigus¹⁹⁵. Mais Ronsard renouvelle cette image en la vivant et en l'associant à son univers. Ronsard a donc vis à vis de la nature une sensibilité toute personnelle, que n'altèrent en aucun cas de nombreux emprunts, complètement transformés par le poète français; la comparaison du texte cité à la p. 182 (citation-référence-note 52) avec une élégie de Sannazar¹⁹⁶ le prouverait encore s'il en était besoin: le poète néo-latin évoque avec douceur le paysage de son enfance, où il fit la connaissance des Muses. Pour le mouvement général de ses vers, Ronsard se souvient visiblement de Sannazar, mais les lieux *effroiables* qui ont charmé le jeune Pierre sont bien autrement sauvages que ceux du doux auteur de l'*Arcadie*.

Signalons enfin que le madrigal *Si c'est aimer*, cité à la p. 182, vient de Lelio Capilupi, comme l'indique H. Weber dans son édition des *Amours*¹⁹⁷. Mais il ne faut pas oublier Pétrarque, qui me semble l'inventeur de ce mouvement en *si...*, *si...* dont nous parlons¹⁹⁸, et qui, dans le premier tercet du sonnet auquel je renvoie, fait mention de l'aliénation amoureuse. De Pétrarque à Capilupi, l'âpreté s'est développée:

... e per fuggir la gente,
Cercar selve, spelunche, alpestri sassi.

Pétrarque, en effet, était resté plus général et moins fort:

pascendosi di duol, d'ira e d'affanno.

Mais comme Pétrarque, Capilupi cherche plus dans la solitude un écran protecteur qu'une réserve d'âpreté. Enfin, ce qui fait l'extraordinaire réussite de Ronsard, cette « fureur » obtenue par un dynamisme aux reprises parallèles (*Si c'est aimer...*, *Si c'est aimer...*) est inexistante chez Pétrarque et Capilupi. Ronsard seul a su concentrer son âpreté sur un seul vers (v. 13) et l'offrir à sa dame comme le plus beau et le plus vibrant hommage qui se puisse rendre.

5. L'aliénation de la femme.

Comparons deux passages de Bembo dont Ronsard s'est inspiré:

— p. 184, citation-référence-note 56 — Bembo, s. *Caro sguardo sereno*, vv. 12-14:

*Perch'ella¹⁹⁹, com'angel, ch'a parte vole,
Ond'ha suo cibo, a lor²⁰⁰ sempre ritorna
Con l'ali del desio veloci e calde.*

Ronsard est infiniment plus violent que son modèle: celui-ci ne parle que des yeux de sa belle, alors que Ronsard envisage la femme dans la totalité de son corps. Ensuite, le mouvement insistant et farouche du vers

Sans revoler, tourner, & retourner

n'existe pas chez Bembo. Enfin, l'innocent *cibo* ne marque pas cette aliénation que l'amant impose à sa maîtresse, comme le fait si bien le mot final de Ronsard: *proye*.

— p. 184, citation-référence-note 57 — Bembo, s. *La fera, che scolpita...*, début.

*La fera, che scolpita nel cor tengo,
Così l'avess'io viva entro le braccia:
Fuggi sì leve, ch'io perdei la traccia
Nè freno il corso, nè la sete spengo.*

Petite différence, grande signification! En examinant de près des emprunts semblables, on remarque combien un grand créateur modifie ce qu'il prend aux autres jusqu'à le rendre presque méconnaissable; en disant:

*Puissè-je avoir ceste Fère aussi vive
...*

Ronsard inverse les termes de la comparaison, il met sur le plan de la réalité (future, souhaitée) ce qui n'est pour Bembo qu'une image. Le poète français veut projeter dans son vécu la simple métaphore d'un auteur. La découverte d'une comparaison inspire à Ronsard le plus brutal désir et un mouvement extériorisant. (Chez Bembo, le mouvement est à l'inverse.) Le rapprochement étudié ici montre à quel point l'âpreté du Vendômois est possessive.

Quant au symbolisme érotico-militaire, Ronsard a pu en découvrir quelque trace chez Ovide²⁰¹, mais l'enchaînement des images est tout à fait propre au poète français. Il est significatif que le développement cité à la p. 185, citation-référence-note 59, soit entièrement inventé

par Ronsard, alors que l'idée générale de la pièce (un temple d'amour) vient de Théocrite²⁰².

Pour terminer, signalons encore que Pétrarque se transforme en arbre-symbole (Laure-laurier)²⁰³, mais qu'on chercherait en vain dans cette métamorphose les éléments sexuels qui sont l'évidence même dans la transformation de Ronsard en genévrier²⁰⁴.

Poètes français du XVI^e siècle

Nous bornerons nos remarques comparatives à trois auteurs: Scève, Jodelle et Baif. Le premier est intéressant parce que son attitude devant l'obstacle est exactement à l'opposé de celle de Ronsard; le deuxième, parce qu'une certaine âpreté de son style appelle une comparaison avec le Vendômois pour marquer une différence de mouvement et d'intention; le troisième, parce qu'il envie à Ronsard sa poésie conquérante et essaie d'en suivre la trace. Quant aux autres auteurs, on ne trouve guère chez eux de mouvement extériorisant au style âpre, qu'on puisse comparer à celui de Ronsard: il y a bien chez Tyard quelques tentatives de riposte amoureuse: elles demeurent velleitaires²⁰⁵. Il en est de même chez Du Bellay. Louise Labé souhaite faire *hors d'elle quelque saillie*²⁰⁶, mais c'est l'exception. D'Aubigné, enfin, s'en tient (nous l'avons déjà dit) à une âpreté comme hallucinée, mais n'esquisse pas de riposte conquérante²⁰⁷. Il n'est pas nécessaire de parler des autres poètes, dont les intentions, très différentes de celles du Vendômois sur ce point, se prêtent mal à des comparaisons. Deux remarques encore:

1. Plusieurs poètes de la Pléiade ont fait allusion à la théorie des « quatre fureurs ». H. Weber prétend qu'ils ont tous confondu la « fureur » poétique et la « fureur » amoureuse²⁰⁸. Ne serait-ce pas à la suite de Ronsard dont la force abrupte les a saisis? En tous cas, le sonnet de l'*Honneste Amour* (1552)²⁰⁹ cité par Weber, ne confond pas encore les « fureurs »: Du Bellay les trouve semblables, mais les éprouve distinctement.

2. Quatre poètes: Tyard, Magny (qu'on oublie de citer), Desportes et Jamyn ont composé chacun une pièce sur le « mouvement » *Si c'est aimer...* Les trois premiers l'ont écrite en tout cas avant Ronsard. Je renvoie le lecteur à ces textes, qu'il ne manquera pas de trouver très médiocres après avoir lu l'aveu passionné du Vendômois²¹⁰.

Scève

La riposte explosive situe Ronsard aux antipodes de Scève. Cela s'explique par le fait que le Vendômois se retrouve un devant l'obstacle

et que son instinct le porte à une riposte forte mais simple, alors que Scève se divise devant le refus de la femme:

*Force me fut (si force se doit dire
De se laisser a ses desirs en proye)
De m'enflamber de ce dueil meslé d'ire,
Qu'Amour au cœur passionné ottroye,
Quand je me vy (non point que je le croye,
Et si le cuyde) estre d'elle banny.
Est ce qu'ailleurs elle pretend? nenny:
Mais pour errer, comme maladvisé.
Aussi comment serois je a elle uny,
Qui suis en moy oultrément divisé?*²¹¹.

L'obstacle n'est donc pas pour Scève l'occasion d'éprouver et de mesurer sa force, mais bien plutôt celle de la perdre:

*Ce doux venin, qui de tes yeux distille,
M'amollit plus en ma virilité,
...*²¹².

Il se sent pénétré par le désir comme l'éponge par l'eau²¹³. On comprend que Scève, ainsi mutilé par un refus et désintégré ainsi par son désir entravé, se reconnaisse plutôt comme un être de fuite. S'il se rend dans la nature sauvage, ce n'est pas pour y puiser, comme Ronsard, une âpreté nécessaire, c'est pour échapper à Délie et trouver dans l'horreur des lieux plus solitaires, des confidents indulgents à sa fuite²¹⁴. Au lieu de sentir en lui un jaillissement de puissance qui le conduise à la victoire sur l'obstacle, Maurice Scève subit devant ce même obstacle un envahissement ténébreux:

*Si doucement le venin de tes yeux
Par mesme lieu aux fonz du cœur entra,
Que sans douleur le desir soucyieux
De liberté tout seul il rencontra.
Mais l'occupant, peu a peu, penetra,
Ou l'Ame libre en grand seurté vivoit:
Alors le sang, qui d'elle charge avoit,
Les membres laisse, & fuit au profond Puy.
Voulant cacher le feu, que chascun voit.
Lequel je couvre, & celer ne le Puy*²¹⁵.

C'est ainsi que, pour l'amant de Délie, la poésie du désir tend à refluer des extrêmes vers le centre :

*Et mes soupirs dès leurs centres profondz
Si haultement eslevent leurs voix vives,
Que plongeant l'Ame, & la memoire au fondz,
Tout je m'abysme aux oblieuses rives*²¹⁶.

Au fur et à mesure que Scève est ainsi refoulé au fond de lui-même, il se perd et son feu *se suffoque*²¹⁷. Sans entrer dans la complexité de l'œuvre scévienne, on peut toutefois se rendre compte de l'abîme qui sépare le Lyonnais du Vendômois : là où le premier s'enfonce dans son enfer, le second s'élance vers les confins du monde ; si l'un recherche Hécate, la Diane des ombres, l'autre cherchera le soleil, maître et générateur du désir. Citons ces quelques lignes d'une pénétrante analyse de Jean Tortel : « ... en ce qui concerne Scève, intervient l'existence du fait Ronsard : car si le Vendômois sut admirablement organiser sa publicité et celle de son école, il a aussi attiré la lumière parce qu'il a donné de l'air à la poésie. »²¹⁸ De l'air ? C'est trop peu dire : du souffle !

*Jodelle*²¹⁹

Le mouvement extériorisant de conquête est peu développé chez Jodelle. Comme nous l'avons déjà constaté, l'auteur de *Cléopâtres* s'oppose, jusqu'à sa rencontre avec Claude-Catherine de Retz, au pétrarquisme et au platonisme amoureux. Jodelle ne veut pas connaître non plus, dans ses rapports avec la femme, l'existence d'un obstacle. Aussi une riposte de l'amant est-elle à peu près inconcevable chez lui, au moins dans la première partie de son œuvre : l'amour vrai de Jodelle paraît d'emblée partagé. Pourtant, le poète, une fois, s'est plu à imaginer un mouvement extériorisant lié à la conquête amoureuse : dans la *Chanson pour répondre à celle de Ronsard qui commence : Quand j'étois libre*²²⁰. Il y reproche au Vendômois d'avoir utilisé l'image du poulain pour illustrer la situation du jeune homme, encore libre, que l'amour n'a pas touché. Lui, Jodelle, qui aime dès sa jeunesse, ne sera pas un poulain, mais un cheval généreux et hardi, qui accepte le mors avec joie, et se laisse conduire par la femme qui le dompte aux plus grandes victoires. Nulle âpreté dans les images « équestres » de Jodelle, mais un élan d'une rare vigueur et d'une grande souplesse ; cette élasticité du mouvement tient en partie à l'absence d'obstacle²²¹.

Mais défendons Ronsard. Une nouvelle fois, Jodelle veut donc faire

autrement que les autres. Sa jalousie maladive²²³ l'empêche de rivaliser avec les poètes ses contemporains sur leur propre terrain: il lui faut tirer sa poésie des ruines de celle d'autrui. S'il aime avec simplicité, c'est parce que les autres aiment avec exagération et faux transports; s'il ne connaît que l'amour élevé, c'est parce que des esprits malhabiles, (dont Ronsard) ont fait de l'amour charnel *le grand maître des dieux*²²⁸; s'il se compare à un beau cheval, c'est parce que Ronsard a eu tort de se comparer à un poulain. Cette création à contre-pied a conduit souvent Jodelle à une authenticité des plus vibrantes et à des mouvements magnifiques, comme celui de la chanson citée. Quant à l'image du cheval, on peut se demander si elle est très heureuse et si la jalousie n'a pas joué un mauvais tour à Jodelle: que penser, au point de vue symbolique, d'un cheval, si glorieux soit-il, que son cavalier domine et dirige? Le mâle est sous le mors, jouet docile qu'une femme mène à sa guise! C'est parce que Ronsard refuse un tel asservissement qu'il crée son mouvement extériorisant. Selon les lois physiologiques les plus élémentaires, un mâle doit vaincre et dominer, avant d'aimer et de se faire aimer; l'affinement que les hommes ont apporté à l'amour ne change en rien cette exigence fondamentale de la nature: Ronsard l'avait compris mieux que Jodelle²²⁴.

Mais celui-ci connaîtra l'obstacle de sa passion « impossible » pour Claude-Catherine de Retz; connaîtra-t-il alors la riposte amoureuse? Non, car ses élans passionnés se situent dans un tout autre contexte que ceux de Ronsard. Jodelle raisonne et plaide avec un pathétique rarement égalé²²⁵; si le poète songe à un vol, ce n'est qu'à celui de son esprit²²⁶. Mais plutôt, Jodelle préfère le silence à tout mouvement extérieur:

*Par cet heur, par cet art, de celer et tacher
Que tel bien puisse mesme à Phébus se cacher,
Qui voit, comme il vit Mars et Venus, toute chose,*

*On bannit hors d'amour tout mal qui luy fait tort,
Dol, blasme, change, envie, effroy, remors et mort,
Et des deux parts, Maistresse, on double l'ardeur close*²²⁷.

Cette *ardeur close*, qui rappelle Maurice Scève, inspire à Jodelle une « fureur » plus grande que

*...la fureur plus ardente
De l'enfer ténébreux...²²⁸.*

Le mouvement s'intériorise et la victoire se perd; Jodelle se compare à Narcisse et à Actéon:

*Ces monts, ces boys, dont la riche peinture
Resjouit l'œil de ses vives couleurs,
Ne peuvent rien sur les saintes fureurs
D'un feu divin qu'en mon ame j'endure.*

*Las! je me pers, et me sens tout en feu,
Je meurs d'amour, mais c'est pour avoir veu
Une beauté divinement humaine.*

*Traistres regars, Norcysse, et le chasseur,
Qui vit Dyane au visage enchanteur
Monstrent combien mon espérance est vaine*²²⁹.

Jodelle ne connaîtra pas la riposte, mais il sera le théâtre d'un drame intérieur saisissant auquel son génie, bien avant celui d'Agrippa d'Aubigné, donne une expression de la plus rare valeur²³⁰.

Baïf

Baïf connaît quelquefois un mouvement extériorisant, mais il le tient de Ronsard. On sait qu'entre le chef de la Pléiade et son ami il y eut des emprunts réciproques: ces imitations indiscrètes ne furent pas sans apporter quelque trouble à une amitié pourtant solide²³¹. Mais sur le chapitre capital de la riposte amoureuse, c'est Baïf, seul, qui est débiteur; et nous avons pour l'affirmer son propre aveu:

*Toi, noble Ronsard, qui premier, d'un chaud désir
Osant t'écarter des chemins communs frayés,
La France enhardis à se hausser bien plus haut,
Loin outrepasant tes davanciers trop couards*²³².

Quoique le mot *désir* indique assez bien de quelle nature était l'audace de Ronsard, nous avons de Baïf une confiance plus précise: quand on lit les *Amours de Meline* dans l'édition Marty-Laveaux, on est surpris par un sonnet de style assez ronsardien, sonnet dont je cite les quatrains:

*O que ne puis-je aussi bien te deduire
Mon grief tourment, comme je me propose!
Je le sçay bien, je pourroy quelque chose
Pour amollir la rigueur de ton ire.*

*Ou que ne puis-je en mille vers escrire
 La douleur grieve en mes venes enclose,
 Aussi hardy comme creintif je n'ose
 Devant tes yeux, Madame, te la dire!*²³³.

On sent chez Baïf le désir d'une expression jaillissante et, en même temps, une crainte impuissante. Or, ces quatrains étaient complètement différents dans leur version primitive. En 1552, Baïf nous confiait, au début de ce sonnet, l'envie qu'il avait de pouvoir chanter comme Ronsard, Du Bellay et Tyard (entendez : faire une œuvre aussi belle que les *Amours* [octobre 1552], l'*Olive* [1549] et les *Erreurs amoureuses* [1549 et 1551]; je cite d'après l'ordre de l'auteur). Ce que Baïf envie à Ronsard, c'est précisément sa riposte agressive :

*Que n'ay-je l'arc de Ronsard, dont il tire
 Fichant l'orgueil de sa Cassandre fiere*²³⁴.

Voilà qui est un aveu suffisant. Comme les *Amours de Meline* ont paru à la fin de décembre 1552 (avec un privilège du 10 décembre) et que Baïf dit à Muret qu'il a composé son recueil à vingt ans et neuf mois²³⁵, donc en novembre 1552, on est en droit de considérer comme inspiré par Ronsard, tout mouvement extériorisant rencontré dans les *Amours de Meline*. La même déduction s'impose à fortiori pour les œuvres suivantes de Baïf. Au fait, de tels mouvements ne sont pas très nombreux et ils sentent leur imitation sans qu'on ait besoin de la prouver. On citera la pièce *O Montz, ô boys...*²³⁶; cet extrait, par exemple :

*Du feu la force enclose dans la gorge
 Du long canon, ni le fouldre volant
 De la Cyclopienne forge,
 Ne bruit en soy si violent,
 Comme mon ire enfermée
 Dans moy, de roydes effartz
 Gronde toute animée
 A s'eclater dehors.*

Mais cette *ire* se perd : elle appelle à son secours les Erinnyes, puis se tait devant les remords de Baïf. Dans cette autre pièce des *Amours de Meline*, le «forcènement» est vite pris de court et s'échoue dans les sucreries; fâcheux mélange d'âpreté et de douceur :

*Mon ame ravie en moy
 De raison me laisse vuide,
 Et me remplissant d'émoy
 Mes sens forcenez debride
 Qui d'un courir deregé
 Me transportent aveuglé
 Jusqu'a te ravir, mon Ame,
 Un baiser confit en bame,
 ...²³⁷.*

Notons un beau mouvement à la fin d'un sonnet destiné à Francine:

*Mais si elle daignoit de sa belle main blanche,
 Me mettre sur le front du doux myrte la branche,
 Je toucheroi le ciel de mon front amoureux²³⁸.*

Mais jamais Baïf n'est allé jusqu'au bout de ses audaces. La conclusion de l'un de ses sonnets le trahit bien; dans le style ronsardien, il compare la conquête amoureuse à une chasse: veneur et amant sont semblables, sauf en ceci:

*... le Chasseur est le maître
 De la prise qu'il fait: l'Amoureux le pense estre,
 Mais la prise toujours demeure la plus forte²³⁹.*

Jamais l'imagination de Baïf n'atteint à une vigueur totale, jamais elle ne se figure une « prise » complète de la femme.

Après ces diverses comparaisons, il semble que la conclusion suivante aille de soi: seul de son siècle, Ronsard donne au mot « conquête » son sens figuré complet.

B. LE FEU

Sources et influences générales

Ronsard « vit » les images du feu d'une manière très personnelle. Les comparaisons suivantes le montreront bien.

1. Aspect décoratif du feu.

C'est à Jean Lemaire de Belges²⁴⁰ que Ronsard emprunte sa comparaison de l'amour naissant avec le feu qui prend à la végétation²⁴¹. Le point de départ est d'ailleurs l'Arioste²⁴². La seconde variation de Ronsard sur ce thème atteste le développement des éléments décoratifs; mais ces derniers, contrairement à ceux de Lemaire de Belges, sont emportés par un mouvement ascensionnel et par un crescendo puissant: des maigres broussailles aux chênes durs et vieux; Ronsard passe de l'insignifiance à la totalité; son feu est orienté. Rien de tel chez Jean Lemaire:

Car ainsi comme il advient aucunesfois que les pastoureux des champs par inadvertence ont laissé un charbon de feu entre les seiches fougieres, et il survient aucun impetueux vent chaud et meridional, qui allume les festuz et fueillettes gisans alentour, tantost la flambe esparsse prenant vigueur, surprend ce qui luy est voisin, et ne cesse de forsener parmy les bruyeres, jusques à ce quelle ayt tout mis en cendre: Ainsi...

2. L'âpreté du feu.

Dans quelle mesure l'âpreté du feu est-elle « inventée » par Ronsard? Il est très difficile de le dire. Les sources que l'on peut découvrir aux passages cités dans le corps de notre chapitre mentionnent le feu sans en souligner la dureté²⁴³. Néanmoins, il ne faut pas exagérer les trouvailles de Ronsard sur ce point: l'âpreté du feu n'est-elle pas une qualité que l'on a vite découverte, même sans être poète? Cependant, il paraît que le recours à l'image de Pasiphaë pour illustrer la violence d'un feu intérieur qui ronge l'amant, soit propre au Vendômois et souligne bien les audaces de son tempérament²⁴⁴.

3. Le feu symbole de l'obstacle.

Il serait sans intérêt de comparer les images de Ronsard à celles de Pétrarque et aux nombreux *concetti* pétrarquistes. Ronsard, on le sait, s'est soumis plus qu'il n'aurait fallu à une mode discutable. Dans mon étude, j'ai laissé délibérément de côté les innombrables passages du Vendômois où s'opposent feu et larmes ou feu et glace. Les textes que j'ai conservés contiennent plus d'une trace de préciosité. J'ai toutefois souligné comment Ronsard conférait à ses images du feu-obstacle une authenticité indiscutable.

4. Les images de la salamandre.

Ronsard les emprunte à Pétrarque²⁴⁵. Celui-ci gémit sur sa cruelle destinée et se plaint que les yeux de Laure ne se tournent plus sur lui avec la même faveur; résigné, il ne lui reste plus qu'à dérober, quand il le peut, un regard pour alimenter son feu, comme un pauvre affamé se nourrit de larcins:

*Dì mia morte mi pasco, e vivo in fiamme:
stranio cibo, e mirabil salamandra!
ma miracol non è, da tal sì vòle.*

Ce n'est pour Ronsard qu'un point de départ. Selon la propre pente de son imagination, le Vendômois amplifiera la comparaison, se complaisant dans l'alchimie du feu, dont quelques sèches remarques « scientifiques » de Pline l'Ancien (!) lui ont donné l'idée²⁴⁶. Quant à utiliser le feu pour le communiquer à la femme ou pour le partager avec elle, Pétrarque y songe rarement, et encore sa flamme est-elle affaiblie par des larmes:

*Se 'l pensier che mi strugge,
com'è pungente e saldo,
così vestisse d'un color conforme,
forse tal²⁴⁷ m'arde e fugge,
ch'avria parte del caldo,
e desteriasi Amor là dov'or dorme;
men solitarie l'orme
fôran de' miei pie' lassi
per campagne e per colli,
men gli occhi ad ogn'or molli,
ardendo lei che come un ghiaccio stassi,
e non lascia in me dramma
che non sia foco e fiamma²⁴⁸.*

Il y a certes dans ce texte l'embryon d'une riposte, mais cette tentative est exceptionnelle chez Pétrarque; de plus, le poète ne songe pas comme Ronsard à employer la « matière » du feu et se contente de vouloir enflammer sa belle par les yeux. Mieux que la *Canzone* citée, ce sonnet, l'un des premiers du *Canzoniere*, révèle bien la tournure que prendra l'imagination de Pétrarque en face du feu:

*Son animali al mondo de sì altèra
vista che 'n contr'al sol pur si difende;
altri, però che 'l gran lume gli offende,
4 non escon fuor se non verso la sera;*

*et altri, col desio folle che spera
gioir forse nel foco, perché splende,
provan l'altra virtù, quella che 'ncende.
8 Lasso!, el mio loco è 'n questa ultima schera;*

*ch'i' non son forte ad aspettar la luce
di questa donna, e non so fare schermi
11 di luoghi tenebrosi o d'ore tarde.*

*Però con gli occhi lagrimosi e 'nfermi
mio destino a vederla mi conduce;
14 e so ben ch'i' vo dietro a quel che m'arde*²⁴⁹.

Le regard de Pétrarque n'aura pas l'audace de se mesurer au soleil comme le font certains animaux. Attiré par la beauté du feu, il s'y brûlera comme les papillons. L'image est claire et s'explique aux vv. 9-10: l'amant n'a pas la force de soutenir le regard de sa dame. Le feu violent de Ronsard se situera très loin de la résignation pétrarquienne.

Enfin, la comparaison avec Ovide, auteur dont s'inspire Ronsard dans le passage du Cyclope que nous avons cité à la p. 196, est des plus révélatrices:

*Uror enim laesusque exaestuat acrius ignis,
Cumque suis videor translatam viribus Aetnam
Pectore ferre meo; nec tu, Galatea, moveris*²⁵⁰.

« Il me semble que l'Etna a passé en moi avec toute sa violence et que je le porte dans ma poitrine. »²⁵¹ Il n'y a là qu'une simple comparaison à laquelle l'imagination de Ronsard ajoutera toute la richesse de ses jeux (car le Vendômois s'amuse à « travailler » avec le feu) et le dynamisme des mouvements contraires: vers l'intérieur, puis vers l'extérieur.

5. Le feu conquérant.

Il y a peu de sources précises aux textes que nous avons cités dans les dernières pages de notre examen du feu. Ronsard s'est à nouveau souvenu de Virgile en évoquant les taureaux que le printemps rend furieux²⁵²; le poète latin évoque à plusieurs reprises le feu répandu dans les moelles,

et l'ardeur incoercible du désir chez les animaux comme chez les hommes. Mais Ronsard concentre ces images et il leur donne un tour personnel.

Dans le sonnet *Entre tes bras, impatient Roger*²⁵³, la référence à l'Arioste est explicite. Voici le passage de l'*Orlando furioso* auquel Ronsard fait allusion:

[Roger²⁵⁴ reçoit Alcine]
*Come si vide il successor d'Astolfo
 sopra apparir quelle ridenti stelle,
 come abbia ne le vene acceso zolfo,
 non par che capir possa ne la pelle.
 Or sino agli occhi ben nuota nel golfo
 de le delizie e de le cose belle:
 salta del letto, e in braccio la raccoglie,
 né può tanto aspettar ch'ella si spoglie*²⁵⁵.

La flamme circule comme du soufre dans les veines de Roger, qui nage dans le golfe des délices et des beautés. Chez Ronsard, l'accord entre feu et eau se révèle beaucoup plus subtil et dénote une sensibilité aux éléments infiniment plus grande que celle de l'Arioste (dans ce passage). Chez le poète italien, il y a juxtaposition du feu et de l'eau; chez le poète français, le mouvement extériorisant aboutit, porté par quel rythme souple, à la fusion avec l'eau.

Les comparaisons précédentes montrent bien que dans le dédale des images du feu, Ronsard suit sa voie propre, emprunte assez rarement et transforme ses sources selon sa sensibilité érotique.

Poètes français du XVI^e siècle

Les images du feu sont nombreuses et variées chez les poètes du XVI^e siècle. Nous retiendrons dans notre choix les images dont la comparaison avec celles de Ronsard met l'originalité de celui-ci en lumière.

Marot a plus d'une fois recouru à l'image du feu, dans un style pétrarquiste souvent, comme le montrent l'épigramme du bosquet de Ferrare²⁵⁶ ou celle *D'Anne qui luy jecta de la neige*²⁵⁷. Une seule fois, nous dit C.-A. Mayer, Marot s'est abandonné à un *concetto* pétrarquiste²⁵⁸: c'est dans la *dixseptiesme Elegie*, où le poète déclare à sa belle qu'elle n'a plus besoin dorénavant de lui demander de brûler les lettres qu'il reçoit d'elle: un cœur amoureux suffira à remplir cette besogne²⁵⁹. Le plus souvent toutefois, le feu marotique est celui du désir prompt:

*Las, vos baisers ne me sçavent guerir,
Mais vont croissant l'ardant feu qui me presse,
Jouyssance est ma medecine expresse*²⁶⁰.

Le feu traduit aussi le besoin de réciprocité²⁶¹, mais il n'atteint pas chez Marot à la puissance et à la richesse symbolique du feu ronsardien; Clément reste fidèle à une façon charmante, plus modeste:

*Amour !²⁶² a de si pres saisi,
Que force est qu'il crie sans cesse :
Au feu !²⁶³.*

Saint-Gelais évoque plusieurs fois l'âpreté et les mouvements du feu, mais les images du premier rival de Ronsard paraissent artificielles:

*C'est la vapeur qu'amour fait exhaller
De mon grand feu (battant l'une et l'autre aile)
Dont la chaleur fait violence telle,
Que le sortir je ne luy puis defendre:
Et si long-temps vous m'estes si cruelle,
D'un corps en feu vous rendrez froide cendre*²⁶⁴.

Par de telles comparaisons, nous touchons du doigt, je crois, ce qui sépare un faiseur de vers d'un grand poète: si le feu est fort au point que Saint-Gelais ne peut le contenir, pourquoi le poète ne cherche-t-il pas à embraser la femme? Et ce corps si ardent qui va devenir *froide cendre*, voilà un « *conpetto* » assez traditionnel²⁶⁵.

Chez Hugues Salel, retenons... un adjectif! Ce poète, parlant de l'amour de Pasiphaé et de l'amour de Phèdre, les qualifie chacun de *tresindiscrette*²⁶⁶. Ronsard prend à son compte cette indiscretion en comparant son désir à celui des héroïnes grecques²⁶⁷.

Le feu de Maurice Scève est tout différent de celui de Ronsard, on le constate sans surprise. Dans l'univers scévien, le feu *se suffoque*, nous l'avons déjà relevé²⁶⁸; trop partagé, l'amant de Délie n'est jamais sûr de sa flamme:

*Dont du desir le curieux soucy
De mon hault bien l'Ame jalouse enflamme,
Qui tost me fait mourir, & vivre aussi,
Comme s'estainct, & s'avive ma flamme*²⁶⁹.

Ce qui sort de lui, c'est la fumée des soupirs plus que la véhémence des brasiers²⁷⁰. Le feu ne tient pas ses promesses: si l'*ardent désir* de possession féminine brûle Scève complètement (image forte), il ne lui reste pourtant que l'*œil larmoyant et la bouche ouverte pour demander mercy*²⁷¹; la force se perd dans les dernières images. Le *Mont Forviere*²⁷² n'a pas la vigueur de l'Etna ronsardien; quant à l'image de la salamandre, elle révèle très bien l'introversion que nous avons étudiée chez Maurice Scève:

*O fusses tu par ta froide nature
La Salemandre en mon feu residente:
Tu y aurois delectable pasture,
Et estaindrois ma passion ardente*²⁷³.

L'extraversion ronsardienne s'opposerait à ce que la femme se nourrisse du feu dans le corps même de l'amant.

Le *Masconnoys Pontus* dont le Vendômois vante la *fureur*²⁷⁴ se montre très sensible aux images du feu. D'un point de vue sommaire, il paraît à mi-chemin entre Scève et Ronsard: déjà tourné vers la vertu communicative du feu, mais encore retenu par certains méandres de ses doutes. Que Pontus aimait à se livrer aux rêveries du feu, je n'en veux pour preuve qu'une *Enigme* placée à la fin du *Livre de vers liriques*²⁷⁵; une longue description, assortie de nombreuses images, aboutit à la question: de quoi s'agit-il? La solution de ce problème ne saurait être que la flamme. Il est intéressant à ce propos de voir que Pontus envisage pour lui-même un élément dont Ronsard se plaira, lui aussi, à détailler les aspects; car le feu chez Pontus n'est souvent pas loin de celui que Ronsard imaginera:

*Tu es, cruelle, à mon heur trop contraire,
Et trop ardente à mon grand desplaisir,
Trop ennemie à mon bouillant desir,
Lente à mon bien, et prompt à me meffaire*²⁷⁶.

Le feu de Pontus est tout près de symboliser la riposte, même s'il lui manque l'âpreté et la puissance:

*Je fumois tout en mon fort soupirer,
Si chaudement, que le froid de son cœur
Se distila: et l'ardente vigueur
Luy feit d'Amour un souspir respirer*²⁷⁷.

Cette action du feu sera pourtant conjointe à celle des larmes pour obtenir le don de merci: « collaboration » significative qui marque bien les limites d'une conquête amoureuse; de plus, comme si Pontus était allé trop loin et qu'il avouât devant son audace un remords tardif, le poète nous dit au sonnet suivant que son feu l'a poussé bien malheureusement à déplaire à sa dame: les craintes et les repentirs de Maurice Scève ne se profilent-ils pas à l'horizon du poète? Au fait, l'imagination de Pontus n'est pas encore assez libre pour concevoir un feu sans entrave; à cet égard, l'image de la spirale²⁷⁸, qui sert à marquer la prudente progression d'un feu agressif est des plus significatives: l'ardeur de Tyard ne connaît pas la ligne directe d'un trait enflammé!

Il faut citer en bonne place le nom de Louise Labé, poétesse ardente qui sait donner au feu une intensité peu commune. Cet élément est le signe pour la « Belle Cordière » de l'immédiateté du désir; point de recherche ni de longs cheminements dans la quête du plaisir:

*Baise m'encor, rebaise moy et baise:
Donne m'en un de tes plus savoureux,
Donne m'en un de tes plus amoureux:
Je t'en rendray quatre plus chaus que braise*²⁷⁹.

Le feu imaginé par une femme ne saurait symboliser un mouvement conquérant; il traduit le besoin d'être conquise; sur ce point, on peut affirmer que le « feu » de Louise Labé est le plus beau pendant qui se puisse trouver au « feu » de Ronsard: appel à la réciprocité comme en cette fin d'élégie:

*Fay*²⁸⁰ *que celui que j'estime mon tout,
Qui seul me peut faire plorer et rire,
Et pour lequel si souvent je soupire,
Sente en ses os, en son sang, en son ame,
Ou plus ardente, ou bien égale flame*²⁸¹,

ou bien désir de recevoir en soi la force du mâle:

*O beaux yeus bruns, ô regards destournez,
O chaus soupirs, ô larmes espandues,
...
O ris, ô front, cheveux, bras, mains et doigts:
O lut pleintif, viole, archet et vois:
Tant de flambeaus paur ardre une femme!*²⁸².

La force ignée que Ronsard souhaite apporter à la femme, Louise Labé se plaît à la recevoir, dans sa plus grande âpreté.

Nous laisserons de côté Du Bellay²⁸⁶, Tahureau²⁸⁴, Belleau²⁸⁵, O. de Magny et Desportes²⁸⁶.

Il faut retenir chez Jodelle plusieurs images du feu. Après s'être moqué de ceux qui brûlent²⁸⁷, Jodelle se laissera saisir par le brasier, allant même jusqu'aux plus fâcheux excès qu'il avait naguère condamnés²⁸⁸. Ce défaut n'enlève rien à la grandeur de certaines images bien venues. On ne trouvera pas chez l'auteur de *Cléopâtre* un feu sensuel, explosif et vainqueur comme chez Ronsard, mais bien plutôt une flamme que l'amant veut soigneusement laisser couvrir :

*... mais plus grand bénéfice,
Ce m'est que vous couvrez ma flamme aux yeux de tous*²⁸⁹.

Jodelle aime à cultiver une force que l'on dirait secrètement partagée et qui augmente d'autant plus qu'on la contraint²⁹⁰. Le feu maintient le poète en lui-même, c'est un nœud qui l'emprisonne dans une fidélité volontaire²⁹¹ et qui, du char de Gordios aux forges de Vulcain, et des forges de Vulcain au ceste de Vénus, le conduit à la chasteté :

*Si le Feu est d'amour, c'est d'un amour honeste,
Amour qui est liée et du nœu et du ceste
D'une chaste Venus*²⁹².

On notera enfin que Jodelle n'échappe à l'introversio n que pour connaître des flammes éthérées²⁹³.

Une fois de plus, Baif se révèle très proche de Ronsard ; par tempérament ? Certainement ; mais par imitation aussi, sans le moindre doute. Comme Ronsard, Baif a connu les écueils du pétrarquisme²⁹⁴, mais il ne les a pas si bien surmontés. Pour s'en convaincre, on lira le passage alambiqué où le poète se compare à la salamandre²⁹⁵ : rien là qui rappelle, de près ou de loin, le génie de Ronsard. Ces défauts ou ces faiblesses n'empêchent pas Baif de jouer très souvent et comme naturellement avec les images du feu. De même que Ronsard, il s'intéresse à l'aspect décoratif de la flamme : il évoque le jeu du soufflet sur la braise²⁹⁶ ou il dépeint le feu qui se propage²⁹⁷, sans pourtant nous faire oublier son illustre condisciple de Coqueret. Pour Baif, le feu est âpre et violent :

*Mais semblables en tout nous*²⁹⁸ *différons d'un point :*
Car de si âpre flamme il ne bruslera point,
*Comme est âpre le feu, qui dons moy vient s'éprendre*²⁹⁹.

L'âpreté de Baïf, souvent très forte et de belle envolée, n'aboutit pas à une conquête virile :

*Des Jeunes la bouillante ame
D'un feu plus chaud il³⁰⁰ atteint,
Et des vieillars il r'enflame
Le brazier presque éteint,
Et leur chaleur consumée
Est derechef³⁰¹ allumée³⁰².*

Dans les vers qui suivent, cette vigueur se perd, les images du feu disparaissent et Baïf demande au dieu Amour de faire pour lui la conquête de Meline. Au fait, on rencontre trop souvent chez Baïf des images qui sont sans fonction importante : *un feu doucement goulé*³⁰³, cette flamme que Meline peut boire dans la poitrine de Baïf³⁰⁴, ce dialogue de l'amant et de sa maîtresse :

*Ainsi disoy-je, et tu me dis, Amant
Ne scay-tu pas que le baizer n'appaize
Le feu d'amour, mais plus l'est enflammant ?

Crein qu'un baiser n'enflamme double braize.
Ha, di-je alors. Amour le petit dieu
Auroit il point dans ta poitrine lieu ?³⁰⁵.*

Décidément, Baïf n'atteint pas à la puissance de Ronsard, même si le mouvement de certaines de ses comparaisons ne manque pas d'attrait. Je pense à un passage du *Cyclope* où Baïf, sans être aussi personnel que Ronsard sur le même sujet, évoque avec bonheur un feu dévorant³⁰⁶.

Reste Agrippa d'Aubigné. Son âpreté paraît plus « sanguinaire » qu'ardente. Mais l'imagination du poète des *Tragiques* a su quelquefois donner aux images du feu une très grande vigueur, sans toutefois se libérer de l'obstacle et de l'engalissement³⁰⁷. D'Aubigné préfère à toute autre mort celle qu'il décrit ainsi :

*Quoy donc ? brusler d'amour que Diane en douleurs
Serre ma triste cendre infuse dans ses pleurs,
Puis au sein d'Artemise un tombeau de Mausole³⁰⁸.*

La mémoire du lecteur peut-elle oublier ces visions où la mort et le feu conjoints donnent à l'expression d'Agrippa une authenticité exceptionnelle ?

*Au tribunal d'amour, après mon dernier jour,
Mon cœur sera porté, diffamé de brulures³⁰⁹,*

*J'ouvre mon estommac, une tumeur sanglante
De maux enseveliz...
Voy mon sang escumeux tout noircy par la flamme³¹⁰.*

Cette extraordinaire vigueur n'a pas empêché d'Aubigné de s'abandonner quelquefois à certains jeux, à certains *concetti* précieux qui paraissent « forcés », même s'ils sont originaux³¹¹.

C. LE SOLEIL, AUTRE SYMBOLE AMOUREUX

Sources et influences générales

1. La comparaison solaire appliquée à l'amour.

L'emploi systématique de cette comparaison remonte sans aucun doute à Pétrarque, qui a montré pour les images solaires un intérêt très vif. Ce thème revient plus de cent trente fois dans le *Canzoniere*, ce qui est tout dire. La comparaison soleil-vie amoureuse est importante, car elle ménage une ouverture vers la vie intérieure, vers un microcosme fait à la ressemblance du macrocosme. Pétrarque assimile non seulement l'œil de Laure au soleil, mais aussi toute la personne de sa maîtresse:

*Né così bello il sol già mai levarsi
quando 'l ciel fosse più de nebbia scarco,
né dopo pioggia vidi 'l celeste arco
per l'aere in color tanti variarsi,*

*in quanti fiammeggiando trasformarsi,
nel dì ch'io presi l'amoroso incarco,
quel viso al quale (e son nel mio dir parco)
nulla cosa mortal pòte aguagliarsi³¹².*

On voit par ce texte que Pétrarque s'intéresse plus à la lumière qu'à la force du soleil; de même, peut-on remarquer, c'est le jour où le soleil décolore ses rayons³¹³ que le poète est tombé amoureux de Laure³¹⁴; le regard de celle-ci resplendit dans la personne de son amant comme le soleil brille à travers le verre³¹⁵, etc. Si Pétrarque associe le soleil

à sa vie amoureuse, l'astre ne se situe pourtant pas à son apogée; il ne « possède » pas le ciel:

...
poi che sormonta riscaldando il sole,
parmi qual esser sole,
fiamma d'amor che 'n car alto s'endonna;
ma quando il dì si dole
di lui che passo passo a dietro torni,
veggo lei giunta a' suoi perfetti giorni.

...
Se 'l sol levarsi sguardo,
sento il lume apparir che m'innamora;
se tramontarsi al tardo,
parmel veder quando si volge altrove
*lassando tenebroso onde si mave*³¹⁶.

Malgré son importance, le soleil de Pétrarque reste donc à la périphérie du monde; pour s'identifier à lui, le poète toscan surprend le grand astre dans ses moments de moindre intensité; on remarquera que l'aube et le crépuscule ne suffisent pas à faire un cycle solaire et l'on restera sur cette impression que l'astre pétrarquien laisse derrière lui des taches lumineuses plutôt qu'une ligne de feu comme chez Ronsard. Au fur et à mesure des pièces du *Canzoniere*, Pétrarque divinise le soleil, non pour y voir la manifestation sensible de la puissance céleste, comme Ronsard³¹⁷, mais pour en faire le symbole de la lumière divine:

Quel sol che mi mostrava il camin destro
dì gire al ciel con gloriosi passi,
tornando al sommo sole, in pochi sassi
*chiuse 'l mio lume, e 'l suo carcer terrestre*³¹⁸.

Le plus haut point du soleil n'est donc pas l'apogée du solstice, mais le Paradis, où l'astre s'identifie à Laure béatifiée, puis à Dieu même.

Sur le point que nous étudions, Ronsard paraît bien ne devoir à Pétrarque (mis à part un ou deux emprunts d'autre nature) que l'emploi systématique de la comparaison solaire appliquée à l'amour.

2. La puissance du soleil.

C'est auprès de Virgile et de Marulle que l'imagination de Ronsard a trouvé de quoi satisfaire son besoin de puissance. Il est un texte des

Géorgiques très suggestif, et que l'on ne cite jamais quand on énumère les sources « solaires » de Ronsard :

*Iam rapidus torrens sitientis Sirius Indos,
ardebat caelo et medium sol igneus orbem
hauserat; arebant herbae et cava flumina siccis
faucibus ad limum radii tepefacta coquebant:
cum Proteus...*³¹⁹.

Comme le Vendômois avait repris à Virgile l'âpreté de « ses » rochers, je ne serais pas étonné que ces quatre vers, d'une importance poétique capitale, aient inspiré « le soleil » du poète vendômois: en tout cas, Virgile, comme Ronsard, nous parle du cycle solaire et place son astre à l'apogée du ciel; Virgile, de plus, imagine la victoire la plus complète du feu sur l'eau des rivières³²⁰. D'ailleurs, si Ronsard ne mentionne pas le passage de Virgile dont nous parlons, il en cite un autre, tiré de l'*Enéide*, dans le texte qu'on peut lire à la p. 206³²¹: preuve irréfutable que les comparaisons solaires du poète latin séduisaient le poète français. Autre image empruntée: celle d'un dieu (l'Ether chez Virgile, Jupiter chez Ronsard) s'unissant à la terre pour créer la vie:

*Tum pater omnipotens fecundis imbribus Aether
conjugis in gremium laetae descendit et omnis
magnus alit magno commixtus corpore fetus*³²².

Nous allons reprendre ce texte plus bas.

D'autre part, Ronsard ne fut certainement pas insensible à l'*Hymnus Soli* de Marulle³²³. N'est-ce pas au poète néo-latin que le Vendômois a emprunté ces deux vers?

*Mais quand sa fuite obliquement tardive,
Par le sentier qui roulle de travers,
...*³²⁴,

Marulle:

*Qua patet obliquum medium via secta per orbem,
Certa premens certus vestigia...*³²⁵.

Chez Marulle, comme chez Virgile, le soleil embrasse la terre et assure la fécondité:

Complexus terram atque auras coelumque profundum

...

Vita satorque animarum aeternus Sol pater et fons

...

Omnia, qua patet immensi plaga lucida regni,

Complexus stabili per mutua vincula cateam,

Unde parens Natura et amica daedala lite

*Semina, de pulchro revocato imitamine coelo*³²⁶.

Citant Ovide comme source du passage *Soit que l'homme autrefois...*³²⁷, Laumonier disait ne pas trouver chez le poète latin une allusion à l'eau du Nil dont parle Ronsard; j'ajouterai que l'auteur des *Métamorphoses* ne parle pas non plus des rayons du soleil grâce auxquels, selon Ronsard, sera fécondée l'eau du fleuve. Se livrant à une « contamination » dont il était coutumier, le Vendômois n'a-t-il pas pensé aussi aux vers cités de Marulle, qui montrent bien le rôle du soleil animant les semences? C'est plus que probable et ce rapprochement montre, s'il est juste, la grande liberté d'associations imaginatives d'un poète hanté par la puissance solaire.

Il y aurait d'autres rapprochements à faire entre l'*Hymnus Soli* et les poèmes de Ronsard³²⁸. Mais il faut souligner surtout le bel enthousiasme du poète néo-latin, auquel le Vendômois n'eut pas de peine à accorder le sien.

3. Le génie « solaire » de Ronsard.

S'arrêter ici dans notre examen des sources ronsardiennes serait ne pas voir l'essentiel. D'abord, les vers de Virgile et de Marulle ne sont pour Ronsard que des tremplins, si l'on peut dire. Pour s'en convaincre, il suffit de voir ce que devient, chez le Vendômois, le Jupiter solaire. Parti de:

candidus auratis aperit cum cornibus annum

*Taurus...*³²⁹

et de:

Quando 'l pianeta che distingue l'ore

ad albergar col Tauro si ritorna,

cade virtù da l'inflammate corna

*che veste il mondo di novel colore*³³⁰,

il devient :

*Toreau, qui desus ta crope
Enlevas la belle Europe
Parmi les voies de l'eau,
Hurte du grand ciel la borne,
Poussant du bout de ta corne
Les portes de l'an nouveau*³⁸¹.

Il paraît superflu de souligner tout ce que le taureau de Ronsard a de plus sexuel (ce n'est pas seulement le Taureau zodiacal, mais aussi le ravisseur d'Europe), de plus universel (de la mer à la borne du grand ciel), de plus dynamique (*Hurte* ; *bout de la corne* ; *les portes*). Il semble que l'on voie le mouvement s'étendre).

Il faut aussi relire parallèlement à leur source commune, les trois passages du Jupiter soifaire, pour remarquer comment Ronsard unit aux éléments fondamentaux du monde une sexualité anthropomorphique. On a l'impression que le Vendômois vit sa propre puissance en parfait accord avec celle de l'univers :

Virgile

*Tum pater omnipotens fecundis
[imbribus Aether
conjugis in gremium laetae
[descendit et omnis
magnus alit magno commixtus
[corpore fetus*³⁸².

Ronsard

*Jupiter d'amour s'enflame,
Et dans le sein de sa femme
Tout germeux se va lançant
Et mellant sa force en elle,
De sa rosée éternelle
Va son ventre ensemançant.*

*Or que Juppin epoint de sa
[semence,
Hume à longz traitz les feux
[accoustumez,
Et que du chault de ses rains
[allumez,
L'humide sein de Junon
[ensemence :*

...

*Elle, deçà & là éparses
 Enchaîne ses mains à son col,
 Lui, dedans ses mouelles arses
 Avale un amour tendre & mol,
 Et en baisant ce grand corps,
 [fait renaître
 Le beau printens saison du
 [premier estre³³³.*

On notera le juste commentaire de H. Weber: « Le réalisme physiologique est beaucoup plus cru chez Ronsard. »³³⁴ Et nous sommes parvenus, je crois, à l'essentiel: Ronsard sent plus intensément que son modèle les forces élémentaires de la libido. On peut bien trouver chez Virgile, Ovide ou Marulle telle inspiration « solaire »; on peut bien découvrir aussi chez Pétrarque un système de comparaisons que le poète reprend à son compte. Mais ce qui est propre à Ronsard, c'est la symbiose, dans son imagination, de ces éléments divers. C'est peut-être dans le sonnet *Non la chaleur...*, cité à la page 204, et auquel je prie le lecteur de se reporter, que ce phénomène se distingue le mieux. L'idée générale de la pièce vient de Pétrarque: l'œil de la femme est plus fort que le soleil³³⁵. L'âpreté est en partie un souvenir de Virgile, comme nous l'avons vu; mais l'accord si particulier de ces deux influences, est le fait de Ronsard et de lui seul. La Renaissance française, dit-on, est une vaste synthèse du Moyen Age et de l'Antiquité retrouvée. Le sonnet dont nous parlons ne fournit-il pas, de cette assertion, l'une des meilleures preuves? Aux valeurs symboliques médiévales (œil = soleil), s'ajoute l'exaltation antique de la nature. Si nous appelons synthèse la réussite de Ronsard, c'est avant tout parce que notre poète est parvenu à insuffler sa propre vie à ce monde d'influences diverses. Pour animer un tel microcosme et faire rayonner un si puissant soleil, ne fallait-il pas comprendre la sensibilité de son siècle pour mieux la dépasser?

Une fois de plus, nous aboutissons à cette conclusion qu'il faut opposer fortement Pétrarque et Ronsard. Chez le premier, le soleil est fréquemment évoqué, mais il paraît comme prisonnier du ciel. Le poète n'ose ni ne veut faire éprouver la vigueur de ce qui n'est pas réalité, mais symbole d'un ordre de choses différent. Limitée à la terre et à l'univers sensible, la poésie de Pétrarque serait incompréhensible; un soleil sans autre fin que lui-même n'y aurait pas de sens. Aussi les valeurs anthropomorphiques du grand astre ne sont-elles pas développées dans le *Canzoniere*. La force devient lumière dans les tableaux à deux étages du Toscan, semblables à ces toiles de maîtres, qui représentent une scène terrestre où des personnages sont tournés vers le

ciel, et un Paradis entrouvert, mal limité, qui paraît vouloir absorber la terre.

Chez Ronsard, le soleil représente la périphérie suffisante des tableaux. Source de vie souvent affirmée, le grand astre est le trait d'union du ciel et de la terre. Sa puissance s'étend au microcosme amoureux. L'astre en détermine aussitôt les vastes dimensions, les oppositions et les harmonies. Ce monde intérieur est le rendez-vous de toutes les forces; la comparaison s'y veut à la fois affrontement, pénétration et union. Dans l'écrin d'un sonnet (ou d'une autre pièce), s'unissent astres et planètes, mâle et femelle, énergie vitale et désir vainqueur. C'est peut-être à ce vaste rayonnement qu'on mesure, de Pétrarque à Ronsard, le dépassement du modèle.

Poètes français du XVI^e siècle

Le « soleil amoureux » de Ronsard n'a pas son pareil dans tout le XVI^e siècle. Nous bornerons nos comparaisons à quelques remarques et à quelques poètes.

On ne saurait être à la fois le poète des ombres intérieures, du clair-obscur amoureux et le poète du soleil. Aussi n'est-on pas surpris de trouver chez Maurice Scève un astre prêt à s'abîmer: l'amant inquiet attend la fin du jour pour trouver la paix:

*Mais [dit Scève,] s'absconsant le Soleil, qui me nuyt,
Noyé avec soy ce peu de ma liesse³³⁶.*

*Cest Œil du Monde, universel spectacle
Tant reveré de Terre, Ciel, & Mer*

n'est pas glorieux et puissant: voyant Délie, il s'enfuit, laissant le monde glacé³³⁷. Scève est incapable de sentir la force du soleil et de s'associer à elle: même au moment le plus chaud, quand l'astre fait bouillir la None, l'amant de Délie reste prisonnier de ses ombres:

*Me pourra donc tel Soleil resjouir,
Quand tout Mydi m'est nuict, voire eternelle?³³⁸.*

Et quand Scève éprouve, très exceptionnellement, la vigueur du soleil, l'astre est déjà sur son déclin et le poète sur le point de succomber à la vieillesse:

*Courantz les jours a declination
Phœbus s'eschauffe en l'ardent Canicule.
Plus croist en moy mon inflammation,
Quand plus de moy mo vie se recule*³³⁹.

Mentionnons encore un dizain dont le début (*Non celle ardeur du Procyon celeste*³⁴⁰) rappelle le sonnet de Ronsard (*Non la chaleur...*) que nous avons examiné. Le rapprochement des deux premiers vers est à peu près le seul qu'on puisse faire: chez Scève, c'est l'aspect de la Vierge modeste (constellation et Délie réunies), qui enflamme Phébus et inspire aux mortels une froide terreur. La force du soleil n'y est pas vraiment sentie, ni les dimensions de l'univers véritablement exprimées.

Le thème du soleil est fréquent chez Pontus de Tyard; mais ce poète ne sait pas dépasser pourtant les images pétrarquistes: les *Erreurs amoureuses* sont éclairées d'un soleil sans vigueur³⁴¹.

Il faut s'arrêter à quelques pièces de Du Bellay. Ronsard a repris à son ami deux comparaisons solaires³⁴²: c'est Joachim qui est l'inventeur de la structure du sonnet que nous avons étudié à la p. 211 (citation-référence-note 157). Mais on remarque dans la seconde comparaison mentionnée, combien le Vendômois était mieux disposé que le poète des *Regrets* à chanter les forces amoureuses de la nature; ces deux quatrains mis côte à côte le prouvent bien:

Du Bellay

Ronsard

Ores qu'en l'air le grand Dieu du
[tonnerre
Se rue au seing de son epouse
[amée,
Et que de fleurs la nature semée
A faict le ciel amoureux de la
[terre:

Or que Juppîn epoint de sa
[semence,
Hume à longz traitz les feux
[accoustumez,
Et que du chault de ses rains
[allumez,
L'humide sein de Junon
[ensemence:

...

...

Ce n'est pas faire grief à Joachim que de constater³⁴³ comme il est peu enclin à imaginer de grandes tensions dans l'univers où il se place et comme son tempérament s'accorde mal avec les forces élémentaires.

De Louise Labé, signalons l'admirable sonnet *Pour le retour du Soleil honorer*³⁴⁴. Quant au reste, cette poétesse n'accorde pas dans son œuvre

une grande importance au thème solaire. Nous ne parlerons ni de Belleau³⁴⁵, ni de Magny³⁴⁶.

Quant à Jodelle, l'« astre noir » de la Pléiade dont Ronsard est le « soleil unique »³⁴⁷, il n'est pas fortement attiré, comme bien l'on pense, vers les comparaisons solaires. Au début de sa vie, il a badiné, dans le style marotique, sur l'image du soleil entrant dans le signe du Taureau³⁴⁸. Puis il a connu les peines d'amour et s'est senti menacé d'être rejeté dans le royaume des ombres³⁴⁹. Pourtant le poète ne se résigne pas; il voudrait connaître la joie de la lumière et de l'amour, et retrouver le soleil après ce qui ne devrait être qu'une éclipse³⁵⁰. On sait pourtant que le malheureux Jodelle se perdra dans sa nuit. Ce poète a fait de plus quelques variations sur les thèmes solaires pétrarquistes³⁵¹. Il faut signaler comme une exception un sonnet d'une âpreté solaire toute ronsardienne, intitulé *Sur la devise de la Cygalle*³⁵². Même si plusieurs éléments de cette pièce rappellent le Vendômois³⁵³, Jodelle donne à son âpreté un sens et un mouvement très différents.

Les thèmes solaires de Baïf ne sortent pas d'un pétrarquisme très conventionnel: celui qui tient son regard arrêté sur le soleil est aveuglé; celui qui veut fixer Méduse est réduit en pierre: devant les yeux de Francine, Baïf devient aveugle et dur comme un rocher³⁵⁴; Francine est un soleil qui, par ses mille rayons, se rend maître du poète³⁵⁵; le flambeau qui a brûlé Baïf, Jupiter devrait le mettre au nombre des astres parmi les cieux³⁵⁶; comme on le voit, ces inventions ne sont ni personnelles ni très intéressantes. Il arrive que le soleil imaginé par Baïf ait de l'âpreté: c'est alors une imitation de Ronsard, et si l'on veut goûter le poème de Jean-Antoine, il ne faut pas avoir lu auparavant celui de Pierre!³⁵⁷

Nous ne parlerions pas de Desportes s'il n'avait cru bon, lui aussi, d'imiter le sonnet *Non la chaleur...* dans des *Stances*³⁵⁸. Comme on pourra s'en convaincre par une simple lecture, l'âpreté du Vendômois s'est perdue dans les grâces alanguies du poète chartrain.

Ronsard est donc le seul poète qui, au XVI^e siècle, ait tenté une audacieuse synthèse des thèmes solaires et des thèmes amoureux. Cette belle entreprise mérite qu'on en souligne la rareté aussi bien que la réussite.

Le « doux » ou l'effacement de l'obstacle

*Pour mêler baigneuse et rivière
Cristal et danseuse d'orage
Aurore et la saison des seins
Désirs et sagesse d'enfance*

*Pour donner à la femme
Méditative et seule
La forme des caresses
Qu'elle a rêvées*

ELUARD, Cours naturel

*La création est toute neuve. Et j'apporte l'élan de
vivre avec elle.*

...

*Si le matin est une source, va puiser de son eau lustrale.
Et parmi tous les jours de la vie, accueille l'unique
jour présent d'une pensée fraîche et d'un front plein
d'audace.*

NORGE, Le Vin profond

A. STYLE « BAS », STYLE « DOUX », DIFFÉRENTES PERSPECTIVES

L'examen du style « bas » de Ronsard par différents critiques conduit à des commentaires où le rôle de la forme prend de plus en plus de place — Dans la perspective de la conquête amoureuse, le style « doux » est-il limité à 1555? — Quelques arguments en faveur de cette limitation — Il n'est pas toujours judicieux de se fier aux considérations de Ronsard sur son œuvre et d'avancer des dates: le style « âpre » est bien présent dans la *Continuation* et la *Nouvelle Continuation* — Quant au style « doux », il existe dès les premières œuvres de Ronsard — Il y a des traces certaines et nombreuses du style « doux » dans les

Amours de 1552-1553 — Laumonier et Franchet surtout, sont plus réservés que d'autres critiques dans la datation du style « doux » — L'examen de plusieurs textes ronsardiens révèle chez le poète vendômois deux penchants constants et chronologiquement indéterminés vers le style « âpre » et vers le style « doux »; il faut prospecter dans le champ du style « doux ».

B. TROIS ASPECTS DU STYLE « DOUX »

1. La réalité circonscrite

Le monde amoureux du poète se limite et devient plus intime; les formes s'assouplissent et s'arrondissent: perfection du sein féminin et sensibilité de Ronsard à la rondeur de ces appas — Dans les limites étroites du monde amoureux, la conquête n'est pas violente mais badine; elle se déroule sous le regard consentant des dieux — Cupidon, en particulier, crée un monde amoureux à sa mesure — La bucolique rejoint la poésie amoureuse — L'obstacle s'estompe, la femme plus douce et plus facile perd de son individualité, de sa rareté; la conquête amoureuse se fait plus superficielle.

2. Le style réflexif

Le style moins « engagé » et le rôle plus discret de la femme permettent à la conquête de se réfléchir sur elle-même, de prendre les apparences d'une ligne brisée — Ronsard acteur et spectateur à la fois: il possède cette qualité de dégageant dès ses premières œuvres — Le corps féminin est saisi dans un reflet — Du reflet à la réflexion intellectuelle — *Du carpe diem* au *carpe florem*: Ronsard atteint à la douceur la plus limpide.

3. La douceur des floraisons; la jeunesse des eaux limpides

Ronsard combat le temps non seulement par la réflexion mais aussi par le jaillissement des choses qui viennent à l'être, par le jaillissement de la rose, en particulier, pour la douceur de laquelle le poète affiche une prédilection marquée — L'éclosion de la rose ou le message du désir — Quelques autres motifs composent le décor de la douceur — Différents symbolismes de l'eau; sensibilité de Ronsard à cet élément — L'eau fait l'unité dynamique du décor amoureux — La conquête amoureuse se réalise en harmonie et en symbiose avec la nature « douce » — En marge: bref examen du diminutif.

C. VÉNUS

Importance de la figure de Vénus chez Ronsard; quelques-unes de ses significations — La douceur prédomine chez Vénus; la déesse peut s'associer aux différents aspects du style « doux » — Pour mieux situer le rôle de Vénus: quelques réflexions sur le mythe — Vénus, déesse de la naissance et de l'éclosion — Quelques « épiphanyes » de la déesse mènent le style « doux » à ses plus grandes réussites et le poète à la réalisation de son désir.

D. LE STYLE « DOUX » ÉLEVÉ

A. STYLE « BAS », STYLE « DOUX », DIFFÉRENTES PERSPECTIVES

L'âpreté ronsardienne correspondait à ce que l'on pourrait appeler le style « haut ». Il faut maintenant examiner les rapports qui existent entre le style « bas » et la conquête amoureuse, conquête dont nous n'avons pas fini de suivre le déroulement.

C'est une opinion reconnue par tous les critiques et généralement admise par leurs lecteurs qu'entre 1553 et 1555, il s'opère dans le style de Ronsard un changement important. Les *Folastries* d'abord, certaines pièces du *Bocage* de 1554 et des *Meslanges* ensuite, la *Continuation* et la *Nouvelle Continuation* enfin, introduisent dans l'œuvre ce que l'on est convenu d'appeler le *style bas* selon les propres termes du Maître¹. Si les commentateurs de Ronsard sont d'accord sur l'existence d'un nouveau style chez le Vendômois, ils l'ont pourtant expliqué et défini différemment. Les critiques « classiques », tels Cohen et Laumonier, pour ne citer que les meilleurs, voient dans le style « bas » les effets de la rencontre de Marie, simple paysanne tourangelle, et les résultats aussi d'une évolution littéraire qui s'amorce avec les *Folastries*.

G. Cohen: « C'est lors d'un de ses séjours dans la vallée de la Loire, en 1555 sans doute, qu'il [= Ronsard] rencontra à Bourgueil, en Anjou, une jeune fille nommée Marie, dont le nom de famille était probablement du Pin, qui va devenir sa nouvelle Muse et qui, d'extraction plus humble que l'altière Cassandre, le forcera à lui parler en vers avec plus de simplicité. Mais ces rencontres de la vie ne sont, en fait, pour les poètes, que des occasions à propos desquelles se manifeste au plein jour une évolution spirituelle déjà consommée dans leur for intérieur ou bien en voie d'accomplissement.

» Il faut donc, outre la rencontre de Marie, invoquer les influences livresques: la simplicité un peu mignarde des anacréontiques, un certain retour au marotisme après la réconciliation avec Saint-Gelays, l'antipétrarquisme qui commence à se manifester en Italie, l'inspiration néolatine des Marulle et des Naugerius, et aussi le besoin qu'éprouvent tous les grands artistes de se renouveler en reprenant contact avec la Nature,

source dernière des hautes inspirations, creuset dans lequel ils puisent le métal qu'à loisir ils forgeront. »²

P. Laumonier: « Quelques mois plus tard [milieu de 1554], changeant de maîtresse, il [= Ronsard] changeait de style. »³ « Ronsard paraît avoir été vivement épris de Marie... [suivent des preuves de la jalousie de Ronsard.] En faut-il davantage pour expliquer le style relativement simple, attendri et pénétrant des œuvres qu'elle lui inspira? Qu'elle fût paysanne ou petite bourgeoise, le poète avait à cœur de se faire comprendre d'elle. »⁴

R. Lebègue insiste sur les influences littéraires et se montre plus réservé sur les circonstances biographiques: « Ayant rencontré à Bourgueil, où son ami, Charles de Pisseleu, était titulaire d'une abbaye, une fille avenante, Ronsard lui conta fleurette... [suivent quelques renseignements concernant Marie.] Sur ces pauvres détails les critiques modernes ont jeté les broderies de leur imagination. Il sera prudent de s'en tenir à ce qui est sûr ou vraisemblable... Ce qui compte le plus dans cette amourette de deux ou trois ans, c'est le profit que le poète y trouva. Aimer non plus une femme de la noblesse, mariée et fidèle au devoir conjugal, mais une de ces filles de la campagne qui permettent des jeux sans conséquence, cela justifiait l'imitation des aimables et gracieux poètes grecs ou néo-latins et l'emploi de cette forme simple et naturelle dont Ronsard, depuis *Mignonne*, *allons voir*, avait si volontiers fait usage. »⁵ Du critique parisien notons encore ces deux remarques, plus nettes que la citation précédente: « Et deux remarques s'imposent. La première, c'est que Marie est arrivée à point dans la vie d'un poète qui commençait à se lasser des attitudes et des thèmes pétrarquistes... L'autre remarque, c'est que les vers où Marie est nommée, sont aussi des œuvres d'art et que l'imitation littéraire y est souvent flagrante. »⁶

Pour F. Desonay, comme on le sait, l'importance n'est pas dans les influences, mais dans le rythme. Le critique belge donne très nettement aux explications artistiques le pas sur les explications biographiques: « Ronsard a chanté Cassandre (et quelques autres femmes aussi), puis Marie. Voilà le fait littéraire: le seul qui nous intéresse. »⁷ « *La Continuation* et la *Nouvelle Continuation des Amours* ont leur unité, qui est Ronsard poète lyrique. »⁸ « La question n'est pas de savoir si l'amoureux a obtenu — ou non — les dernières faveurs. Nous intéresse, uniquement, l'expression littéraire du poète. »⁹ « Marie-prétexte... a-t-elle inspiré à Ronsard lyrique des vers qui sonnent mieux? »¹⁰ Cette question résume les intentions de F. Desonay: étudier le lyrisme amoureux de Ronsard et définir, dans ce lyrisme même, ce qui change en 1555. D'après les textes mêmes, le critique belge montre la nouvelle orientation du poète. Les pièces propres à éclairer notre lanterne sont, je le répète après F. Desonay: le premier sonnet de la *Continuation*: *Thiart, chacun disoit à mon com-*

mencement¹¹, le sonnet LXX du même recueil *Marie, tout ainsi que vous m'avés tourné*¹², l'épigramme *A Jean de Morel, Ambrunois*¹³, placée en tête de la *Nouvelle Continuation*, la postface de ce même recueil, *A son livre*¹⁴, l'épigramme *A Chrestophe de Choiseul*¹⁵ enfin, où Ronsard, comme Belleau, nous dit qu'il ne saurait élire pour patron que le *doux archet du vieil Anacreon*.

Il ressort de l'analyse minutieuse de ces pièces par F. Desonay que Ronsard s'est engagé dans la voie de la simplicité¹⁶, que le *stille bas* est *beau*¹⁷ selon l'aveu même du poète, que le « torrentueux », l'« obscur » et le « rude »¹⁸, autrement dit, le style pindarique, est banni de toute expression amoureuse et que Ronsard se rallie à une poésie de « coteaux tempérés », plus proche de la « *media virtus* »¹⁹. Encouragé par le texte déjà cité de la pièce *A son livre*, F. Desonay considère la douceur comme l'un des aspects les plus caractéristiques de la nouvelle manière de Ronsard²⁰. La douceur n'a d'égale que l'humilité de l'aventure angevine: « Le mot « petit » revient presque aussi souvent sous sa plume [= celle de Ronsard] que le mot « doux ».²¹ Enfin la *Continuation* et la *Nouvelle Continuation* n'auraient pas le style caractéristique qui est le leur sans le passage, opéré par Ronsard, du décasyllabe à l'alexandrin: « N'est-ce pas que l'alexandrin, déjà employé lors des tout derniers sonnets à Cassandre, est devenu comme la mesure d'un sentiment littéraire qui vise surtout désormais à la forme, à l'expression? »²²

C'est L. Terreaux qui, le dernier en date, a repris le dossier du style « bas »²³; d'un point de vue très intéressant et différent des précédents, quoique l'auteur approuve certainement les conclusions de F. Desonay²⁴. L. Terreaux admet que les *Continuations* présentent par rapport aux *Amours* de 1552-1553 des différences considérables de style. Mais en quoi précisément? Ne voulant pas rester dans les généralités, l'auteur examine méthodiquement toute une série de différences. A le lire, on est très heureux de saisir dans leurs détails, des oppositions dont nos lectures nous avaient donné l'impression et qui se trouvent objectivées grâce à beaucoup de renseignements. L. Terreaux fait ainsi un vaste répertoire des mots « poétiques », des allusions érotiques ou mythologiques, des métaphores et des comparaisons dans les *Continuations* pour l'opposer au même répertoire établi à partir des *Amours* de 1552-1553. La conclusion de L. Terreaux est nette: Ronsard substitue à une expression recherchée et comme initiatique, une façon beaucoup plus facile. Mais rien ne serait plus faux, selon L. Terreaux, que d'assimiler cette facilité à la simplicité: l'art des *Continuations* est très concerté. De plus, l'alexandrin s'accorde mieux à l'harmonie du style nouveau: L. Terreaux se plaît à partager ce dernier avis avec F. Desonay. Le changement opéré par le poète en 1555 ne vient pas de la rencontre avec Marie (car les pièces de 1555 destinées à Cassandre ont changé elles aussi), mais bien

plutôt du désir, chez Ronsard, d'abandonner une esthétique dont les ressources étaient épuisées pour lui.

Ainsi donc, de G. Cohen à L. Terreaux, on accorde toujours plus d'importance au style, à l'expression, à la forme et toujours moins d'attention à l'événement biographique et aux circonstances de la vie.



Le point de vue que nous avons adopté dans les précédents chapitres nous autorise à reprendre à notre tour la question du style « bas ». Nous pouvons partir de l'attitude de Ronsard définie par son moi poétique et, après celui de l'âpreté, caractériser un autre aspect de sa conquête amoureuse. Quelle autre qualification conviendrait-elle mieux à ce nouvel aspect que celle de « doux » ? Douce est certainement une conquête où l'homme et la femme ne se hérissent pas l'un contre l'autre, mais se rapprochent sans violence. D'autre part, bien que « bas » et « doux » ne recouvrent pas complètement une même aire sémantique, on est autorisé par Ronsard lui-même à rapprocher ces deux aspects²⁵. On peut donc, selon la double perspective de la conquête amoureuse et de la « douceur », réexaminer le dossier du nouveau style des *Continuations* et se poser précisément la question : ce style est-il complètement nouveau ? L'attitude de l'amant Ronsard s'est-elle modifiée complètement en 1555 ? A ce propos, A. Micha voyait les problèmes d'un point de vue proche du nôtre quand il écrivait : « Le style bas est une nouvelle manière d'écrire qui correspond à une nouvelle manière de sentir. »²⁶ Nouvelle manière de sentir ? Toute la question est là. Nous essaierons de montrer dans les pages qui suivent, que le style « doux » échappe pour une part à une chronologie serrée²⁷.



Voyons d'abord quelques arguments nouveaux en faveur de la thèse de F. Desonay. Premièrement, on constate que notre poète lui-même s'est fait l'historien de ses œuvres : des cinq pièces théoriques signalées par le critique belge²⁸, deux se situent au début des recueils et deux autres à la fin, c'est-à-dire aux endroits où tout auteur médite sur sa création, plein de projets sur l'œuvre à faire ou plein des réflexions dictées par l'œuvre faite. Qui plus est, Ronsard ne présente pas sa « manière douce » in abstracto, mais prend soin de lui assigner une place dans la succession de ses œuvres :

*Marie, tout ainsi que vous m'avés tourné
 Mon sens, & ma raison, par vôtre voix subtile,
 Ainsi m'avés tourné mon grave premier stile,
 Qui pour chanter si bas n'estoit point destiné*²⁹.

Entre 1554 et 1556, la préoccupation du style « doux » poursuit Ronsard, il n'est pas exagéré de le dire; deux textes rarement cités prouvent bien quelle importance Ronsard, à cette époque, attachait à l'harmonie de ses vers; dans le *Bocage* de 1554, notre poète commence ainsi une ode adressée à son ami Michel Pierre de Mauleon, le « Proténotère de Durbam »:

*Si mes vers semblent doux, s'ils ont eu ce bon heur
 Que de plaire à la France...*³⁰

On objectera que ces vers sont copiés d'une pièce de Bion³¹, mais on sait aussi depuis longtemps que Ronsard n'imité que ce qu'il lui semble bon d'imiter. Au début de l'*Hymne de la Mort* (1555), Ronsard expose à Paschal son but: trop de poètes ont foulé le sommet du Parnasse; aussi va-t-il diriger vers des endroits plus secrets ses ambitions poétiques. Le projet, comme le ton, est altier. Ce n'est donc pas sans surprise qu'on voit Ronsard aboutir à l'idée de

*...quelque chanson nouvelle,
 Dont les accordz seront, peut estre, si tresdoux,
 Que les siècles voudront les redire...*³²

Autre point: Ronsard présente les *Amours* de Marie comme une suite et même une conséquence des *Amours* de Cassandre. Celle-ci s'est montrée dure constamment sans jamais faire mine d'assouplir son attitude. Ronsard s'en voudrait d'*adoucir une si sottie beste*³³. Lassé et vaincu par trop de résistance, il s'éprend de Marie non sans dire clairement qu'il la quittera *pour en aymer une autre*, si elle lui est, comme Cassandre, *orgueilleuse & rebelle*³⁴. Présenté par l'auteur lui-même selon le plan d'une conquête, le « doux » suit donc le « dur » comme la réussite vient après l'effort.

* * *

Mais sa propre poésie n'est pas aussi simple que Ronsard veut nous la présenter. Beaucoup de raisons, nous allons le voir, nous obligent à

nuancer les affirmations du Maître, que Belleau et Baïf ont reprises à leur compte avec trop de confiance; car Belleau, le premier, a bien admis, sans les discuter, les limites chronologiques que Ronsard avait assignées à ses styles. Le commentaire de la *Nouvelle Continuation* suit pas à pas les déclarations des poèmes: « Doncques s'accoromodant à l'esprit de sa seconde maistresse,... il suit ici un nouveau stile... »³⁵ Baïf, que citent Laumonier³⁶ et F. Desonay³⁷, donne sa caution aux vues trop simples de son condisciple et ami Ronsard:

*Ronsard depuis, dès sa jeunesse tendre
Portant gravé le beau nom de Cassandre
Dans sa memoire, en a sonné des vers
Hauts & bruyans: puis en stile divers,
(Possible outré d'une flechade vraye
D'amour non feint) pour soulager sa playe,
Va moderer en plus douce chanson
Son brave cœur sous un moins grave son*³⁸.

Rendons cette justice à Baïf qu'il sait au besoin nuancer ses propos: apprécions le *stile divers* et aussi le doute que trahit la parenthèse des vers cités. Quant à Estienne Pasquier, il se gardera mieux des précisions chronologiques: « [Ronsard] a en nostre langue representé uns Homere, Pindare, Theocrite, Virgile, Catulle, Horace, Petrarque, & par mesme moyen diversifié son style en autant de manieres qu'il luy a pleu, ores d'un ton haut, ores moyen, ores bas. Chacun luy donne la gravité, & [sic] du Bellay la douceur. Et quant à moy il me semble que quand Ronsard a voulu doux-couler, comme vous voyez dans ses Elegies, vous n'y trouverez rien de tel en l'autre. »³⁹ Il nous paraît dès lors prudent d'opposer au schématisme: *Amours* de 1552-1553 = « dur », « hautain »; *Continuation* et *Nouvelle Continuation* = « douceur » et « mignardise », quelques arguments importants. Car le risque est bien de donner des dates. Pourquoi chercher l'unité (du ton, de la passion, du mètre) là où Ronsard (et souvent en contradiction avec ses propres affirmations) s'est plu à introduire la plus déconcertante diversité?

Cette diversité, il ne sera pas difficile de l'invoquer comme témoignage à charge contre l'opinion traditionnelle des critiques. D'abord, le style « haut » et « âpre » est bien présent dans la *Continuation* et la *Nouvelle Continuation*, et d'une façon si peu épisodique qu'il m'est aisé d'accumuler les preuves; parmi beaucoup d'autres, j'ai cherché les meilleures:

*Je pleure, je me deux, je cry, je me martire,
Je fais mille sonnetz, je me romps le cerveau,
Et si je suy haï...⁴⁰*

*Je n'ai plus ni tendons, ni arteres, ni nerfs,
Venes, muscles, ni poux: les feux que j'ai soufferts
Au cœur pour trop aimer me les ont mis en cendre.*

*Et je ne suis plus rien (ô estrange meschef)
Qu'un Terme qui ne peut voir, n'oïyr, ni entendre,
Tant la foudre d'amour est cheute sus mon chef⁴¹.*

*Pleurs, larmes, & souspirs acompagnent ma vie,
Langueur, douleur, regrets, soupçon, & jalousie,
Avecques un penser qui ne me laisse avoir*

*Un moment de repos: & plus je ne sens vivre
L'esperance en mon cœur, mois le seul desespoir
Qui me guide à la mort, & je le veus bien suivre⁴².*

*Quiconque voudra suivre Amour ainst que moi,
Celui se delibere en penible tristesse
Mourir ainst que moi: Il pleust à la Déesse
Qui tient Cypre en ses mains de faire telle loi⁴³.*

*Calliste mon amy, je croi que je me meurs,
Je sens de trop aimer la fievre continue,
Qui de chaud, qui de froid jamais ne diminue,
Ainçois de pis en pis rengrege mes douleurs⁴⁴.*

*D'un feu desesperé vous faictes consommer
Mon cueur, qui va brulant sans intermission,
Et si bien la fureur nourrit ma passion
Que la raison me fault, dont je me deusse armer⁴⁵.*

*Quand je te veux raconter mes douleurs
Et de quel feu en te servant je meurs
Et quel venin desseche ma moïelle,
Ma voix tremblote, & ma langue chancelle,
Mon cueur tressault, & mon sang au dedans
Est tout troublé de gros souspirs ardents⁴⁶.*

A la suite de ces textes empruntés tous à la *Continuation* et à la *Nouvelle Continuation*, on n'approuvera plus sans réserve les lignes suivantes, où F. Desonay oppose les recueils de 1552-1553 à ceux de 1555-1556: « J'affirme — simplement — que les textes de Ronsard amoureux trahissent, du temps de l'épisode Cassandre, un autre mouvement, une autre « Furie », pour reprendre un mot du poète lui-même, qu'à l'époque de la *Continuation des Amours*... Ne le [= Ronsard] mène plus le sentiment passionné, mais le sens littéraire, ce sens averti qui lui dicte un choix, lequel choix lui fait tourner le dos, délibérément, à un certain style pour en adopter un autre:

...je veux user d'une Muse plus douce

» Quelles seront les répercussions précises de ce choix?

» Abandon du lyrisme véhément qui s'exhalait en un seul *flatus*. Contrairement à ce qui se passe dans les *Amours* à Cassandre, le sonnet d'une haleine est devenu, dans les *Continuations des Amours* de Marie, l'exception.⁴⁷ Malheureusement les exceptions sont si nombreuses, où le souffle véhément du poète emporte au rythme de l'alexandrin⁴⁸ les aveux d'une violente passion, qu'on arrive à trouver trop partielle la définition pourtant juste de F. Desonay.

Il faut dire aussi que le style « dur » et véhément — mais cela est-il nécessaire après les pages que nous lui avons consacrées? — se retrouve au-delà de 1555: il n'est que de penser à plusieurs passages des *III Saisons de l'An*, aux pièces « torrentueuses » à Genève, à la seconde partie de la *Chanson par stances des Amours d'Eurymedon et de Callirée*, à plusieurs pièces pour Hélène (par exemple, le sonnet *Quand à longs traits je boy l'amoureuse estincelle*, le madrigal *Si c'est aimer, Madame*... etc.).

Une preuve aussi que l'opposition « âpre »-« doux » est difficile à situer dans la chronologie, est que nul critique, une fois les œuvres de 1555-1556 analysées, ne signale dans les recueils de la maturité une particularité ressemblant de près ou de loin au style « dur » ou au style « doux », au style « haut » ou au style « bas ». Quant à l'opposition nouvelle que semble établir Hélène entre les chants *doucereux* et les *plaints des chetifs amoureux*⁴⁹, elle paraît sans grande consistance.

* * *

La preuve par le « doux » me paraît non moins nécessaire ni moins révélatrice. Un style agréable et coulant, une poésie d'amour simple et directe? Mais les premières œuvres de Ronsard en sont pleines. La première pièce publiée par notre poète, ce long inventaire des *Beutez*

*qu'il voudroit en s'amie*⁵⁰, n'est en rien moins agréable, moins « coulante », ni moins « basse » que nombre de sonnets et chansons de la *Continuation* et de la *Nouvelle Continuation*. S'arrêtant au maintien qu'il souhaite à sa belle, Ronsard l'imagine *inconstant & volage, follatre...*

*Le regard errant çà & là,
Et une dousseur sus cela
Qui plus cent fois que la beauté soulage*⁵¹.

Cette amie imaginaire n'est pas sans rappeler une certaine Marie! En 1550, Ronsard a consacré une de ses odes au « ravissement » de Céphale. Naïs, une des Néréides, a des charmes gracieux qui l'apparentent, elle aussi, à la jeune fille de Bourgueil. C'est Naïs qui

*Fait... resonner l'air:
Avec sa vois douce & molle
Le sucre sembloit couller*⁵².

La pièce du *Bocage* de 1550 *A son luc* est, à plusieurs titres, un manifeste poétique. C'est dans ce texte que Ronsard révèle l'importance qu'il accorde au mélange de la poésie et de la musique. La collaboration de ces deux arts (pour Ronsard, ils ne font qu'un) permettra une conquête toute en douceur de la femme:

*Que dirons nous de la musique sainte?
Si quelque amante en a l'oreille atteinte
Lente en lermes goutte à goutte
Fondra sa douce ame toute,
Tant la douceur d'une harmonie eveille
D'un cueur ardant l'amitié qui sommeille,
Au vif lui représentant
Son tout, par ce qu'elle entend*⁵³.

Meilleur témoignage encore: celui des quatre vers qui terminent une ode *A Cassandre* du *Bocage* de 1550:

*Donc Cassandre si tu m'aimois,
Tu apprendrois de main docile,
L'art, & la maniere facile
Des Odes du luc Vandomois*⁵⁴.

On voit que, dès l'abord, Ronsard a su recourir à cette *Muse plus douce* dont F. Desonay, en s'appuyant sur les termes mêmes du poète, plaçait l'apparition en 1555. Dans le même *Bocage* de 1550, Ronsard introduit un rossignol amoureux⁵⁶ : on aurait juré que cet oiseau appartenait en exclusivité à Marie; il faut donc admettre que Ronsard, avant même d'écrire à Cassandre, recourait à de doux ornements.

Ronsard publia, en même temps que les *Amours* de 1552, l'*Ode à Michel de l'Hospital*. On connaît bien la place importante qu'y occupe sous le voile allégorique des Muses, la discussion esthétique, frémissante encore de la vive controverse de Ronsard avec Mellin de Saint-Gelais. Eh bien donc, à la veille de publier ses *Amours*, Ronsard assigne le but suivant à l'action des Muses :

*Affin que leur doux chanter,
Peust doucement enchanter
Le soing des dieux, & des hommes*⁵⁶.

Dans le même recueil, s'adressant à Nicolas Denisot, le fameux « Conte d'Alsinois », Ronsard fait l'apologie suivante de Jean Second :

*Et duquel les baizers, ores
Pour estre venuz du Ciel,
En ses vers coulent encores
Plus doux que l'Attique miel*⁵⁷.

Ce texte publié lui aussi avant les *Amours* de 1552 est singulièrement proche de l'épithaphe que Ronsard écrivit pour Marulle et qu'il inséra dans le *Bocage* de 1554 :

*Dites bas de bonnes paroles,
Muses, & avec mes chansons
Acordés foiblement les sons
De vos Luts, & de vos Violes.*

*Voici de Marulle la Tombe,
Priés, qu'à tout jamais du ciel
La douce manne, & le dous miel,
Et la douce rosée y tombe*⁵⁸.

La parenté d'inspiration et de « genre » qu'ont ces deux textes, publiés,

le premier avant « Cassandre », le second avant « Marie », laisse songeur sur la nouveauté d'un style « doux » aux environs de 1555. Si, en 1552, Ronsard admire Pétrarque, si deux ans auparavant il encensait Pindare, il n'en demeure pas moins sensible à des « patrons » plus amènes tel Jean Second, tel aussi le grand maître Dorat dont son illustre élève vantait *la voix sucrée* et le *chant si doux*⁵⁹ dans les fameuses *Bacchantes*, publiées la même année que les *Amours* à Cassandre.

* * *

Examinons maintenant ce dernier recueil. Si l'on imagine Ronsard dépourvu de douceur dans ses propos à Cassandre et tout à fait inconscient d'un style qu'il « inventera » quelques années plus tard, il faut se détromper. Et pour voir les choses dans leur généralité d'abord, livrons-nous à l'exemple de F. Desonay, à quelques observations statistiques. Le critique belge avait calculé le nombre de fois que les mots « doux », « douceur », « doucement » apparaissaient dans la *Continuation* et la *Nouvelle Continuation*: pour le premier de ces deux recueils, F. Desonay n'arrive qu'à cinq notations de « doux »⁶⁰; pour le second, en revanche, le nombre dépasse les deux douzaines⁶¹. Fort bien. Mais s'ils se livrent sur les *Amours* de 1552 et leur réédition de 1553 à une petite recherche statistique, les lecteurs de F. Desonay ne seront pas peu surpris de trouver plus de soixante-quinze « doux » dans l'édition de 1552 et plus de vingt « doux » supplémentaires en 1553. Les mots « doux », « douceur », « doucement » ne définissent pas à eux seuls le style d'un recueil: leur abondance dans les sonnets à Cassandre sollicite toutefois la réflexion.

S'il faut maintenant aborder le détail du *Canzoniere* de 1552, les traces d'un style « doux » y sont plus qu'abondantes; à commencer par le deuxième sonnet, pièce de présentation, si l'on veut, et à ce titre, plus importante que d'autres pour définir le « ton »: Nature se plaît à orner Cassandre, cette beauté qui va

*De sa douceur forcer les plus rebelles*⁶²;

Ronsard fut, lui aussi, forcé doucement, on s'en doute. Le voici, dans le sonnet suivant, méditant sur son emprisonnement:

*Qu'essay-je faict? l'Archer estoit si doux,
Si doux son feu, si doux l'or de ses noudz,
Qu'en leurs filetz encore je m'oublie:*

*Mais cest oubli ne me tourmente point,
Tant doucement le doux Archer me poingt,
Le feu me brule, & l'or cresse me lie*⁶³.

Que F. Desonay ait découvert dans ce texte un «sombre pathétique»⁶⁴, voilà ce qu'on ne peut comprendre.

Ronsard, d'ailleurs, n'est pas le seul à connaître la douce captivité; les Démones aussi qui s'aviseraient de voir la belle Cassandre, seraient sur-le-champ, ses prisonniers,

*Tant doucement sa douce force abuse*⁶⁵.

Que dire du sonnet *Doux fut le traict*⁶⁶, où les termes dont nous étudions la présence (« doux », « douceur », « doucement ») ne reviennent pas moins de onze fois. Nous reprendrons en temps et lieu ce sonnet exceptionnel⁶⁷. Je pourrais ainsi multiplier les preuves que, dans le premier recueil entièrement amoureux de Ronsard, on découvre maint élément d'une douceur dont la *Continuation* est loin d'avoir le monopole⁶⁸. Il est difficile de définir un recueil de façon entièrement spécifique: on se rappellera, pour s'en convaincre une fois de plus, que l'*Amourette*, dont le début: *Petite Nymphé folastre* dit toute la mignardise, figure dans les *Amours* de 1552⁶⁹ et que, dans ce recueil aussi, au sonnet LV⁷⁰ très exactement, Ronsard se plaint de trahir les beautés de Cassandre

Soubz l'humble voix de [s]a rime si basse.

* * *

Revenant aux critiques, après l'examen des textes eux-mêmes, on relèvera non sans intérêt deux passages de la thèse de Laumonier; il y perçoit un relativisme chronologique intéressant: « Nous avons vu que l'année 1555 marquait un changement très sensible entre la manière antérieure de Ronsard et sa nouvelle manière. Mais il n'en est pas moins vrai que sa Muse redevint parfois hautaine et pédante après cette date, et qu'au contraire ses recueils précédents contenaient maintes pièces d'un style moyen et même populaire à la façon de Cl. Marot. De même le Ronsard d'avant 1560 se retrouve dans les années qui suivent comme le Ronsard d'après 1560 se laissait pressentir dans les années qui précèdent. »⁷¹ « [La fraîcheur des *Sonnets pour Helene*] est telle qu'on les croirait de la jeunesse de Ronsard et qu'ils ne le cèdent en rien aux meilleurs de ceux que lui inspira Cassandre. »⁷²

Le lieu est venu de signaler les remarques pertinentes d'Henri Franchet. Il constate que l'évolution de Ronsard vers un style moyen est moins « complète qu'on le veut bien croire ». Et de remarquer bien finement le mauvais tour que notre poète, historien de ses œuvres, s'est joué sans le vouloir: « Ronsard s'est encore une fois quelque peu desservi lui-même. » Quant aux influences, aux « styles » que notre poète emprunte à ses devanciers, l'un n'existe pas dans une œuvre à l'exclusion des autres: « Tout n'était pas pindarisme ou pétrarquisme dans la première façon du poète. Bien avant l'*Anacréon* d'Henri Estienne (1554), Ronsard avait montré qu'il le pourrait un jour comprendre. Il comprenait déjà Catulle et Horace. Que d'excellents modèles de style moyen dans ces *Odes* de 1550! [A cet endroit, Franchet cite quelques odes.] Il y en a près de cent autres. Ronsard a-t-il jamais fait mieux? »⁷³ La dernière phrase est à retenir particulièrement: elle s'inscrit en faux contre la conception d'une esthétique progressive qui veut, chez F. Desonay par exemple, que l'alexandrin soit plus parfait sous la plume de Ronsard mûri par l'expérience littéraire, que le décasyllabe fiévreusement écrit par l'amoureux échevelé.



S'il n'est pas exact de limiter le style « doux » chez Ronsard aux productions des années 1554-1555, il n'est pas facile non plus de dépasser le point de vue historique. Nous allons toutefois essayer de formuler quelques remarques générales.

Le style « âpre » et le style « doux » forment dans l'œuvre de Ronsard et certainement dans la sensibilité profonde du poète, une dualité sans cesse opérante. Pour mieux saisir l'opposition des styles, il faut d'abord élever le débat aux dimensions de l'œuvre entière. Arrêtons-nous en premier lieu au texte théorique de l'*Abbrégé de l'Art poétique françois* (1565): dans un passage célèbre, Ronsard y définit la poésie des premiers âges comme une *Theologie allegorique*. C'est Eumolpe, c'est *Line*⁷⁴, ce sont Orphée, Homère et Hésiode qui *inventerent un si doux alechement*⁷⁵. Un peu plus loin, Ronsard conseille à son ami Delbene, pour lequel il écrit son *Art poétique*, de *converser doucement & honnestement avecque les poëtes de [s]on temps*⁷⁶. Ce climat de douceur où baignent les conseils de Ronsard est d'autant plus intéressant qu'il émane d'un texte de portée générale: c'est l'essence même de la poésie que le théoricien trouve douce. De plus, au chapitre de la technique, le maître suggère à son élève d'avoir recours aux sons *rou', jou', nu'* s'il veut que son *poëme soit ensemble doux & savoureux*⁷⁷. On ne s'étonnera plus dès lors du très grand intérêt manifesté par notre poète pour la musique. Une pièce du jeune Ronsard nous avait déjà renseignés sur ce point⁷⁸. On peut

voir qu'au milieu de sa carrière le Vendômois conservait à la musique son admiration intacte; cet art lui aurait permis, s'il avait été chanteur comme Cherouvrier, de chasser la fièvre de son corps

*Par la douceur de [s]es divers accords*⁷⁹.

Mais Ronsard doit se contenter d'*écrire en vers*. Quelque temps auparavant, notre poète laissait voir sa passion pour la musique dans un sonnet encomiastique à l'adresse du Seigneur de Vaumesnil: il y a dans le luth de ce musicien *une douceur infinie*; l'âme du poète en est surmontée; ce charme vient lui arracher

*Le cœur pasmé de si douces merveilles*⁸⁰.

Quand Ronsard fait l'apologie de l'hymne, il s'arrête à louer Callimaque, l'un des Grecs à qui le genre de la poésie religieuse doit le plus. Le texte suivant permet de réfuter des arguments souvent employés pour limiter Ronsard au seul souci d'une beauté formelle; on voit que notre poète attend de la poésie non seulement un plaisir esthétique, mais aussi une émotion profonde:

*Les Hynnes sont des Grecs invention premiere.
Callimaque beaucoup leur donna de lumiere,
De splendeur, d'ornement, Bons Dieux! quelle douceur,
Quel intime plaisir sent-on outour du cœur
Quand on lit sa Delos, ou quand sa Lyre sonne
Apollon & sa Sœur, les jumeaux de Latonne,
Ou les Bains de Pallas, Ceres, ou Jupiter!*⁸¹.

La douceur, c'est pour Ronsard, une façon de sentir, une façon d'être français, peut-être. Ne rappelle-t-il pas à Théodore de Bèze que la terre où celui-ci vit le jour n'a rien de rude ni de barbare. Bien plutôt, lui dit-il,

*C'est celle où tu naquis, qui douce te receipt,
Alors qu'à Veszelay ta mere te conceut*⁸².

On devine le Vendômois très sensible à ce qui ne force pas le regard ni aucun autre sens. Il y a plein accord entre Ronsard et sa province, où coule le Loir, qui

*Arrouse doucement nos collines vineuses*⁸³.

La géographie littéraire de Taine pourrait ici se justifier: non pour déterminer les « produits » du sol, mais pour souligner l'harmonie qui unit un paysage et une manière de sentir.

Ce qui chez Ronsard paraît le mieux assuré, le mieux prouvé, des passages contradictoires, toujours, nous obligent à le remettre en question. Après ce qu'on vient de lire, on jurerait que Ronsard était porté par sa sensibilité à la douceur la plus grande. Mais ce serait compter sans son tempérament épique et surtout sans les oppositions de sa nature. Il a plus de quarante ans, celui qui prétend que de ses vers un tel bruit

*S'eslevera, si bien qu'en toute place
Estant ouys laisseront une trace
D'horrible effroy pour le cœur estonner
De l'estranger qui les oyrra sonner*⁸⁴.

Est-ce bien le même auquel ne savait plaire que le doux miel des Muses? En tout cas, c'est le même qui découvrirait dans la *vehemence de parler* une parenté entre l'histoire et la poésie⁸⁵.

Certains objecteront peut-être que la limite n'est pas difficile à tracer entre le Ronsard « dur » et le Ronsard « doux », qu'elle est tout simplement celle de la poésie épique et de la poésie amoureuse⁸⁶. Les deux derniers passages cités inviteraient à le penser. Mais, en fait, une telle distinction tiendrait peu compte d'une réalité assez complexe. Prenons garde de suivre le Maître (*Soit haut sur la trompette, ou bas dessus la lyre*⁸⁷)... quand il se trompe! Rappelons ici l'*Elegie* (1560) adressée au Seigneur l'Huillier: on n'est bon poète qu'au temps de sa jeunesse, y dit Ronsard, il faut que *le sang jeune & chault... escume en nostre cueur*⁸⁸. Et notre poète de déplorer la disparition de sa fougue; cette nostalgie l'accompagna jusqu'à la fin de sa vie: n'évoque-t-il pas avec mélancolie, dans un texte posthume, les efforts qu'il a faits pour « acclimater » en France *Phœbus & sa Neufvaine*, quand, dit-il,

*...le bel œil de ma belle Cassandre
Me sceut apprendre à chercher comme il faut
En beau subject un stile brave & haut?*⁸⁹

Comme il faut: à la fin de sa vie, Ronsard ne renie point son style amoureux *brave & haut*. Enfin, il ne faut pas oublier, chaînon chronologique

important entre notre avant-dernière et notre dernière citation, la pièce à *Monsieur de Belot* (1569)⁹⁰, où Ronsard soutient sa prétention à une poésie érotique véhémence. Car en fin de compte, il faut bien admettre l'existence simultanée et, je le répète, la dualité constante de deux principes opposés dans la sensibilité ronsardienne. On sait que leur dosage a pu varier avec les recueils et les époques; et cependant, tour à tour, Ronsard s'est senti véhément, impétueux, direct; ou caressant, harmonieux, discret. Cette permanence de deux contraires justifie la suite de notre travail: un examen synthétique, situé hors de l'histoire⁹¹, du style «doux»; cet examen fera pendant à nos pages sur le style «âpre». Mais l'attraction qu'exercent l'un sur l'autre les deux principes du «dur» et du «doux» ne saurait rester dans l'ombre. Aussi étudierons-nous en détail dans le chapitre suivant, la présence des contraires dans les recueils ronsardiens. L'antagonisme du «dur» et du «doux», puis leur rencontre féconde, forment un des grands axes de l'œuvre: il nous faudra le montrer. Ronsard aspirait à voir se réunir les deux tendances qui l'habitaient: il l'a plus d'une fois prouvé, en particulier dans sa recherche d'un style moyen⁹².

Une fois admise la coexistence de deux styles tout au long de l'œuvre, nous voyons s'offrir à notre étude ce que des critiques attachés à la chronologie⁹³ ont laissé dans l'ombre et ce qui vaut d'être maintenant repris: une prospection largement étendue dans les nombreux aspects du style «doux». Fidèle à notre méthode qui part de l'homme et de son attitude profonde pour définir le style d'une poésie, il nous faut apprécier maintenant les efflorescences du «doux» ronsardien. H. Weber voyait bien la complexité du problème, mais aussi sa richesse, quand il écrivait: «Les plus grandes réussites de Ronsard reposent sur l'intime correspondance qui unit les charmes de la femme aimée à la fraîcheur des jardins, au mouvement des eaux, à la lumière de l'aurore. Cette fusion s'opère d'ailleurs sur toute une gamme de tons différents, qui vont de la sensualité mignarde à l'admiration quasi religieuse, mais d'une religiosité panthéiste, où l'idéalisation pétrarquiste se nuance du culte païen de la nature.»⁹⁴



B. TROIS ASPECTS DU STYLE «DOUX»

Les différents aspects du style «doux» chez Ronsard se présentent assez régulièrement en opposition à son style «dur». Un des points essentiels de notre chapitre précédent était l'examen du mouvement extériorisant qui animait la riposte d'un amoureux rudement traité. A cette vaste et directe explosion de passion véhémence, correspond dans

le « doux »: l'arrondi; les formes assouplies. La douceur provoque la flexibilité des choses, elle les libère d'un affrontement qui impliquait le heurt, la déchirure, l'imposition d'une force, au profit d'une coexistence harmonieuse où les chocs s'amortissent, où le naturel (on en demeure presque surpris) est parvenu à une existence pure et immatérielle; pas entrecroisement de lignes, mais douce compénétration; pas la totalité de l'univers bien trop embarrassante pour une sensibilité qui se circonscrit, mais le fragmentaire d'un tableau, d'une scène où les puissances du ciel (soleil, astres, Jupiter et, que sais-je, d'autres dieux) sont invités à la fête et y paraissent sans sceptre ni couronne, sans orgueil ni majesté, comme Bacchus, somme toute, *en chemise sous les treilles*⁹⁵.

La souffrance (le supplice, même) de l'amoureux, était, on s'en souvient, l'aliénation de son être. L'« âpre » représente le drame d'un moi qui, voué à la mort ou au triomphe, figure au premier plan de l'action. Dans le style « doux », bien au contraire, le moi s'efface et se dédouble: il y a en Ronsard un amoureux qui aime et un autre qui se sent aimer. Ce partage de la passion, la conscience que le poète éprouve du cheminement de ses sentiments, donnent naissance à un style réflexif que nous étudierons en détail.

On se rappelle enfin que le feu symbolisait dans le style « dur », l'affrontement total, la transformation rapide et fondamentale. L'eau, tout au contraire, symbolisera dans le style « doux », une façon d'être épidermique, le charme des jeux de surface opposés à l'action en profondeur. Cette eau lustrale, caressante, rend au monde amoureux une naïveté de nature édénique.

Tous ces éléments, composantes diverses du style « doux », ne se retrouvent pas toujours ensemble dans l'espace d'un sonnet ou d'une ode, cela va presque sans dire. Mais Ronsard est parvenu à les réunir, à les faire vibrer l'un par l'autre dans quelques réussites, où les polyvalences des significations joueront à nouveau un grand rôle. La rose, comme bien l'on pense, et davantage encore, Vénus jaillie de l'eau, trouveront au jardin de la douceur une place privilégiée.

* * *

1. La réalité circonscrite.

La conscience du lecteur habitué aux larges horizons, aux grands déploiements du style « dur » ne manque pas d'être surprise (et ravie) par les dimensions restreintes du style « doux »: les lignes se sont arrondies, les choses se sont resserrées sur elles-mêmes et se sont rapprochées du lecteur en même temps. Le poète prend son temps, semble-t-il; la conquête se met au rythme de la découverte, du secret dévoilé; elle

abandonne l'allure que lui donnait un désir pressant. Un des *Sonets pour Helene* nous fournit pour apprécier cette différence de style un texte très révélateur. Voici le premier quatrain d'une pièce toute en douceur :

*Belle gorge d'albâtre, & vous chaste poitrine,
Qui les Muses cachez en un rond verdelet :
Tertres d'Agathe blanc, petits gazons de lait,
Des Graces le sejour, d'Amour & de Cyprine*⁹⁶.

Cela commence par une belle apostrophe en deux parties séparées par la césure ; mais le balancement du vers ne nous conduit que de la gorge à la poitrine : la métrique de l'alexandrin paraît faite à première vue pour mettre en relief les hauts faits. Voici qu'elle enveloppe et resserre. Les Muses descendent de leur Parnasse pindarique, elles se *cachent* en un *rond verdelet* : les dimensions se rétrécissent, les contours sont assouplis, le vert devient *verdelet*, les montagnes sont réduites à des tertres ; les herbes ne sont plus que *petits gazons de lait* (image délicate pour s'attendrir devant la douceur d'une chaste poitrine) ; enfin le v. 4 rebondit trois fois sur un rejet harmonieux : les Grâces, Amour et Vénus, la belle *Cyprine*, voilà des dieux bien accueillants. Ce « blason » du sein nous fait tout de suite penser à celui que Ronsard écrivit dans les *Amours* de 1552⁹⁷. Nous reviendrons sur ce dernier texte ; mentionnons seulement le premier tercet : les tétins y sont *deux rubiz* qui portent à leur perfection les seins de Cassandre :

De toutes partz unyment arondis.

La douceur de la ligne arrondie suggère la perfection. On aura pensé, lisant ces vers, aux fines remarques que F. Desonay consacrait à l'*Elegie a Janet peintre du Roi*⁹⁸ : cette pièce vaut surtout par la qualité des formes arrondies, dit en substance le critique belge ; c'est un portrait « où le galbe est tout ». On ajoutera qu'une douceur voluptueuse est à l'origine de ce galbe persistant : on sent chez Ronsard la passion des contours féminins ; c'est dans leur ligne sinueuse que se cache la volupté. Le galbe, l'amour de la ligne ne sont pas gratuits ; Ronsard désire le portrait de sa mie *ainsi qu'elle est*, sans déguisement, au naturel ; le poète (ou le peintre) prétend n'être que photographe : comme il y a peu de chance, au fond, qu'une femme réunisse dans les formes de son corps toutes les rondeurs complaisamment développées par Ronsard sur presque deux cents vers, il faut bien donner comme point de départ au galbe du portrait l'imagination et la sensibilité du poète.

Au reste, le sein féminin est le lieu géométrique des lignes courbes. On ne sera pas surpris qu'un poète nous présente la poitrine féminine sous les formes de la rondeur, mais l'insistance de Ronsard à décrire le sein de son amante, à magnifier la courbure du tétin ne manque pas d'être frappante :

*Un petit Tetin nouvelet,
Qui se fait desja rondelet*⁹⁸,

voilà ce que Ronsard écrit avant d'avoir atteint le vingtième vers de son œuvre. Macée, la *petite nymphe Maçée* est invitée à montrer son *sein blanc* au poète impatient ; à montrer aussi son

*...dur tetin rondelet,
Qui desja s'enfle sans le lait*¹⁰⁰.

Trouvant que le *rondelet* s'accommode mal du *dur*, Ronsard changera ainsi son texte :

*Et tes deus rondelets tetons
Qui s'enflent comme deus boutons.*

Ce qui retient Ronsard chez la jeune *pucelette grasselette*, c'est l'embonpoint, la *fesse rebondie* et

*Une poitrine arondie
En deux monteletz bossus*¹⁰¹.

De Cassandre, sans doute (ou d'une autre maîtresse qu'il ne veut pas nommer), Ronsard dit que

*Lui tatonner seulement le tetin*¹⁰²

rendrait son sort à lui, égal aux princes de l'Asie. La variante des éditions de 1578 à 1587 fournit sur la sensibilité érotique du poète une précision qui a tout son poids :

Voir ou toucher le rond de son tetin.

Les filles de Dicée ont, elles aussi, de *ronds tetins*¹⁰³; la Charite, que Vénus envoie sur terre pour juger si la beauté de la Reine de Navarre met en danger un prestige que la déesse de l'amour se verrait difficilement contester, possède un *rond menton, gras, en-bon-point*, et qui est un témoignage de l'*autre enfleure*. Quelle enfleure? Cette correspondance de la rondeur potelée ne saurait désigner qu'un sein bien fait¹⁰⁴. Quant à Hélène, si c'est bien elle dont il parle dans le sonnet *Madame se levait un beau matin d'Esté*, Ronsard admire en elle une poitrine ou plutôt

...[une] *enfleure d'yvoire en sa voute arrondie*¹⁰⁵.

On lira avec intérêt cette note de Belleau au sonnet *J'avois l'esprit tout morne*..., note publiée dans l'édition de 1571: « Tout ce qui est de plus délicat en amour tire sur la forme ronde, la teste, les yeux et les joues vermeilles..., les tetins, l'enfleure du ventre, les genoux, le rond des cuisses et autres belles parties de la femme. »¹⁰⁶ Les diminutifs qu'on trouve dans nos citations, le terme « délicat » employé par Belleau, sont une bonne preuve que la rondeur des formes s'inscrit dans la douceur du style.

On sait aussi comme cette douceur se traduit dans l'harmonieuse combinaison des seins arrondis et des cheveux ondoyants:

L'or crespelu...

...

*Laschant un jour le noud de son bandeau,
S'esparpilloyt sur le sein que j'adore*¹⁰⁷.

Ronsard n'est pas un simple sculpteur à qui telle pose plastique et doucement alanguie saurait suffire; la création du poète participe de la douceur qu'il ressent. Rien ne révèle mieux cet état de choses que l'un des sonnets des *Amours diverses*: Ronsard contemple sa belle, que la chaleur de l'été retient au lit, malade; le drap qui la recouvre est un semis de roses; aux tercets, le poète s'introduit dans la scène: *c'est un plaisir*, dit-il, que de contempler les cheveux de la belle, retenus par une coiffe de soie; plaisir aussi que

*Voir deçà, voir delà [s]es membres allongez,
Et [s]a main, qui le lit nonchalante traverse*¹⁰⁸;

quant à la voix de cette beauté accueillante, la raison de Ronsard en est

renversée et ses sens en deviennent changez. On relèvera au passage tout ce que le tableau de Ronsard contient de douceur et de lignes souples: une coiffe de soie, *deçà, delà, allongez*, la main qui traverse le lit, nonchalante. On remarque aussi la participation du poète à ce tableau délicat: un plaisir, une raison bouleversée et des sens transformés; tout prouve bien que Ronsard vivait de la douceur qu'il communiquait à sa poésie.

* * *

On conçoit vite que dans un monde aux contours souples, la conquête se déroule avec facilité; les conflits entre amoureux et maîtresse y prennent je ne sais quel tour facile: Rousseau les eût déclarés badins:

*Hâ, vous m'avés maitresse
De la dent entamé,
La langue chanteresse
De vostre nom almé:
Quoi? est-ce là le pris
Du labeur qu'elle a pris?¹⁰⁹*

Un des plus beaux exemples d'une conquête subtile et souple est celui du sonnet de la *Continuation*: *Bien que vous surpossiés en grace & en richesse*. Ronsard commence à déclarer à Cassandre¹¹⁰ que, malgré sa beauté, elle n'aura jamais à se repentir de l'avoir aimé. On devine de quelle raison le poète appuie ses propos altiers: seul un génie comme lui peut conférer l'immortalité poétique. Voilà pour les quatrains. Les tercets, eux, atteignent à une telle simplicité qu'il est nécessaire de les citer en entier pour n'en rien perdre:

*Vous me responderés qu'il est un peu sourdaut,
Et que c'est déplaisir en amour parler haut:
Vous dites verité, mais vous celés après,*

*Que luy, pour vous ouir, s'aproche à vôtre oreille,
Et qu'il baise à tous coups vôtre bouche vermeille
Au milieu des propos, d'autant qu'il en est près¹¹¹.*

Ce n'est plus dans le cosmos que se situe l'entreprise amoureuse, mais tout simplement de bouche à oreille, dans la douceur d'un dialogue dont le ton s'abaisse et meurt au milieu des baisers; belle invention au demeurant... à vrai dire, on ne s'attend pas à ce qu'une infirmité devienne le

prétexte d'un rapprochement intime; il faut éprouver au fond de soi-même la douceur de la femme et la vertu du badinage pour transformer ainsi ses faiblesses.

En 1553, on le sait, Ronsard glisse dans ses *Odes* le long poème des *Isles Fortunées*. Il y invite amis et camarades à faire voile vers des îles merveilleuses de l'Atlantique pour retrouver la douceur de l'âge d'or. Marguerite, la maîtresse de Muret, Francine, celle de Baïf, seront du voyage; et la fière Cassandre de Ronsard

*Entre [s]es bras, douce, se viendra rendre*¹¹².

Enfin une Cassandre facile et consentante! N'est-il pas significatif que Ronsard connaisse la douceur de sa maîtresse dans des îles

*Que l'Océan de ses eaux assurées,
Loin de l'Europe, & loin de ses combas,
Pour nous, pour nous emmure de ses bras?*¹¹³

Ainsi donc, la douceur des lignes a réduit l'univers amoureux qui se trouve circonscrit par des contours souples; on s'est acheminé vers les beautés discrètes, vers les charmes d'un tableau ou d'une scène limitée. On pense bien vite, en fait de croquis, au remarquable « Cassandre au bain » que représente la troisième ode *A la Fontaine Bélerie*¹¹⁴: la douce volupté n'y dépasse guère les berges harmonieuses d'une rivière transparente. Nous reprendrons ce poème en temps et lieu¹¹⁵.

On n'est pas surpris non plus, dans ce monde aux limites proches, de rencontrer les dieux en invités: ils servaient souvent, dans le « haut » style, à magnifier la poésie amoureuse, à lui donner son souffle héroïque. Voici que maintenant, ils se mettent à l'échelle d'un monde d'où la grandeur est bannie, mais où l'on requiert la simplicité: c'est au mois d'avril que naquit la beauté dont Ronsard est amoureux,

*Les Œillets & les Liz & la Rose vermeille
Servirent de berceau: la Nature & les Dieux
La regarderent naistre en ce mois gracieux:
Puis Amour la nourrit des douceurs d'une Abeille.*

*Les Muses, Apollon, & les Graces estoient
Assises tout autour, qui à l'envy jettoient
Des fleurs sur l'Angelette...*¹¹⁶

Le nouvel aspect qu'offrent les dieux dans la poésie douce tient dans ce *regarderent naistre*: une grâce transcendante, née dans un berceau de fleurs, parvient jusqu'aux dieux et leur imprime sa mesure; de plus, et nous verrons ces aspects dans les deux parties suivantes, la belle est aperçue à travers un regard, donc en réflexion; enfin, elle a le charme d'une chose qui parvient à l'être. Aussi est-il aisé de concevoir que les Muses, Apollon et les Grâces se penchent sur son berceau et assistent à cette Nativité de la douceur.



Il est un dieu à qui le style « doux » imprime une allure enfantine: c'est Cupidon. Une étude détaillée du dieu Amour chez Ronsard nous ferait dépasser les limites de ce travail. Rien de plus complexe et de plus mouvant, en effet, que la figure d'un dieu, proche tantôt de la simple allégorie, revêtu en d'autres cas d'une puissance olympienne, réduit ailleurs à la naïve apparence d'un garçonnet malicieux. Quand on lit: « Amour », s'agit-il toujours d'un dieu, ou Ronsard veut-il parler du simple sentiment amoureux? Les cas ambigus sont légion et l'on sait qu'au XVI^e siècle, la graphie (« A » ou « a ») n'est d'aucun secours, les imprimeurs n'ayant pas réservé la majuscule ou la minuscule à des sens distincts¹¹⁷. Dans une étude qu'il fait d'Eros et d'Antéros, R. V. Merrill constate la difficulté qu'on éprouve à distinguer les concepts mythologiques dans le vaste syncrétisme de la Renaissance française¹¹⁸. Ce que Merrill dit d'Antéros, on peut le dire d'Amour en général: « His outline is an uncertain one, since poets like Du Bellay or Ronsard may refer to him vaguely without naming him, and certainly without consciously placing him in one or another of the historic traditions. The process of incorporating antique concepts in modern language, proclaimed by Du Bellay in the *Deffence et Illustration*, has as its inevitable result the imprecise and casual use of terms whose meanings and exact connotations or history the modern users either have forgotten or have never known. »¹¹⁹

Néanmoins, laissant les nuances et les précisions, il n'est pas abusif de distinguer deux Amours: le premier, adulte puissant et divinité redoutable; le second, de taille plus petite et d'âge plus tendre, dangereux, certes, mais aussi doucement alléchant. On rencontre celui-là par exemple au lever de rideau des *Amours*, en 1552¹²⁰.

Amour incarne alors un dur *fatum*: il est bien proche du Jupiter en majesté:

*Je suis Amour le grand maistre des Dieux,
Je suis celui qui fait mouvoir les cieux,*

*Je suis celui qui gouverne le monde,
Qui le premier hors de la masse éclos
Donnay lumière & fendî le Chaos,
Dont fut basti cette machine ronde*¹²¹.

Quant à Cupidon, le bon enfant, même s'il devait souvent se plaindre de lui, Ronsard lui a réservé bon accueil. Dans l'étude du style « doux », une chose frappe: la part du Cupidon anecdotique. C'est en effet plus d'une vingtaine de petites histoires, de petites « aventures » d'Amour que Ronsard nous a laissées. Examinons les plus significatives d'entre elles. Dans les *Meslanges*¹²² de 1555, Ronsard écrivant à Brinon, se plaint d'Amour qui niche en son cœur; le dieu y dépose ses petits, qui ne tardent pas à vivre aux dépens du poète. En tout temps, celui-ci assiste à de nouvelles pontes et à de nouvelles naissances. Cette pièce représente la multiplication du « petit », du « gracieux ». La réduction du monde s'opère selon une proportion géométrique. Dans une autre ode¹²³, c'est Vénus qui demande à Ronsard d'enseigner à son fils Amour l'art de la lyre. Resté seul avec son élève, le poète remarque bien vite la vanité de son préceptorat: l'enfant est passé maître et Ronsard n'a qu'à bien se tenir. Citons cette partie du récit:

*Et alors il [= Amour] me sourit,
Et en me flattant m'aprit
Tous les œuvres de sa mere:
Et comme pour trop aymer
Il avoit fait transformer
En cent figures son pere*¹²⁴.

Ce Jupiter auquel Ronsard attribuait la domination du monde et les passions audacieuses, le voilà gouverné par un enfant, obligé de se limiter (*transformer*) aux dimensions d'Amour et de ses *tourmens gracieux*¹²⁵ Ailleurs encore, c'est Mars, *retourné des alarmes*, qui se fait railler, dans la forge de Vulcain où l'on fabrique les flèches d'Amour, par le petit dieu, sûr de son coup:

*Et branlant son dard lui [à Mars] disoit:
Voicy bien de plus fortes armes*¹²⁶.

Amour est une menace pour les dieux marins aussi: tout le monde subaquatique est en émoi d'apprendre que le fils de Vénus, aux feux

redoutables, pêche sur la mer. Amour rassure Tethys accourue en toute hâte pour chasser l'intrus :

*Tout le feu que j'avois est aus yeus de Marie*¹²⁷.

Ici encore c'est un vaste empire (celui de Neptune) que le jeune enfant (*mignon*, selon la variante des éditions de 1578 à 1587) réduit aux limites de son dilettantisme.

Ronsard s'est même servi du petit Amour dans une œuvre d'aussi grande envergure que *La Franciade*. Pour retenir Francus chez Dicie, Vénus va rendre le héros troyen amoureux des filles du roi. Dans ce dessein, elle recourt aux bons soins d'Amour; la rencontre de la mère et du fils a inspiré à Ronsard un tableau charmant (l'une de ces nombreuses oasis dans le désert d'une épopée ratée):

*Puis vers Amour son cher mignon s'en-va,
L'enfant Amour écarté de la presse
Des autres Dieux, sous une treille épaisse
Dans le jardin de Jupiter estoit
Où Ganymede aux eschets combattoit,
Venus de loin commence à luy sou-rire,
Flata sa joïe, & ainsi luy va dire*¹²⁸.

Rien enfin n'atteste mieux que l'*Amour logé*, la transformation opérée par le style « doux » sur les dieux et leur univers: Amour est chassé de l'Olympe pour avoir, *d'un art malicieux*,

*Surpris la foudre à Jupiter son pere*¹²⁹.

Ce n'est pas seulement Amour qui a dépouillé le maître des dieux de ses attributs puissants; c'est Ronsard lui-même et tout un style, où le petit Eros joue les vagabonds et les fripons dans un monde à sa mesure¹³⁰. Amour-enfant compte donc pour beaucoup dans l'« acclimatation » terrestre de l'Olympe; à son tour, la proximité des dieux contribue à adoucir les rapports entre les choses et les êtres.

* * *

Ronsard utilise aussi les charmes d'un univers étroitement limité, pour séduire la femme qu'il aime. Nous avons parlé plusieurs fois

de « scène », de « tableau ». Il est un passage du *Voyage de Tours* qui confirme notre propos: Perrot, alias Ronsard, est à la fin de son long poème; il se déclare prêt à toutes concessions susceptibles de lui gagner le cœur de Marie; je me ferai Angevin, dit-il,

*Et là, pour te flechir, les hauts vers que j'avois
En ma langue traduit du Pindare Gregeois,
Humble je rediray en un chant plus facile
Sur le dous chalumeau du pasteur de Sicille.*

Ce chant plus facile, c'est le style « doux », il est aisé d'en convenir. Deux points sont particulièrement intéressants: le passage de Pindare à Théocrite et l'horizon limité que la bucolique impose au poète; ce dernier aspect nous est détaillé dans la suite du texte de Ronsard; le programme amoureux est simple:

*Là, parmy tes sablons, Angevin devenu
Je veus vivre sans nom comme un pauvre incognu,
Et des l'aube du jour avecq' toy mener paistre
Aupres du port Gulet nostre troupeau champestre.*

Ronsard, notons-le, abandonne toute ambition de créateur: la gloire n'est-elle pas l'expansion d'un être aux confins du monde? Ce besoin viendrait gâter une idylle qui borne son cadre aux sablons de la Loire et au port Guyet. Vie de bergers qui s'écoule doucement entre la garde des troupeaux et les étreintes amoureuses, simple passion qui se contente de *t'aimer & te voir*, fidélité d'amour jusqu'à la mort: le rêve du poète ne débouche sur rien d'extérieur à un clos idyllique simple et retiré...:

*...en cette prerie
Mourut en bien aimant une belle Marie:
Et elle apres sa mort mourut aussi d'ennuy,
Et sous ce vert tombeau repose avecques luy¹³¹.*

On rapprochera de ce beau passage, une églogue des *Nouvelles Poesies*: c'est le berger Fresnet (lisez: Robertet de Fresne) qui invite sa belle Marion (lisez: Marie Clausse) à partager avec lui une vie simple à la campagne: même décor circonscrit que dans le *Voyage de Tours*; comme demeure, un *Antre en un Rocher ouvert*; un ruisseau serpentant de meint *tour* traverse ce modeste domaine. Le programme amoureux de Fresnet

est le même que celui de Perrot: sa belle sera son *Tout*: les deux amoureux vivront et mourront ensemble; la course du soleil marquera les temps de leur amour. Fresnet chantera à Marion des chansons faites *en diverses façons*. Moins discret que Perrot, il évoque l'étreinte espérée, de façon très détaillée; la déclaration du berger s'achève sur une promesse (gravée, bieu sûr, dans l'écorce d'un chêne) de fidélité éternelle¹³².

Ronsard prend le chemin des champs. Le monde de l'églogue et de la bucolique se rattache d'une façon précise à celui de la poésie érotique. Le biais de cette réunion, nous l'avons dit dans les pages qui précèdent, ce sont les limites d'un horizon rapproché et le souci de la simplicité. Il me semble qu'une étude plus détaillée des motifs érotiques dans les poèmes bucoliques de Ronsard nous révélerait de lui plusieurs aspects inconnus. Sur ce point, l'ouvrage d'Alice Hulubei *L'Eglogue en France au XVI^e siècle* ne nous apprend pas grand-chose. Beaucoup de précisions historiques font de ce livre une mine de renseignements importants; quant à une analyse en profondeur de la poésie amoureuse et bucolique de la Renaissance, ce n'est pas un chapitre de 43 pages *Esthétique de l'Eglogue en France au XVI^e siècle*¹³³ qui est en mesure d'y pourvoir et de satisfaire les esprits exigeants. Alice Hulubei constate, mais s'arrête là, que « le ton simple, ému et ardent de ces poèmes [= les églogues et les élégies de Ronsard], leurs reproches et exhortations, la peinture des souffrances d'amour auxquelles le poète est en proie, les rendent accessibles à toutes les intelligences et à tous les tempéraments »¹³⁴. En revanche, on lira avec le plus grand profit les excellentes pages de F. Joukovsky-Micha, intitulées *Tombeaux et offrandes rustiques chez les poètes français et néo-latins du XVI^e siècle*.

* * *

Dans le décor que nous venons de définir, on peut maintenant se demander ce que deviennent la femme et la conquête que le poète veut faire d'elle. Nous avons vu dans les chapitres III et IV que la dureté féminine déterminait chez le poète une riposte également dure: la conquête devenait une entreprise violente et totale; il en va bien autrement dans le style « doux », comme le laissent entendre certaines de nos pages précédentes. Il en va autrement, d'abord, parce que les rapports du poète et de la femme ont changé. Cela ne veut pas dire que la conquête, dans un poème de style « doux », soit assurée d'emblée et que la femme, jamais, ne s'y montre réticente. Mais d'une façon générale, on peut affirmer que dans le style étudié en ce chapitre, la résistance de la femme n'est pas ce qui frappe d'abord; Ronsard n'éprouve pas brutalement, à la manière d'un choc, le refus qu'il essuie ou les difficultés qu'on met sur son chemin. La proximité des choses, l'aspect

fragmentaire et limité du « tableau », tout cela noie l'obstacle et adoucit la femme.

Au fait, les maîtresses de Ronsard ont bien perdu de la hauteur, de la rareté et de l'individualité qu'elles avaient dans le style « haut ». Leur extraction, leur « lieu » comme disait le Vendômois, a toute son importance; on saisit sans peine que la hauteur de certaines Cassandre, de certaines Hélène, voire de certaines Marie¹³⁵, déterminait les difficultés de plusieurs conquêtes. On voudra bien admettre aussi que l'humble condition de beaucoup d'autres amantes, que leur individualité moins rare, les mettent à plus simple portée d'un soupirant voluptueux.

Ronsard nous a laissé plusieurs textes où se trouve évoquée la condition de la femme aimée: dans sa conclusion de la *Nouvelle Continuation*, il se montre indifférent au lignage d'une femme: il suffit qu'un jeune homme puisse

*...heureusement choisir
Une belle maîtresse esleüe à son plaisir,
Soit de haut ou bas lieu, pourveu qu'elle soit fille
Humble, courtoise, honeste, amoureuse & gentille,
Sans fard, sans tromperie, & qui sans mauvaistié
Garde de tout son cœur une simple amitié*¹³⁶.

De haut ou bas lieu, peu importe, pourvu que la jeune fille soit simple et gentille; traduisons: ne cherchons pas la hauteur et la rareté mais l'humilité et la douceur. Ronsard n'est pas toujours aussi catégorique. Dans un sonnet de cette même *Nouvelle Continuation*, il s'écrie à propos de Marie:

*Si vous n'estes d'un lieu si noble que Cassandre
Je ne scaurois qu'y faire, Amour m'a fait descendre
Jusques à vous aymer...*¹³⁷.

Comme Ronsard est content d'écrire, quelques pages plus loin:

*Mes souspirs, mes amys, vous m'estes agreables
D'autant que vous sortez pour un lieu qui le vault!*¹³⁸

C'est comme à regret que le poète abandonne les « hauts lieux » amoureux; on perçoit une réticence très affirmée dans le dernier sonnet de la *Continuation*:

*Marie, tout ainsi que vous m'avés tourné
 Mon sens, & ma raison, par vôtres voix subtile,
 Ainsi m'avés tourné mon grave premier stile,
 Qui pour chanter si bas n'estoit point destiné*¹³⁹.

On ne peut mieux établir un rapport entre la « hauteur » de l'objet aimé et celle du style: une maîtresse simple détermine un style simple; on pourrait aussi bien, d'ailleurs, avancer la réciproque: un style simple détermine une maîtresse simple, car les éléments constitutifs de l'expression artistique forment souvent un ensemble dans lequel il est difficile de distinguer les causes et les effets. Une maîtresse de rang élevé, en revanche, suscite l'emploi d'images d'un autre style, comme en témoigne une élégie des *Nouvelles Poestes*, où Ronsard, vraisemblablement en son nom, se plaint d'*aymer trop haut* et d'être ainsi un nouveau Tantale¹⁴⁰. La « hauteur » de la passion suscite immédiatement une image de style « haut ». On retrouve dans les *Sonets pour Helene* cette même corrélation entre la « noblesse » d'une maîtresse et la création poétique: Amour consacre notre poète chanteur d'Hélène; le dieu ajoute:

*Plus l'argument est grand, plus Cygne vous mourrez*¹⁴¹.

Il existe des rapports entre les caractéristiques d'un style et la femme dont il chante les charmes; on s'en doutait, mais Ronsard nous le prouve par ses propres réflexions. Les amoureuses qui appartiennent au style décrit en ce chapitre ont donc des origines modestes et une personnalité relativement discrète; leur importance et leur présence n'envahissent pas complètement un poème¹⁴²; elles se contentent de l'orner. Pour aimer, dit Ronsard à sa maîtresse, il faut baisser son cœur¹⁴³: c'est, de propos délibéré, solliciter les rapports faciles. La femme se montre si simple que son amoureux ne craint pas de la saluer en ces termes:

*Ma maistresse est toute angelette,
 Toute belle fleur nouvellette,
 Toute mon gracieux accueil,
 Toute ma petite brunette,
 Toute ma douce mignonnette,
 Toute mon cueur, toute mon œil*¹⁴⁴.

Toute mon gracieux accueil: comment pourrait-on mieux définir des rapports et une façon d'être, où la confiance (malgré certaines résistances) l'emporte sur une exigence, une prétention ou un dédain?

Ce n'est pas seulement la femme qui se montre accueillante, c'est Ronsard aussi qui la voit telle; plus petite, d'une importance moins essentielle pour lui, notre poète ne craint pas de lui être infidèle. A tel point que la belle s'en plaint, trouvant son poète trop léger; réponse:

*Je le veus estre aussi, les hommes sont bien lours
Qui n'osent en cent lieux neuve amour entreprendre.
Cétui-là qui ne veut qu'à une seule entendre,
N'est pas digne qu'Amour lui face de bons tours*¹⁴⁵.

Le moins qu'on puisse dire est que la conquête amoureuse prend tout à coup l'allure d'une aventure. Marie, Janne¹⁴⁶, une autre Marie¹⁴⁷: cette variété plaît à un amoureux qui n'engage plus la totalité de son être dans la conquête d'une femme. On comprend mieux que s'estompent les arêtes de l'obstacle. Les maîtresses de Ronsard ont maintenant des petits noms: Marie s'appelle Marion¹⁴⁸; ou bien, c'est *M'amie* qui offre à son amoureux les joies délicieuses d'une union amoureuse doucement rythmée:

*Celui qui les*¹⁴⁹ *a veu ainsi
Nous peut imaginer aussi
M'amie & moi, en éprouvant combien
Se recoller ensemble fait de bien,*

*De çà & là d'un branle dous
Le charlit tremblant comme nous.
Ainsi qu'on voit des blés le chef mouvant
Sous le soupir du plus tranquile vent*¹⁵⁰.

A Macée, Ronsard demande d'enlacer son cou, de lui donner baiser sur baiser;

*Etein un peu [dit-il,] ma flamme adonc,
D'un dous baiser humide & long*¹⁵¹.

Le *un peu*, le *adonc* donnent la mesure d'une requête limitée dans ses exigences. Des Macées, n'y en a-t-il pas au fond un peu partout? Alors! La guitare de Ronsard, comme celle d'Horace chantera

*Lalage, ou Clôe fuyante*¹⁵²;

Lalage ou *Clôe*: l'amour du poète n'est pas difficile; c'est la femme en soi qui plaît à Ronsard, ce n'est pas telle femme particulière à la conquête de laquelle il attache un prix inestimable. Est-ce bien la Cassandre qu'on a connue, cette belle dont les abeilles se disputent la bouche?

*Autour de sa bouche alenée
De mes baisers tant bien donnés,
Vous trouverez la rose née,
Et les œillets environnés*¹⁵³.

Ce n'est pas, en tout cas, la Cassandre dont le refus hautain consume le poète¹⁵⁴. Il est intéressant, enfin, d'étudier de près la première *Folastrie*. Ronsard y chante son amour pour deux femmes, une *pucelette grasselette* et une *pucelette maigrelette*; ce qui frappe dès l'abord, c'est le parfait équilibre de la sensualité ronsardienne: le poète aime l'une de ses maîtresses autant qu'il aime l'autre. On objectera vite qu'il s'agit d'un exercice littéraire et que Ronsard ne s'y prend pas au sérieux. On répondra qu'il est trop facile sous un spécieux prétexte de priver un poète de ses rêves les plus intimes. J'aimerais bien connaître le critique assez averti pour nous dire sans se tromper quand Ronsard est véridique! La seule chose importante est que Ronsard exprime un double désir et un double sentiment d'amour.

Cette première *Folastrie* est un exemple étonnant de la souplesse de Ronsard: ici, la conquête s'est très nettement orientée au « doux »: c'est

*...l'apast trop douxereux
De l'ameçon amoureux*

qui a séduit Ronsard; on ajoutera à cette douceur, celle que contribuent à créer plus de cent diminutifs. Ce que la *grasselette* et la *maigrelette* ont gagné (sur d'autres héroïnes ronsardiennes) en aménité et en facilité, elles l'ont perdu en individualité; elles deviennent en somme les deux pôles d'une sensibilité érotique partagée. Il faut noter toutefois que Ronsard attend d'elles des satisfactions bien distinctes; chez la *grasselette*, c'est la volupté des formes pleines:

*Mais par dessus tout m'epoint
Un grasselet enbonpoint,
Une fesse rebondie,
Une poitrine arondie*

*En deux monteletz bossus,
Où l'on dormiroit dessus,
Comme entre cent fleurs décloses.*

Chez la *maigrelette*, ce sont les charmes de l'esprit et les grâces de la séduction:

*Une douce mignardise,
Un doux languir de ses yeux,
...
Nule mieux qu'elle au dancier
Ne scait ses pas devancer,
Ou retarder par mesure:
Nule mieulx ne me conjure
Par les traiz de Cupidon,
Par son arc, par son brandon,
Si j'en ayme une autre qu'elle*¹⁵⁵.

Ce qui frappe, c'est que Ronsard, tout en jouant, donne vie à deux femmes: rien d'abstrait ou au contraire de basement licencieux dans ce poème; mais simplement une volupté liée, pour une fois, à une conquête sans histoire. Ronsard ne nous révèle pas les profondeurs de son être, il se limite à sa sensibilité épidermique. On le vérifie une fois de plus: dans un style «doux», aux lignes assouplies, Ronsard se plaît à caresser les femmes, à se laisser aller à l'*inconstance si douce*¹⁵⁶, sans s'inquiéter toujours de son désir profond, insouciant d'où lui viennent les faveurs. Cultiver la surface de soi-même? Le danger eût guetté tout poète qui n'aurait pas eu, comme nous l'avons vu aux chapitres précédents, le souci presque simultané des profondeurs et l'audacieux besoin des résistances¹⁵⁷.

* * *

2. Le style réflexif.

Délaissant les dames de haut lignage, Ronsard nous l'avons vu, abandonne aussi son exigence de fidélité.

*Pourtant si ta maitresse est un petit putain*¹⁵⁸,
*Tu ne dois pour cela te courrousser contre elle*¹⁵⁹.

*Il ne faut prendre ainsi tous pechés à dedain,
Quand la faute en pechant n'est pas continuelle*¹⁶⁰.

Mais des maîtresses plus faciles, voire un peu « putain », inclinent aussi notre poète à la réflexion amoureuse. Dans les pages précédentes, nous avons essayé de mettre en lumière les aspects souples d'une conquête qui borne son objet. Cette volonté qui anime le poète, de restreindre son horizon amoureux à des limites humaines, procède d'une façon de sentir où la douceur a pris le pas sur la violence. Mais la douceur qui commande souplesse, proximité et circonscription, détermine aussi la réflexion: en diminuant la « hauteur » de la femme aimée, Ronsard permet à son sentiment amoureux un dégagement où la conscience réfléchie se découvre un champ d'action. « L'art ne suppose-t-il pas toujours une attitude détachée de la transe, une disponibilité qui est tout autre chose que la rêverie? »¹⁶¹ Cette excellente réflexion de F. Desonay s'applique fort bien à l'aspect du style de Ronsard que nous étudions.

La conquête en douceur prend les apparences d'une ligne brisée; à l'occasion, elle peut perdre de sa vigueur, car le poète réfléchit sur ses sentiments autant qu'il les exprime. Dans le premier quatrain d'un sonnet de la *Continuation*, Ronsard confesse deux amours: celui de Marie, celui de Janne; il ressemble, dit-il, à Tibulle qui aimait Némésis et Délie. Le second quatrain suppose l'objection qu'on pourrait faire à semblable parti pris d'inconstance. Quant au premier tercet, il contient la réponse: amoureux ne veut pas dire *jouissant*, le poète n'a pas obtenu des deux jeunes filles la récompense dernière; il se contente, comme nous l'apprend le dernier tercet, de les embrasser, de leur tenir compagnie et de leur caresser la poitrine¹⁶². Conquête bien timide, constate F. Desonay¹⁶³; conquête réfléchie, nous permettons-nous d'ajouter. La douceur amène avec elle la méditation et le tranquille dégagement; rien d'agressif dans les justifications de Ronsard, mais plutôt une sereine satisfaction. *Bon jour, ma douce vie*, dit Ronsard à Hélène, sans inquiétude et avec grâce; mais c'est pour ajouter la réflexion à sa douce apostrophe: quelle place ai-je dans votre cœur? Peu sûr de la réponse qu'on lui fera, le poète s'en tient au statu quo:

*Je suis content de vivre en l'estat où je suis.
De passer plus avant je ne dois ny ne puis:
Je deviendrois tout fol, où je veux estre sage*¹⁶⁴.

La douce vie sollicite donc la réflexion et la retenue. Pourtant, n'imaginons pas Ronsard trop vite résigné et trop facilement indifférent:

l'interrogation posée par le poète à son sentiment amoureux ne l'arrête pas forcément: preuve en soit la *Chanson de la Nouvelle Continuation*: *Ma maïstresse est toute angelette*¹⁶⁵. La construction de ce poème est particulièrement révélatrice de la manière de Ronsard: 18 vers d'une douceur presque sans mélange¹⁶⁶: *Toute ma douce mignonnette... Toute miel, toute reguelyce... Ma toute simple, & toute fine*. Puis 6 vers de nature complètement différente:

*Encore un envieux me nie
Que je ne dois aymer m'amyé;
Mais quoy? si ce bel envieux
Disoit que mes yeux je n'aymasse,
Penseriez-vous que je laissasse,
Pour son dire, à n'aymer mes yeux?*¹⁶⁷.

Le « doux » s'achève sur un monologue: Ronsard prend son temps, le temps de savourer, mais aussi celui de répondre à un envieux, à ses lecteurs, à lui-même; et les interrogations à l'adresse des tiers procèdent de la maïeutique socratique: point d'affirmation ou de déduction que la question ne contienne déjà. Si Socrate est le plus discret et le plus dégagé des interlocuteurs, Ronsard est le plus réservé des poètes amoureux; mais sa réserve est tout le contraire d'un renoncement.

On retiendra le beau sonnet de la *Nouvelle Continuation*: *Belle, gentille, honneste, humble, & douce Marie*, où les mots du poème vont se réfléchir sur l'image d'une amante dont le premier vers exprime toutes les qualités. Absorbé par sa déclaration, Ronsard en oublie de relier sa phrase aux vers du second quatrain: il semble que le renvoi des choses par elles-mêmes, supplée, entre les vers 4 et 5, aux nécessités de la syntaxe:

*Belle, gentille, honneste, humble, & douce Marie,
Qui mon cueur dans voz yeux prisonnier détez,
Et qui par montz & vaulx comme esclave menez
De vostre blanche main ma prisonniere vie.*

*Hé quantesfoys le jour me prend il une envie
De rompre voz prisons...*¹⁶⁸.

La suite du poème témoigne bien du partage (harmonieux, d'ailleurs) qui s'est opéré chez Ronsard amoureux: chaque jour, il prend une envie au prisonnier de rompre ses liens; c'est *son ame* que Marie tient captive; c'est sa *langue* qui nomme sans cesse la belle Angevine

... comme son subject, sa parole, & son stile¹⁶⁹;

et cette langue est l'interprète de son esprit

... qui ne pense en rien qu'en vostre nom¹⁷⁰.

C'est ainsi que le poème, à force de reflets, se referme sur lui-même, comme le désir du poète se perd dans la grâce de Marie.

* * *

Ronsard, acteur et spectateur à la fois, n'est-ce pas l'un des secrets d'une douceur dont notre littérature offre peu d'exemples aussi réussis? Cette qualité de dégagement, Ronsard la possédait dès ses premières pièces, même si l'expérience et le nombre des ans n'avaient pas encore doré d'une brume diaphane les traits de sa sensualité. Ainsi dans les *Odes* de 1550, Ronsard traçait « en perspective » le tableau des ébats d'un sien ami avec sa belle:

*Ja me semble que je la voi
Mignarde en ton giron assise,
Te jurer éternelle foi,
Et ne sçavoir partir de toi,
Tant en toi s'amour aura mise*¹⁷¹.

Perspective plus complexe, celle de l'ode *A son Licé*¹⁷². Ronsard part d'un portrait de Mars et Vénus: la mère des *doux amours* enlace le dieu de la guerre qui, lentement, laisse tomber de côté sa lance,

*De si douce force donté*¹⁷³.

Il s'unit à sa maîtresse en pressant la blanche peau de la déesse

*Bouche sur bouche, & le flanc sur le flanc*¹⁷⁴.

Jusque là, c'est une perspective à deux plans: Mars et Vénus/le spectateur. Maintenant, Ronsard et son amie s'introduisent dans le tableau:

*Celui qui les a veu ainsi
 Nous peut imaginer aussi*¹⁷⁵.

Quant à l'audacieuse strophe évoquant le lit secoué par les ébats des amants, nul doute que la triple perspective (Mars-Vénus/Ronsard/spectateur) lui confère cette douceur et cette délicatesse que postulent aussi les qualificatifs des premier et dernier vers :

...
*De çà & là d'un branle dous
 Le charlit tremblant comme nous.
 Ainsi qu'on voit des blés le chef mouvant
 Sous le soupir du plus tranquille vent*¹⁷⁶.

Enfin le lecteur n'aura pas manqué, en plus de la perspective, de relever au passage deux éléments réflexifs : le *de çà & là* et le mouvement des blés.

On cite souvent le premier quatrain du sonnet VII de la *Continuation*, où Ronsard veut convaincre Marie de *gouster la douceur des douceurs* :

*Marie, qui voudroit vostre beau nom tourner,
 Il trouveroit Aimer : aimez-moi donq, Marie,
 Faites cela vers moi dont vostre nom vous prie,
 Vostre amour ne se peut en meilleur lieu donner*¹⁷⁷.

Les deux premiers vers de ce quatrain sont sans doute un chef-d'œuvre du style réflexif : la douceur et la simplicité qu'on se plaît à leur reconnaître, viennent beaucoup d'un reflet derrière lequel le poète s'efface ; Ronsard se dédouble à tel point qu'il laisse les choses agir d'elles-mêmes ; elles le font dans un très strict et très symétrique retour au point de départ :

Marie

Aimer : aimez-moi

Marie

Jamais l'alexandrin n'est à ce point revenu sur ses traces, ne s'est à ce point refermé sur lui-même. Jamais césure ne fut aussi importante. L'aboutissement *Aimer* contient en puissance la réflexion, puisqu'il n'est autre chose que l'initiale et la finale *Marie*, recomposées dans

un ordre différent, tournées autrement avec les mêmes éléments. Ainsi le poète agit sur les êtres et les choses indirectement, par la puissance du reflet qui se trouve en eux; il se garde bien d'intervenir (il ne dit pas: *si je retournais votre nom*, mais: *qui voudroit*).

Enfin, nous n'oublions pas la charmante conquête décrite avec la grâce la plus exquise dans *Amourette*, pièce du *Second Livre des Meslanges*. Ronsard y invite une jeune fille à se donner à lui; mais il évite les dangers du sujet avec un art dont seul était capable le génie d'un grand auteur. Un des aspects déterminants de l'*Amourette* est ce mouvement constant qui, parti du poète pour effleurer la belle, revient à lui, riche d'un nouveau progrès. Ronsard paraît de la sorte susciter sans la moindre contrainte, dans la douceur la plus absolue, l'abandon de la belle:

Assison nous sur cette verte couche

...

Approchez vous, tendez moy vostre oreille:

Ha! vous avez la couleur plus vermeille

Que paravant: avez vous paint ouy

Quelque doux mot, qui vous ayt rejouy?

Je vous disois que la main j'allois mettre

Sur vos genoux: le voulez vous permettre?

Vous rougissez, maistresse, je voy bien,

A vostre front, que vous le voulez bien.

Quoy? vous faut-il cognoistre à vostre mine?

Je jure Amour, que vous estes si fine,

Que pour mourir de bouche ne diriez

Qu'on vous le fist, bien que le desiriez:

Car toute fille, encor' qu'elle ait envye

Du jeu d'aymer, desire estre ravie.

...

Or je vais donc user d'une main forte

Pour vous avoir: ha, vous faictes la morte,

Sus, endurez ce doux je ne sçay quoy:

Car autrement vous moqueriez de moy

Dans vostre lit, quand vous seriez seulette.

Or, sus, c'est fait, ma gentille doucette:

*Recommençon...*¹⁷⁸.

Au lieu de s'emparer d'une proie, comme il le faisait dans son style « haut », Ronsard, ici, suggère l'amour: dans ce beau poème, il n'y a presque rien que la femme, trahie par des signes extérieurs que l'amant

se plaît à souligner, ne veuille d'elle-même. Si l'âpreté était la vigueur mâle du grand Vendômois, la douceur suggestive est sans aucun doute sa plus grande noblesse. Dans cette pièce, le mouvement s'interrompt pour se réfléchir et revenir : *Ha! vous avez la couleur, Quoy? vous faut-il*. Ces interjections, nombreuses dans la *Continuation* et la *Nouvelle Continuation*, sont bien des appels à la conviction de l'autre; persuader plutôt que séduire: *Ê, qu'est-il rien de doux sans Venus?*¹⁷⁹, dit Ronsard à Marie; et si cette même Marie voulait bien accueillir le poète, il accepterait son présent: *Ê, Dieu du ciel, é qui ne le prendroit?*¹⁸⁰. Douceur aussi du poète, qui interroge plutôt qu'il ne reproche des torts:

Dites maitresse, é que vous ai-je fait?
*Ê, pourquoi las! m'estes vous si cruelle?*¹⁸¹.

*Ê, di, ne crains-tu point Nemesis la Déesse?*¹⁸².

* * *

Le corps féminin est souvent saisi par le poète dans un reflet: rien de plus doux que cette présentation « en perspective »:

Amour, qui us ton regne en ce monde si ample,
Voy ta gloire & la mienne errer en ce jardin:

...

Voy son corps, des beautez le portrait & l'exemple,
Qui ressemble une Aurore au plus beau d'un matin:
Voy son esprit, seigneur du Sort & du Destin,
Qui passe la Nature, en qui Dieu se contemple.

Regarde la marcher toute pensive à soy,
 ...¹⁸³.

La vision directe du poète, on pourrait le craindre, eût compromis une douceur presque intangible dont la subtile existence ne tient qu'à des reflets (*Voy, ressemble, se contemple, regarde, pensive à soy*).

Ronsard, on s'en souvient, s'était longuement arrêté à la forme arrondie du sein féminin; la poitrine est aussi le lieu de mouvements réfléchis, dont notre poète trouvait le modèle chez l'Arioste. Deux seins, ou plutôt deux pommes, se balancent comme les vagues

*... se jouant à leur bord,
Quand le vent est ne tranquille ne fort*¹⁸⁴.

Ronsard parle aussi d'un sein d'ivoire *Par deus ondes secous*¹⁸⁵. Mouvement réfléchi également que celui de ce sein

*Qui va & vient tout ainsi,
Que font les flots à leur rive
Soufflés d'un vent adouci*¹⁸⁶.

Ronsard a certes fait son plus beau tableau du sein ondoyant dans le sonnet *Les flots jumeaux*: la réflexion de l'image s'y double de celle du rythme:

*Ces flots jumeaux de lait bien espoissi,
Vont & revont par leur blanche valée,
Comme à son bord la marine salée,
Qui lente va, lente revient aussi*¹⁸⁷.

La distance entre les deux seins, la gorge proprement dite, est semblable au passage qu'un *hyver doucement adouci* permet entre deux monts de neige: c'est le développement du second quatrain¹⁸⁸.

* * *

Comme le sens du mot réflexion a passé de la physique à la psychologie, ainsi le style « doux » de Ronsard permet d'accéder à l'univers de la méditation à partir du monde des reflets. On n'aurait su découvrir la trace du temps dans l'âpre riposte dont nous avons étudié les aspects; Ronsard se mesurait à un monde immuable, définitif et absolu; la cruauté, comme la beauté de la femme aimée, avait l'éternité de la pierre: Amour, par exemple, a si bien écrit au cœur du poète le nom de Cassandre

*Que le tens qui peut casser
Le fer & la pierre dure,
Ne le sçauroit effacer*¹⁸⁹.

L'obsession de l'amour poursuivait Ronsard dans un monde où le temps n'avait pas de place:

*Avec le temps, le temps mesme se change,
Mais ce¹⁹⁰ cruel qui suce ma vigueur,
Opiniatre au cours de sa rigueur,
En autrre lieu qu'en mon cœur ne se range¹⁹¹.*

Dans un autre sonnet des *Amours* de 1552, Ronsard se déclare

Né pour souffrir une peine immortelle¹⁹².

La vue des choses est bien différente, quand notre poète s'efface et laisse l'amour se réfléchir. Qu'un miroir se trouve placé devant la femme cruelle et le temps s'introduit dans l'univers amoureux. A cet égard, un madrigal du *Septiesme Livre des Poemes* est bien révélateur: Ronsard y maudit le miroir qui suscite chez sa belle orgueil et cruauté. Mais ce que cette femme si fière de ses avantages ne sait pas lire dans la glace, c'est le caractère éphémère de sa beauté¹⁹³. Hélène (de Troie) est, elle, plus clairvoyante: assistant dans son miroir au spectacle de sa décrépitude, elle trouve ses premiers maris insensés de s'être armés

...pour jouyr d'une chair si moisie!¹⁹⁴.

En s'assimilant le temps, le style réfléchi de Ronsard s'achemine vers le *carpe diem*: ainsi le veut, tout au long de son œuvre, un poète qui a fait de la réflexion, comme il le déclara un jour, un élément de sa création:

*Je ressemble au mirouer, qui tousjours represente
Tout cela qu'on luy monstre, & qu'on fait devant luy¹⁹⁵.*

Il serait très nettement exagéré de penser que tous les *carpe diem* appartiennent au style que nous étudions: on abuserait de la parenté des choses en déclarant douce toute réflexion sur un sujet amoureux. Il n'en reste pas moins que Ronsard, grâce à certains de ses *carpe diem*, s'est rendu maître de la plus géniale douceur. C'est pourquoi il me paraît intéressant de suivre la courbe qui mène le *carpe diem* ronsardien du raisonnement à la réflexion suggérée et à la poésie la plus limpide.

* * *

Ronsard a toujours exigé de la vie sa part de plaisir. *Hic et nunc*, ce fut pour le Vendômois le premier mot d'ordre avant toute recherche de quelque transcendance. Cet appel à la jouissance immédiate est

aussi celui de toute une génération, celle à qui François I^{er} avait révélé les chemins du plaisir. Il reste à Ronsard le privilège de les avoir suivis avec la force de son tempérament et d'avoir trouvé dans son génie la jouvence que réclamait un thème vieilli. Avant d'être amoureux, le *carpe diem* est une réflexion d'ordre général. On ne sera pas surpris de la trouver dans cette explosion de jouissance que sont *Les Bacchanales*; Ronsard exulte:

*Iô qu'on boyve, qu'on chante,
Qu'on enchante
La dent des souciz felons:
La Vieillesse larronnesse
Ja nous presse
Le derriere des talons*¹⁹⁶.

Même invitation pressante à Belleau dans l'un des sonnets de la *Continuation* (plus exactement du 2^e Livre des *Amours*, car le texte qu'on va lire n'apparaît qu'en 1578):

*Gaignon ce jour icy, trompon nostre trespas:
Peut estre que demain nous ne reboirons pas.
S'attendre au lendemain n'est une chose preste*¹⁹⁷.

Le *carpe diem* (il n'y a là rien d'étonnant) s'approfondit au fur et à mesure que Ronsard avance en âge: Amuse-toi, dit notre poète à Monsieur de Verdun; la mort nous guette, bientôt la barque obscure nous emmènera sans retour ... Le dernier vers élève la réflexion:

*Car ainsi l'a voulu Nature*¹⁹⁸.

A la fin de sa vie, Ronsard fait du plaisir le grand remède contre la mort. Le pathétique du poète, à l'accent si moderne, les brutales images par lesquelles se trahit sa révolte, saisissent au vif chaque lecteur:

*Voicy la Mort qui vient, la vieille rechignee,
D'une suite de maux tousjours accompagnee.
Il faut en despit d'elle empoigner le plaisir*¹⁹⁹.

Parlant aux femmes, Ronsard changera de ton. Laumonier a consacré de nombreuses pages au *carpe diem* ronsardien; elles demeurent excel-

lentes²⁰⁰. Le critique français a bien montré aussi comment on passe du *carpe diem* au *carpe florem*: « Le raisonnement que Ronsard tient à ses amis pour les exhorter à se donner du bon temps..., il le tient également à ses maîtresses. Mais ce raisonnement prend alors un caractère très particulier, la femme étant elle-même l'une des sources, l'un des instruments de la joyeuse vie. Avec elles le *Carpe diem* devient le *Carpe florem*; avec elles, il n'est plus question de boire ni de festiner; il s'agit de tout autre chose, dont elles sont seules dispensatrices et qu'elles refusent souvent pour de multiples raisons. »²⁰¹ Avant d'examiner quelques *carpe florem*, il faut bien prendre conscience de la signification existentielle des réflexions ronsardiennes: l'amour n'est pas un à-côté aux agréments divertissants: il est le sens même de notre vie. Ce n'est pas seulement le plaisir en général que Ronsard conseille de prendre, c'est au désir amoureux qu'il prie, et avec quelle ferveur, de s'abandonner:

*Doncq ce pendant que nostre vie,
Et le temps d'aimer nous convie,
Aimon, moissonnon noz desirs,
Passon l'Amour de veine en veine,
Incontinent la mort prochaine
Viendra desrober noz plaisirs*²⁰².

Il n'est pas difficile de voir le rôle important dévolu au *carpe florem* par un poète qui veut aimer et convaincre à la fois. On n'en finirait pas d'analyser les nombreux appels de Ronsard au bon sens des femmes qu'il désire posséder. Mais ce qui mérite d'être mis en relief ici, c'est la part de la douceur et de la méditation réflexive, qualités où le poète a révélé son génie propre.

On appréciera mieux le renouvellement, par la douceur, du *carpe florem* en partant d'un texte où le thème est traité de façon conventionnelle; c'est le cas de l'ode *A Janne Impitoiable*:

*O grand beaulté mais trop outrecuidée
Par les dons de Venus,
Quand tu verras ta face estre ridée
Et tes flocons chenus,
Contre le tens, & contre toi rebelle
Tu diras en tansant,
Que ne pensoi-je alors que j'estoi belle
Ce que je va pensant,
Ou bien pourquoy à mon desir pareille*

*Ma pale joie n'est ?
Hâ beauté semble à la rose vermeille
Qui meurt si tost qu'ell' naist*²⁰³.

Considérations bien connues: on pouvait s'attendre en somme à la *face ridée*, aux *flocons chenus*, à la *pale joie*. On trouvera un peu appuyé, sinon lourd, le *Que ne pensai-je ... / Ce que je va pensant*. Le mouvement de cette ode est bien de nature réflexive: ce n'est pas directement, mais par une réflexion à laquelle la femme parvient elle-même, que son amoureux aimerait la convaincre. Mais un reflet vient spontanément; il naît en quelque sorte à la surface des choses; il perd en qualité, si de lourds miroirs doivent le faire naître.

Quatre pièces, examinées dans une perspective chronologique, permettent de montrer comment Ronsard atteint progressivement à la douceur la plus limpide. Il s'agit d'abord de l'ode *A Cassandre* du IV^e livre des *Odes* de 1550. Ronsard y réclame de sa maîtresse cent mille baisers, puis deux mille. Les lecteurs de Catulle et de Jean Second ont déjà reconnu la comptabilité amoureuse des poètes lascifs. Mais voici qui change: parmi tous ces baisers, Ronsard suggère à Cassandre: donne-m'en...

*...un sur tous qui soit plus long
Que n'est une onde en longueur étendue
Desous le vent d'un grand branle épandue.
Ainsi ma Cassandre vivons
Puis que les dous ans nous avons,
Incontinant nous mourrons, & Mercure
Nous convoirra sous la vallée obscure*²⁰⁴.

La douceur (celle des *dous ans*) s'est introduite dans le raisonnement; la réflexion y vient plus naturellement, avec une fluidité qui ne rompt pas les lignes: *Ainsi ma Cassandre vivons*; l'image qui prépare la conclusion est celle d'une vague *épandue*, mais peut-être réfléchie, car le *branle* suggère un mouvement d'aller et retour. On reconnaîtra toutefois que la place de la réflexion n'est pas grande dans ce texte.

Un *carpe florem* écrit dans une perspective largement réfléchi est sans doute l'ode célèbre *Mignonne allon voir si la rose*²⁰⁵. Ce n'est pas le poète qui montre la rose, c'est Cassandre et lui qui vont la voir ensemble: la première strophe de l'ode marque certainement un progrès très grand dans la recherche d'un raisonnement suggéré par le reflet des choses. L'intervention de Ronsard demeure très discrète. Pourtant la

déduction n'est pas absente de ce *carpe florem*: *Donc, si vous me croiés*²⁰⁶. Même si elle est atténuée par la douceur des roses, la conjonction « donc » reste celle du syllogisme.

En 1555, Ronsard interrompt, dans l'un de ses sonnets, le cours même de son raisonnement; il retourne, de manière inattendue et dans la plus grande douceur, les perspectives traditionnelles; les fleurs que je vous envoie, dit-il, vont périr comme vos beautés:

*Le tems s'en va, le tems s'en va, ma Dame:
Las! le tems non, mais nous nous en allons,
Et tost serons estendus sous la lame:*

*Et des amours desquelles nous parlons,
Quand serons morts n'en sera plus nouvelle:
Pour-ce aimés moi, ce pendant qu'estes belle*²⁰⁷.

Pourtant, la réflexion (le retournement de la perspective: « ce n'est pas le temps qui passe, c'est nous qui passons ») ne suggère pas le *carpe florem*: Ronsard opère toujours par raisonnement, si discret soit-il.

Il faut attendre les *Sonets pour Helene* et le fameux *Quand vous serez bien vieille...* pour voir un mouvement réfléchi se substituer dans la douceur à tout raisonnement:

*Quand vous serez bien vieille, au soir à la chandelle,
Assise auprès du feu, devidant & filant,
Direz, chantant mes vers, en vous esmerveillant,
4 Ronsard me celebroit du temps que j'estois belle.*

*Lors vous n'aurez servante oyant telle nouvelle,
Desja sous le labeur à demy sommeillant,
Qui au bruit de Ronsard ne s'aïlle resveillant,
8 Benissant vostre nom de louange immortelle.*

*Je seray sous la terre, & fantaume sons os
Par les ombres Myrtheux je prendray mon repos.
11 Vous serez au fouyer une vieille accroupie,*

*Regrettant mon amour, & vostre fier desdain.
Vivez, si n'en croyez, n'attendez à demain:
14 Cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie*²⁰⁸.

Le *carpe florem* tient dans les deux derniers vers, mais toute son importance vient évidemment de ce qui le précède. Il me semble que le miracle dans les douze premiers vers est opéré par l'effacement du poète, qui laisse, en quelque sorte, les reflets parler eux-mêmes. Ce qui pouvait s'opposer à la pureté de la réflexion, c'était, bien sûr, la personne de Ronsard: on aurait craint à juste titre que la présence du poète, même discrète, nuise à une douceur presque immatérielle. Eh bien, le poète a disparu, la femme est seule avec sa servante. Mais la disparition de Ronsard n'a rien de tragique; c'est une simple envolée vers la douceur éternelle: on voit sans peine tout ce qu'a de rafraîchissant le repos que prend le poète *par les ombres Myrtheux*.

Pour être plus insaisissable et plus immatérielle, la réflexion se dépouille de tout ce qui pourrait revêtir quelque force ou représenter quelque intervention « raisonnante »: seule la clarté d'une chandelle, que Ronsard est allé placer à dessin à la fin du vers, après deux *diminuendo* importants (« *bien vieille* »; « *au soir* ») fait naître la méditation: il fallait un intermédiaire à la réflexion, point trop fort, car il l'eût tuée, mais point nul non plus, sans quoi le reflet n'aurait pas existé. On voit sans peine aussi comme la douceur gagne l'énoncé et le retarde même: le *direz* n'est qu'au troisième vers et le pronom *vous* est supprimé devant le verbe, comme si la précision sur le rapport des personnes eût gêné l'atmosphère réfléchie; on s'enfonce dans la douceur par une série de soupirs: *Bien vieille, au soir, à la chandelle, devdant, & filant*. Pourquoi ces deux dernières notations? Pour faire plus pittoresque et plus réaliste, dit-on souvent. Si l'on veut. Il me semble plutôt que Ronsard s'est attaché à ces deux images parce qu'elles ramenaient le mouvement sur lui-même.

Notre poète n'a jamais passé pour modeste; la postérité a donné raison à son orgueil. Pourtant, on pourrait se choquer de la superbe étalée au second quatrain. Comment se fait-il, cependant, que nous acceptions la tranquille assurance de Ronsard? N'est-ce pas au fond parce que l'homme s'efface devant le poète, parce que l'œuvre est le reflet, fixé pour l'éternité, de l'homme qui la créa. On aura noté au passage la grande douceur de l'atmosphère: après le soir et la chandelle, le demi-sommeil de la servante.

Repos et paix des vers 9 et 10: nous l'avons déjà remarqué; mais, au fait, le fantôme, n'est-ce pas le reflet d'un vivant? Quant à l'*accroupie* du v. 11, c'est la meilleure manière de ramener Hélène sur elle-même. Rétrécissement de la personne, repli de la stature: pour reprendre une locution consacrée, disons que la maîtresse du poète n'est plus que l'ombre d'elle-même. *Je seray, vous serez*, Ronsard s'en tient au strict nécessaire; foin d'une trop forte intervention qui pourrait rompre le charme! Le vers 12 contient la seule dureté: *vostre fier desdain*. Mais

les reflets en douceur des vers précédents l'ont déjà anéantie, réduite à rien comme chose inutile.

Après quoi, le *carpe florem* n'a qu'à venir, il est déterminé; les reflets de tout le poème l'appellent sans aucune transition: *Vivez, si m'en croyez*. Et pourtant, Ronsard n'a pas voulu que son conseil prenne la forme d'un ordre, d'une brusque intervention au milieu d'une réflexion: *si m'en croyez*, propose-t-il, avant de conclure sur la douceur des roses²⁰⁹.

* * *

3. La douceur des floraisons; la jouvence des eaux limpides.

Les pages qui précèdent étudiaient une nouvelle dimension dans la conquête ronsardienne: celle du temps. La conquête « hautaine » se situe dans l'absolu; la conquête « douce » utilise la durée pour s'opposer à celle-ci. L'invitation à la réflexion n'est pas le seul moyen que le poète créateur inventa pour résister au temps; on trouve aussi dans son œuvre, et avec quelle persistance, le jaillissement des floraisons pour anéantir les flétrissures de la décrépitude.

La douceur de Ronsard, c'est aussi la délicatesse des choses qui parviennent à l'être: on parlerait volontiers d'une grâce naïve, en donnant à ce dernier terme son sens étymologique. Nous aimerions présenter cette naturelle fraîcheur du Vendômois comme une caractéristique profonde de son art, non comme les fioritures d'une poésie décorative. Il est fort possible que la complaisance de Ronsard pour certains motifs que nous allons étudier ait contribué à les rabaisser dans l'esprit des lecteurs et des critiques: mignardises et sucreries, on croit tout dire en se bornant à ces épithètes sommaires; mais par celles-ci, au fond, on ne détermine que les excès et les défauts d'un style. Apprécions-en les qualités! « Dans l'opinion commune, écrit fort justement M. Raymond, Ronsard est le chantre de l'amour et des roses. Le lecteur a raison. Mais cette vue est trop simple. L'œuvre est bien plus riche et plus variée. Ses harmonies vont du majeur au mineur. L'amour et les roses, et les eaux solitaires, passent et s'écoulent sur un fond plus sombre. »²¹⁰ M. Raymond voit la richesse de Ronsard dans la gamme de ses harmonies et il étudie le côté « mineur », le côté d'ombre d'un poète qui s'est plusieurs fois déclaré saturnien. Mais restant dans le « majeur », on peut se demander pourquoi Ronsard est devenu si facilement, pour le lecteur moyen, le poète des roses. La simplicité ronsardienne est un mystère avant d'être une facilité. Peut-être jetterons-nous un peu de lumière sur ce problème en rattachant la rose et quelques autres motifs à notre examen du style « doux ». Que la rose soit en relation étroite avec le « doux », il est à peine besoin de l'attester. Voici néanmoins quelques preuves glanées ici et là:

*Telle qu'est une Roze
Née au moys le plus doux,
Sur toute fleur declose,
Telle elle est entre nous*²¹¹.

C'est en ces termes que Ronsard chante la beauté de Jeanne d'Albret. Les baisers de Cassandre sont, entre autres, du nectar, du sucre doux, du lis, de la rose et bien sûr... du miel!²¹² Marguerite, la sœur d'Henri II, va quitter la France pour la Savoie, où elle suivra son mari, le duc Philibert. Ronsard, berger, se figure déjà la nouvelle Atalante marchant dans le pays « savoysien »; sous ses pas,

*Fusse en hyver, les roses s'esclouront
Et de laict doux les fontaines courront*²¹³.

L'haleine qui sort de la bouche de Sinope

*Surmonte de douceur, la rose, & la framboise*²¹⁴.

Quant à Aluyot (le secrétaire Robertet d'Aluye), il se rappelle, tout ravi, le baiser de sa maîtresse: de sa bouche pleine de roses, elle fait pénétrer son haleine dans l'âme du berger; et *ce doux baiser* gagne le centre du corps par les nerfs et les viscères²¹⁵.

Depuis l'Antiquité, la rose, on le sait, est le symbole de la beauté éphémère; Ronsard n'a pas manqué de reprendre à son compte cette image millénaire: son *carpe florem* est avant tout un *carpe rosam*. Mais outre les sollicitations de la mode, outre les traditions littéraires, la sensibilité particulière de Ronsard a joué son rôle dans la passion dont il témoignait pour la rose: il la célébrait pour elle-même souvent, comme il eût fait d'une femme. Pensons à cette ode de 1550: *Des roses plantées pres un blé*.

*Dieu te gard l'honneur du printens*²¹⁶,

dit à la fleur délicate le poète amoureux d'elle. Il aime sa *beauté naïve & franche*. Le blé jouit de la rose, dont l'image de *cinabre* se mêle à son *verd*. Ronsard, lui, puise dans son odeur l'inspiration de ses vers: qu'un autre chante l'œillet ou le lys, dit notre amoureux²¹⁷, moi

*Je lourrai
En mes douces Odes la rose*²¹⁸.

Fidèle à sa promesse, le poète consacrera à la rose (ainsi qu'à la violette) une sorte de blason: comment douter, à la lecture des deux premiers vers de cette pièce, que la préférence affirmée par Ronsard ne soit sincère:

*Sur toute fleurette décroise
J'aime la senteur de la rose*²¹⁹.

On se rappelle aussi cette pièce de la *Continuation*, où Ronsard, à l'imitation d'Anacréon, se plaît à vanter les charmes multiples de la reine des fleurs:

*Verson ces Roses près ce vin,
Près de ce vin version ces Roses*²²⁰:

le rythme du poème, à son début, se réfléchit sur lui-même comme la vague marine.

*Est-il rien sans elle de beau?
La Rose embellist toutes choses*²²¹:

voilà posée la fonction ornementale d'une fleur dont les pétales vont s'ouvrir sur maints vers transparents. Le sonnet XIII du *Septiesme Livre des Poemes*²²² est tout entier, lui aussi, consacré à la rose. Cette fleur est ici comparée, ou plutôt, opposée à l'amour du poète: la rose est éphémère. L'amour douloureux est éternel.

* * *

Si Ronsard aime la rose pour elle-même, il excelle surtout à établir entre fleur et femme des rapports particuliers et inattendus²²³. Avec Ronsard, on passe de l'ornement à la fonction. La plus grande poésie sera toujours, je crois, celle où l'oripeau et la décoration auront cédé devant l'absolue nécessité du sens. Ce sens, pour Ronsard, c'est la conquête de la femme. Les éléments les plus décoratifs, en apparence, du style «doux», contribuent à rendre plus convaincant le message de Ronsard: ainsi, la rose, si innocente paraît-elle, est une constante invitation érotique. Preuve en soient les comparaisons simples, mais très suggestives qu'elle inspire à Ronsard: le sein de la femme transforme le poète en cent métamorphoses; ce sein est un *mont jumelet*

*Ains²²⁴ du printans un rosier nouvelet,
Qui le matin bienveigne de ses roses²²⁵.*

L'imagination de Ronsard identifie si bien la rose et la femme, qu'il lui arrive d'intervertir l'ordre des comparaisons: ce n'est pas le sein qui est comparé au rosier, mais le rosier au sein:

*... [les boutons] qui semblent aus tetons
Des filles de quinze ans, quand le sein leur pommelle,
Et s'esleve bossé d'une enfleure jumelle²²⁶.*

Erotisme en douceur; mais ce n'est pas tout. La rose célèbre aussi la femme ou l'invite à l'amour par une gracieuse comparaison. Cette invitation porte avec elle un message: si la rose, vite flétrie, rappelle souvent à une maîtresse l'imminence de la décrépitude, elle se charge aussi de mettre en lumière l'éphémère, mais exceptionnel moment où les charmes viennent de naître et se prêtent à être cueillis. Dans le même temps où Ronsard force la femme à réfléchir sur la fragilité de la beauté, il confère à celle-ci l'éclat de la fraîcheur, l'irremplaçable douceur naïve. Il est facile de montrer qu'à de nombreuses reprises, les roses de Ronsard apportent à la conquête amoureuse les délicatesses et l'érotisme de l'éclosion. La comparaison suivante, où la paysanne Robine découvre à son ami Jaquet ses charmes secrets, parle d'elle-même. Ronsard décrit la *grosse motte*, le *petit cas*

*D'un or jaunement crespelu,
Dont le fond sembloit une rose
Non encor' à demy déclose²²⁷.*

A Macée, Ronsard demande sans autre:

*Montre moi ta rose nouvelle,
J'enten mignarde ton sein blanc,
Et ce dur tetin rondelet,
Qui desja s'enfle sans le laict²²⁸.*

En 1555, Ronsard, attentif à la dissonance du *dur tetin*, modifiera (comme nous l'avons déjà constaté):

*Et tes deus rondelets tetons
Qui s'enflent comme deus boutons.*

Céphale, malgré le deuil de sa femme, est séduit par Aurore; l'image homérique, renouvelée, participe au dynamisme de ces quatre vers:

*Si suit-il celle qui egale
Les roses d'un front coloré.
Parmi les bois errent ensemble
Se soulant de plaisir...*²²⁹.

Comme dans l'ode *A Macée*, l'éclosion de la rose est ici l'invitation à l'érotisme; le front coloré figure la promesse du désir. Même appel à l'amour dans le baiser de Cassandre, douce incitation à de non moins douces voluptés:

*Baiser fils de deus levres closes,
Filles de deus boutons de roses,
Qui serrent, & ouvrent ce ris
Qui deride les plus marris
...*²³⁰.

Quelques odes plus loin, Ronsard célèbre une nouvelle fois les baisers de Cassandre: autour de sa bouche, on trouvera *la rose née*²³¹. Dans le *Chant pastoral* qu'il écrivit pour le mariage du duc Charles de Guise avec la fille d'Henri II, la princesse Claude, Ronsard invite Junon-Lucine à témoigner sa bienveillance à la jeune épousée, dont la mère, le père, le frère sont dits bienheureux; mais voilà!...

*...plus heureux cent fois & cent encor sera,
Qui, en lieu d'une fille, enceinte la fera*²³².

Ce dépuçelage fécond et joyeux, Ronsard l'introduit quelques vers avant par l'image de la rose entrouverte au soleil; le rapport, il est vrai, est analogique et non métaphorique:

*Comme une belle rose est l'honneur du jardin,
Qui aux rais du Soleil s'est esclose au matin,
Ainsi Claudine l'est de toutes les bergeres*²³³.

Ronsard imagine, dans une série de stances qu'il a écrites pour le baptême du fils de Monsieur de Villeroy, un cortège de belles femmes:

*A la couleur des fleurs escloses
Ces dames ont le teint pareil,
Aux blancs Lils, aux vermeilles roses,
Qui naissent comme le Soleil*²³⁴.

La valeur érotique du soleil dans la poésie de Ronsard n'est plus à prouver. Par enchaînement d'images, l'éclosion des roses, comparée au lever du soleil, suggère le désir naissant. Cette interprétation est confirmée: après une strophe consacrée aux mains, aux yeux et au front de ces agréables invitées, les joueurs de lyre, auteurs des strophes alternées, souhaitent l'un et l'autre devenir Jupiter pour *jouir... à plaisir* de ces belles femmes qui allument leurs désirs.

Ronsard a donc doué d'un sens profond, un élément de sa poésie qu'on aurait cru de simple ornement; de la douceur, de la grâce, oui; mais à fin de conquête et d'érotisme: la rose débouche sur la vie (vie de l'instant, vie menacée, certes, mais vie à vivre). Ne l'avait-on pas un peu oublié dans la contemplation candide des roseraies vendômoises? La douceur du naître, Ronsard l'oppose à la décrépitude, à la mort, pour triompher d'elles.

* * *

A la suite d'innombrables poètes, Ronsard a matérialisé la douceur des fleurs. La chose n'était guère difficile: il ne fallait qu'imaginer des abeilles butinant les prés et préparant le miel, substance qu'on voit couler

*Dans les gaufres de cire, alors que les avez
Ont en miel converti la douceur des fleuretes*²³⁵.

Le miel jaillit de la femme aimée; il figure les appas de la beauté, il est une tentation où viendra se perdre l'ivresse du goût:

*Je vous*²³⁶ *suppli n'aiez envie
D'estre homicide de ma vie,
Qui ne vit que de vostre dous,
Et du miel qui coulle de vous*²³⁷.

L'image est facile; elle n'en signifie pas moins la douceur sans mélange, qui est représentée pour le poète par la quintessence des fleurs.

Autre motif « doux »: celui de l'oiseau confident. Ronsard voit dans le rossignol un soupirant plus heureux que lui, car il triomphe

de sa mie par une conquête en douceur. Nous sommes semblables, lui dit-il,

*Nous soupçons tous deux, ta douce vois s'essaie
De flechir celle-là, qui te va tourmentant.*

Mais une différence nous sépare toutefois,

*C'est que tu es aimé, & je ne le suis point,
Bien que tous deux aions les musiques pareilles,
Car tu flechis t'amie au dous bruit de tes sons*²³⁸.

N'est-ce pas montrer à la belle qui lira le poème, qu'on la désire sans vouloir la contraindre? C'est à ce même rossignol que Ronsard confie son message fleuri:

*Di lui que les plus belles fleurs
En Janvier perdent leurs couleurs*²³⁹.

Le poète en mal d'amour souhaite même que la *douce chanson* de l'oiseau détermine la belle à venir près d'un buisson: celle-ci verrait sa *couleur blanche* devenir *vermeillette*. A l'alouette, notre poète eovie ses dons et sa facilité:

*Tu dis en l'air de si doux sons
Composez de ta tirelire,
Qu'il n'est amant qui ne desire
Comme toy devenir oyseau,
Pour degoliser un chant si beau*²⁴⁰.

Miel, abeilles, oiseaux et d'autres motifs « doux »²⁴¹, délicates invitations de la nature amoureuse, seraient agréables sans plus, mais pauvres au fond, si Ronsard ne savait les animer aux sons et aux mouvements des ruisseaux jaillissants et des sources « jazarde ». Car le rôle de l'eau est essentiel dans le style « doux »: il faut le montrer maintenant.

* * *

L'eau n'a pas chez Ronsard une signification poétique constante. Le feu se présentait de manière plus uniforme: puissance de destruction

ou de rapide conquête, il était, sans grandes exceptions, le signe du désir prompt. Pour l'eau, c'est autre chose. On se rappelle, dans notre examen du style « haut », les fleuves-taureaux qui symbolisaient la force érotique de la création littéraire: ces eaux déchainées n'avaient rien de doux, pas plus d'ailleurs que la mer quand elle se calme pour mieux tromper, comme dans cette image d'un sonnet à Marie:

*Mars fut vostre parein quand naquistes, Marie,
La Mer vostre mareine: un Dieu cruel & fier,
L'autre, element auquel on ne se doit fier,
Car tost son onde est douce, & tost elle est marrie*²⁴².

Le mouvement et la fluidité de l'élément liquide, Ronsard les a quelquefois employés pour marquer la pérennité des choses ou la fuite du temps; Ronsard n'a pas reculé devant la contradiction de ces symboles opposés:

*Ondes*²⁴³, *sans fin vous promenés,
Et vous menés & ramenés
Vos flots d'un cours qui ne sejourne,
Et moi, sans faire long sejour,
Je m'en vais de nuit & de jour,
Mais comme vous je ne retourne*²⁴⁴.

Le mouvement, comme réfléchi, de la rivière sur elle-même assure l'éternité du monde extérieur; quant à Ronsard, il passe mais il aime. À l'opposé, l'eau prête son symbolisme aux timides espoirs du poète troublé par les bouleversements religieux et sociaux de la France:

*Car le bien suit le mal comme l'onde suit l'onde,
Et rien n'est assuré sans se changer au monde*²⁴⁵.

Même relativisme dans une tirade des *Mascarades et Bergerie*:

*Il ne faut esperer estre parfait au monde,
Ce n'est que vent, fumée, une onde qui suit l'onde*²⁴⁶.

Plus souvent, Ronsard associe les eaux à son chant d'amour: beaucoup plus « engagé » que dans les textes précédents, il sent vivre les rivières

et les ruisseaux; plusieurs aveux du poète ne laissent aucun doute sur son goût tout personnel pour l'eau jaillissante. Ronsard, par exemple, rend grâce à la Muse qui le console de ses chagrins: elle l'accompagne

*Sans se lasser, par chams, par bois, & par mantaigne,
Et de ses beaux presens tous [s]es soucis abuse*²⁴⁷.

Mais dès 1567, on lit aux vers 3:

Par bois, par champs, par eau, par taillis, par montaigne,

et l'on sent qu'il manquait à ce beau vers la vivacité d'un ruisseau. Ronsard affiche ailleurs une sensibilité plus familière et partant, plus personnelle encore. Il dresse avec son valet Corydon la carte de ses menus: bannissons la viande, commande le poète, que les chaleurs de l'été rendent végétarien: melons, artichauts, fraises et crème

*C'est en Esté ce que j'aime
Quand sus le bord d'un ruisseau
Je la mange au bruit de l'eau*²⁴⁸.

Douceurs bien raffinées que tout cela! Plus poète, moins gastronome et tout aussi sincère, Ronsard laisse voir son grand amour du printemps:

*O que j'ayme cette saison,
Et ce doux quaquet des rivages,
Au prix des vents & des orages
Qui m'enfermoient en la maison!*²⁴⁹.

On peut aussi croire le Vendômois quand il avoue au Cardinal de Châtillon, préférer la vie simple aux faveurs d'un prince: sauter, s'endormir sur la verdure ou composer, en sous-préfet de génie, ses vers *pres d'une eau qui murmure...*²⁵⁰ Dans sa *Remonstrance*, Ronsard se dit près d'adorer les Faunes, les Pans et les Nymphes des eaux²⁵¹. A Zama-riel, le prédicant genevois, Ronsard confesse qu'il aime *le flot de l'eau qui gazoille au rivage*²⁵² et cela, sur le même ton qu'il avoue, 15 vers plus loin, sa prédilection pour l'amour et les femmes²⁵³.

Le *mignard & dous stille* où les vers coulent *comme une eau qui distille* sera l'expression conjointe de la sensibilité de Ronsard aux femmes et à la nature. L'eau jaillissante anime un décor printanier; et ce décor se trouve en constante symbiose avec le mouvement de la conquête amoureuse du poète. C'est par la fusion intime du décor et de l'action, que le style « doux » atteint l'universalité. Si l'eau chez Ronsard tient si souvent le lecteur sous le charme, c'est qu'elle participe au mouvement amoureux, comme en témoigne sans équivoque un passage d'une élégie à Genève. Le poète, loin de sa belle, lui décrit sa passion: après avoir parcouru champs et forêts, obsédé par l'image bien-aimée, il va pour en finir, trouver un genévrier (cet arbre qui porte le nom de sa maîtresse) et il lui confie sa peine: il l'embrasse, fait pour lui des vœux de prospérité; il termine sur un souhait:

*A l'entour de ton pied, soit de jour soit de nuit,
Un petit ruisseau y jaze d'un doux bruit,
Murmurant ton beau nom dans ses rives sacrées,
Où les Nymphes des bois & les Nymphes des prés,
Couvertes de rameaux, y puissent tous les jours
En dansant main à main te conter leurs amours,
Et les miennes aussi, qu'au pres de toy je laisse
En garde à cette voix qui m'est plus que Deesse²⁵⁴.*

Ce beau passage est une quintessence de style « doux »; genévrier, ruisseau et nymphe: le message amoureux, frais, gazouillant, irrésistible au fond, se transmet par ces intermédiaires délicats. Le monde se circonscrit à un petit espace, celui qui voit se dresser le genévrier et courir le ruisseau; enfin, le récit des amours du poète procède par réflexion, puisque la nymphe Echo (*cette voix qui m'est plus que Deesse*) est chargée de le redire. On voit ainsi se créer sous la plume de Ronsard une nature aux correspondances multiples, mais à l'unité certaine.

Quand on y regarde de loin, la nature ronsardienne est un gentil décor: buissons, antres moussus, abeilles et papillons, ruisselets argentins, que sais-je... Un examen attentif, accompagné des indispensables références au contexte amoureux, révèle aisément l'intimité complète réalisée par l'imagination de Ronsard entre le monde et l'amour. La nature, traversée et animée par les eaux vives, procure à la conquête amoureuse une singulière unité de douceur. Si Ronsard s'aliénait (comme nous l'avons vu au chapitre précédent) dans un décor rebutant, il se laisse aller maintenant, malgré le *soing* et l'*ire*, au rythme des choses:

...forestz verdoyantes,
 Rivages tortz, & sources ondoyantes,
 Taillis razez, & vous bocages verds,

...
 Puls qu'au partir, rongé de soing & d'ire,
 A ce bel œil, l'Adieu je n'ay sceu dire,

...
 Je vous supply, Ciel, air, ventz, montz, & plaines,
 Tailliz, forestz, rivages & fontaines,
 Antres, prez, fleurs, dictes le luy pour moy²⁵⁵.

On étudierait avec profit le détail des *Stances de la Fontaine d'Helene*²⁵⁶. On verrait les curieuses associations qu'une source peut susciter dans l'imagination de Ronsard. Qu'il suffise de souligner la progressive élaboration d'un paysage amoureux, dont la Fontaine d'Hélène est le centre: on voit apparaître les Favons et les Zéphyrs, messagers d'amour; le rossignol et d'autres compères font résonner les bords de la rivière; les Dryades attesteront la passion du poète; Echo, le symbole de la douceur réfléchie, dira combien de fois Ronsard, de ses propres soupirs, l'a fait soupirer. Les Nymphes, les Hamadryades se livreront avec les Satyres à des ébats folâtres; car, on le dit, il suffit de boire à la fontaine pour devenir amoureux.

* * *

Ce monde amoureux, où chaque élément du style « doux » répond à l'autre, il n'est pas besoin, pour le recréer, des stances un peu artificielles, en somme, de *La Fontaine d'Helene*: il est partout chez Ronsard, dans l'immanence du printemps ou la proximité d'un jardin. Sans revenir au magnifique sonnet *Voicy le mois d'Avril, où nasquit la merveille*, dont nous avons déjà parlé²⁵⁷, signalons cinq textes où la fraîcheur et la douceur de la nature atteignent leur plénitude. Cela veut dire, selon notre analyse, qu'une symbiose s'établit entre nature et conquête amoureuse ou, en d'autres termes, que les éléments du style « doux », après s'être animés l'un par l'autre, animent le désir en se l'assimilant. Le lecteur voit naître sous ses yeux un décor qui, devenu signification, détermine le sens de l'amour, change le monde et fait de la poésie un événement:

*Printemps, fils du Soleil, que la terre arrousee
 De la fertile humeur d'une douce rousee,
 Au milieu des aillets & des roses conceut,
 Quand Flore entre ses bras nourrice vous receut,*

*Naissez, croissez Printemps, laissez vous apparaître :
 En voyant Isabeau, vous pourrez vous cognoître :
 Elle est vostre mirouer, & deux liz assemblez
 Ne se ressembleront tant que vous entre-semblez :
 Tous les deux n'estes qu'un, c'est une mesme chose.
 La Rose que volcy, ressemble à ceste Rose,
 Le Diamant à l'autre, & la fleur à la fleur :
 Le Printemps est le frere, Isabeau est la sœur²⁵⁸,*

[Ronsard évoque les instants de bonheur qu'il a vécus avec Genève]

*Ah! quand je pense aux extremes plaisirs
 Que je receu durant toute une année,
 J'ay du penser l'ame tant estonnée
 Qu'elle me fait tout tremblant devenir,
 Tant du penser m'est doux le souvenir.
 Quand le Printemps pousoit l'herbe nouvelle,
 Qui de couleurs se faisait aussi belle
 Qu'est la couleur d'un gaillard papegay,
 Bleu, pers, gris, jaune, incarnat & verd-gay,
 Des le matin avant que les avettes
 Eussent succé la douceur des fleurettes,
 Astres flambans, des jardins d'environ,
 Vous amassiez dedans vostre giron
 Comme une fleur entre les fleurs assize
 La couleur jaune, incarnate & la grise,
 Tantost la rousse à la blanche, & aussy
 Le rouge œillet au jaunissant soucy,
 La pasquerette aux petites pensées
 L'une sur l'autre en un rand amassées.
 Un beau bouquet ouvriez de vostre main,
 Que vous cachiez une heure en vostre sein,
 Puis me baisant au sortir de la porte
 Me le dâniez d'une si douce sorte,
 Que tout le jour j'en sentois revenir
 La fleur à l'œil, au cœur le souvenir²⁵⁹.*

Le mariage des différents éléments du style « doux » fait de ces textes deux réussites : Isabeau, miroir de la Nature, le souvenir des douceurs de Genève, la douce manière qui fait revivre la fleur sous le regard du poète et ravive le souvenir, tout cela appartient bien au style réflexif que nous avons défini. Quant à la naissance de Flore parmi les œillets et les roses, à la fusion de la Nature et d'Isabeau, aux fleurs amassées

dans le sein de Genève et déposées l'une sur l'autre en un rond, ces éléments circonscrivent le monde amoureux. C'est ici le lieu de revenir à la troisième ode consacrée *A la fontaine Bélerie* et aux *douces merveilles* de cette source que Ronsard veut chanter. Je retiens la strophe peut-être la plus étonnante, où le poète fait de l'eau jaillissante le lieu géométrique d'un monde limité aux seuls reflets du corps aimé:

*O beau crystal murmurant,
Que le ciel est asurant
D'une belle couleur blüe,
Où Cassandre toute nüe
A mille fois remiré
Son front des Dieux admiré!
Et sa belle tresse blonde,
Tresse aus Zefirs vagabonde
Comme Cerés émouvant
La sienne aus soupirs du vent:
Tresse vraiment aussi belle
Que celle d'Amour, ou celle
Qui va de crépes reflôs
Frapant d'Apollon le dôs²⁶⁰.*

Le cristal murmurant anime et purifie le miroir; le ciel se limite à un reflet et rencontre cet autre reflet: Cassandre nue, c'est-à-dire le désir sans entrave; et le front de Cassandre réfléchit lui-même les dieux. C'est ainsi que, de reflet en reflet, l'eau nous conduit à la douceur immatérielle. Le mouvement se poursuit par la tresse, ondoiyante comme les blés (*Cérés*), qui se balance en un reflux (*crépes reflôs*): le mouvement revient sur lui-même aussi.

Le décor est plus riche et mieux associé encore aux sentiments du poète dans la *Chanson*: *Quand ce beau Printemps je voy*²⁶¹. La première strophe de cette pièce est le miracle de l'éclosion, mais cette éclosion est une symbiose: le jour + l'amour. Mieux qu'ailleurs, la douceur naïve mérite ici son nom:

*Quand ce beau Printemps je voy,
J'appercoy
Rajeunir la terre & l'onde,
Et me semble que le jour,
Et l'amour
Comme enfans naissent au monde²⁶².*

Sous les pas de Vénus printanière

*Croissent mille fleurs descloses:
Les beaux lys & les aillels
Vermeillels
Y naissent aveq' les roses*²⁶³.

Le charme printanier fait rêver Ronsard, qui se met à assimiler les beautés de la nature à celles de sa maîtresse: nouvelle symbiose. Cette « obsession amoureuse », comme l'appelle Laumonier, est faite pour une part de nombreux jaillissements: quand Ronsard voit s'élever un arbre, il pense voir la taille élancée et la jambe de sa maîtresse²⁶⁴; quand il voit

S'éclore une fleur nouvelle,

il la compare au bouton du sein qui pommelle²⁶⁵; quand le soleil tout riant montre sa tresse, Ronsard croit voir se lever sa belle maîtresse²⁶⁶. D'autre part, la conscience du poète, son propre « vécu », est le lieu commun de tous les éléments du décor: preuve en soient les nombreux *quand je voy, quand j'entends*, etc. Ronsard éprouve au rythme de son désir et de son émotion tous les mouvements de la nature: les fleurs qui emailent un rivage²⁶⁷, les grands rameaux des ormeaux²⁶⁸, la douce voix du beau Rossignol²⁶⁹ et les souffles de Zéphyr²⁷⁰. Le décor « doux » ronsardien nous frappe, je pense, parce qu'il est intériorisé et que le désir du poète en fait l'unité. Enfin cette symbiose de la nature et de l'instinct personnel nous ramène à la conquête:

*Bref je fais comparaison
Par raison
Du Printemps & de ma mie:
Il donne aux fleurs la vigueur,
Et mon cuer
D'elle prend vigueur & vie*²⁷¹.

Et l'un des plus grands attraits de cette extraordinaire chanson, c'est que Ronsard ne se laisse pas seulement imprégner de la douceur du décor et de la douceur de la femme, mais c'est qu'il veuille réaliser son désir dans le cadre des forces sexuelles de la nature en train d'éclore, auxquelles il emprunte la vigueur de sa conquête amoureuse; posséder

la femme, c'est, pour Ronsard, s'identifier à la nature, érotique et féconde:

*Je voudrois au bruit de l'eau
D'un ruisseau
Desplier ses tresses blondes,
Frizant en autant de neuds
Ses cheveux
Que je verrois frizer d'ondes.*

*Je voudrois pour la tenir
Devenir
Dieu de ces forests desertes,
La baisant autant de fois
Qu'en un bois
Il y a de feuilles vertes*²⁷².

On retrouve le même mouvement conquérant lié à la même puissance universelle du « naître », dans les tercets d'un sonnet des *Amours diverses*:

*Ne viendra point le temps, que dessous les rameaux,
Au matin où l'Aurore esveille toutes choses,
En un ciel bien tranquille, au caquet des oiseaux*

*Je vous puisse baiser à lèvres demy-closes,
Et vous conter mon mal, & de mes bras jumeaux
Embrasser à souhait vostre yvoire & vos roses*²⁷³.

* * *

J'introduis ici, en marge, quelques réflexions sur le diminutif. C'est un procédé de style auquel recourent volontiers les poètes qui se veulent tendres. Le diminutif en soi n'est pas un procédé d'art; c'est plutôt la ressource universelle de ceux qui aiment, depuis les mères berçant leurs enfants jusqu'aux amoureux les plus câlins. On peut penser que les 350 diminutifs de l'œuvre amoureuse de Ronsard sont loin d'être tous des recherches d'art, tant s'en faut! On reprocherait même au chef de la Pléiade, comme à tous ses contemporains d'ailleurs, d'avoir eu la main particulièrement lourde dans l'emploi de ces douceurs: à trop sucrer ses poèmes, on les édulcore; à trop caresser, on se pâme. Néanmoins, certains diminutifs de l'œuvre ronsardienne méritent examen:

la douceur amoureuse a trouvé, grâce à eux, une expression poétique originale. Le diminutif concourt à traduire l'intimité du décor et les limites de l'environnement; ainsi quand la douceur est enfin victorieuse et que s'annoncent les apprêts de l'union recherchée avec tant de peine, Ronsard salue les lieux où la femme se donnera à lui:

*O de Nepenthe, & de lyesse pleine,
Chambrette heureuse, où deux heureux flambeaux,
Les plus ardentz du ciel, & les plus beaulx,
Me font escorte apres si longue peine*²⁷⁴.

Le diminutif rapproche les parois, allonge les ombres et fera plus clairs encore, dans la chambre amoureuse, les flambeaux qui vont y entrer. Très souvent, le diminutif appartient en propre à ce monde circonscrit que nous avons défini: on remarquera le nombre assez considérable de fois où le diminutif est accolé à l'adjectif « seul »:

*Voyci le boys, que ma sainte Angelette
Sus le printemps anime de son chant.
Voyci les fleurs que son pied va marchant,
Lors que pensive elle s'esbat seuillette*²⁷⁵.

La femme se retire mais son éloignement, grâce au diminutif, n'a rien d'une claustration; on dirait plutôt une invite. On retrouve la même valeur du diminutif dans le refus de laisser s'amie

*Toute seulette endormie*²⁷⁶.

L'émoi du poète est à son comble, quand il voit sa belle, pensive, aux mois du printemps:

*Amour tout seul seulette la conseille
Par les jardins...*²⁷⁷.

Le diminutif fait de la solitude un rendez-vous pour goûter à deux la douceur partagée²⁷⁸.

On le voit donc, Ronsard a su faire du diminutif un signe à la fois doux et enveloppant. Tout le monde se rappelle les vers du poète:

*Amelette Ronsardelette,
Mignonnette doucelette,
Treschere hostesse de mon corps
...²⁷⁹.*

Dans ces vers écrits par un Ronsard mourant, quelle intimité, quelle noblesse, quelle proximité!... Hélas, ce n'est pas d'amour qu'il s'agit ici. Ces vers font cependant mieux comprendre rétrospectivement la force poétique des diminutifs judicieusement placés.

Ronsard a tiré une autre ressource de ce procédé stylistique: la traduction de la jouvence et de la fraîcheur. C'est ainsi que pour peindre les seins de sa belle, Ronsard conseille à Janet d'enfler

*...deux pommes nouvelettes
Come l'on voit deux pommes verdelettes
D'un orenger, qui encores du tout
Ne font qu'à l'heure à se rougir au bout²⁸⁰.*

Les mêmes seins, si frais et si jeunes, ressemblent à du lait caillé sur *du jonc nouvelet*²⁸¹. Marie et ses deux sœurs ressemblent à *trois pommes* qui, au renouveau, croissent dans un pommier²⁸². C'est aussi le gentil *rossignolet/Nouvelet*, qui vient avec sa bien-aimée *aleger* ses amours dans le feuillage du *bel aubepin*²⁸³. Pour s'opposer à la Vertu amoureuse, la Volupté vante les charmes de son royaume: ce ne sont

*...que fleurettes sorties
Du sein du renouveau...²⁸⁴.*

Enfin, Ronsard souhaite au genévrier, cet arbre dont le nom lui rappelle sa maîtresse, qu'à l'entour de son pied

Un petit ruisselet y jaze d'un doux bruit²⁸⁵.

Tous ces exemples montrent bien quelle délicatesse et quelle douceur accueillante certains diminutifs ronsardiens concourent à introduire dans le monde amoureux. A quelques endroits privilégiés de l'œuvre, nous venons de le voir, ils suscitent la poésie la plus pure par le jeu de leurs sens multiples (douceur, monde circonscrit, grâce naïve); ils ont leur place dans le style «doux», à l'actif quelquefois, trop souvent au passif, celui de la mièvrerie et de l'«inanité sonore».

C. VÉNUS

Nous consacrons les pages suivantes à l'une des plus belles réussites mythologiques de la littérature française. Vénus est, sans le moindre doute, la déesse dont Ronsard a le plus renouvelé l'image; c'est aussi, après Amour, la divinité à laquelle il réserve la plus large place: 240 mentions contre 140 à Apollon, 125 à Jupiter, 75 à Mars²⁸⁶. Nous allons montrer que la Vénus ronsardienne est l'expression la plus profonde et la plus complète de la douceur dont nous étudions, en ce chapitre, les différents aspects.

Vénus est chez Ronsard une divinité à plusieurs visages: La Renaissance retrouve la mythologie en même temps qu'elle découvre le goût du plaisir. Il n'en faut guère plus pour ressusciter la déesse de Chypre en laquelle vont s'incarner les aspirations voluptueuses d'un siècle ami du plaisir. J. Seznec a bien montré²⁸⁷ à quelle résurrection des dieux païens se livrent les gens de la Renaissance: ce que le Moyen Age avait dissocié, le XVI^e siècle le réunit: les aspects « moraux » de la mythologie gréco-latine s'étaient conservés dans les nombreuses allégories dont raffolait la littérature médiévale; quant à la forme, à la « plastique » des dieux anciens, elle s'était travestie dans les représentations de saints et de saintes, ainsi qu'en témoignent les statues drapées à l'antique de certaines de nos cathédrales. La Renaissance réunit donc forme et fond. Sur le plan littéraire, la Vénus de Ronsard est l'une des plus hautes expressions de cette réunion.

Notre poète n'a pas manqué de faire de Vénus ce qu'elle était à l'aube de la mythologie: le principe de la fécondité et la source du plaisir. Il est arrivé à Ronsard de voir la mort, non comme la fin des choses, mais comme leur mutation: c'est Vénus qui est la clé de ce changement:

*Ainsi, avec Venus la Nature trouva
Moyen de r'animer par langs & divers changes,
La matiere restant, tout cela que tu manges*²⁸⁸.

La déesse de l'amour s'identifie également au pouvoir fécondant, dans un *Discours* publié par Ronsard en 1584. Le poète doit supporter le mariage de celle qu'il aime avec un rival détesté: comment dès lors s'étonner que l'amoureux évincé regrette une époque où les lois conjugales n'étaient pas encore « inventées » ?

*Lors Hymen n'estoit Dieu, & encores le doy
Ne cognoissoit l'anneau, le Prestre, ny la Loy.
Le plaisir estoit libre, & l'ardeur necessaire*

*De Venus la germeuse estoit par tout vulgaire,
 Sous un arbre, en un antre, en un chemin fourché,
 Et la honte pour lors n'estoit encor peché²⁸⁹.*

Cette Vénus germeuse, on l'a déjà reconnu, c'est l'expression du Ronsard direct et facile, au désir simple, un peu trop simple peut-être.

La déesse de l'amour est aussi la source des flammes qui embrasent l'amant; la pyralide, cet animal né du feu et qui se nourrit de feu, est née dans les fourneaux de Cypre²⁹⁰; Ronsard nous le rappelle encore dans un Cartel écrit pour le mariage du duc Anne de Joyeuse:

*On dit qu'en Cypre estoit jadis une fournaise,
 En qui la Pyralide au milieu de la braise
 Entretenoit sa vie, & se mouroit alors
 Que la flamme sa mere abandonnoit son corps²⁹¹.*

C'est donc dans sa résidence préférée que Vénus puise les feux dont elle enflamme les hommes ou du moins les jeunes d'entre eux, car notre poète fait une distinction entre Charles IX, brûlé par la déesse puissante, et lui-même protégé du feu par son âge²⁹². On se rappelle aussi l'ode à *Janne Impitoiable*, qui se termine sur la prière à Vénus d'enflammer la jeune rebelle de ces mêmes flammes que connaissent les juments²⁹³. On rapprochera de Vénus au feu dangereux celle dont la cruauté fait souffrir les amants: Anacréon nous apprend à

*Plaindre nos passions, lors que Venus nous pousse
 Sa fleche dans le cœur...²⁹⁴.*

C'est la grande Vénus qui, d'un trait plein de rigueur, a inscrit dans le cœur de Baif une passion pour Francine²⁹⁵. Alors que les autres dieux s'honorent d'attributs aimables, Cythérée, elle, se voit réserver les soucis & les pleurs²⁹⁶. Cette Vénus-là appartient au style « dur »: elle est un auxiliaire du feu ou de la rigueur amoureuse, qu'elle prolonge, sans grande force, d'ailleurs.

On pourrait bien sûr dénombrer d'autres aspects de la Vénus ronsardienne; celui, en particulier, qui fait d'elle une simple coquette, dans l'*Adonis*: la déesse y est saisie d'une passion foudroyante pour le beau mortel:

*Cette belle Deesse, en amour furieuse,
 De soymsme n'est plus ny de rien soucieuse,
 Le Ciel elle mesprise, & les honneurs des Dieux²⁹⁷.*

Mais voilà que son amant meurt sous les coups du sanglier dépêché par la jalousie de Mars: la déesse a tôt fait d'oublier Adonis pour aimer Anchise... Le poète de conclure, désabusé, sur l'amour des femmes, qu'il est éphémère comme une belle fleur.

* * *

Si Ronsard avait limité aux quelques aspects que nous venons d'étudier le visage de sa Vénus, il n'aurait pas mérité cet éloge de Bourciez: «Ce qu'il y a de grand dans l'œuvre de Ronsard, c'est qu'elle est l'expression vraie de la mythologie du XVI^e siècle.»²⁹⁸ Car cette expression vraie, il faut la chercher maintenant dans la douceur. Ronsard nous dit bien qu'en renonçant au *mignard & dous stille*, on joue un mauvais tour

*A la simple Venus, & à son fils Amour*²⁹⁹,

et l'on savait déjà que la matière poétique doit être doucement coulante pour s'accorder *au naturel de Venus la gentille*³⁰⁰. En effet, c'est vaincu par la *douce force* de sa belle maîtresse, que Mars s'abandonne à l'amour³⁰¹. Quand Junon s'est revêtue du baidrier de Vénus, Jupiter peut goûter auprès de sa femme *un amour tendre & mol*³⁰². Ronsard nomme tout bonnement la petite nymphe de son *Amourette*, sa *doucette*, sa *sucrée*, sa *Grace*, sa *Cytherée*³⁰³. La douceur de Vénus contraste avec la dureté d'Amour, ce qui fait douter Ronsard que l'une soit la mère et l'autre le fils:

*Si Venus t'eust conceu, tu eusses retenu
Quelque peu de douceur d'une mere si douce*³⁰⁴.

La déesse des amours est douce

*A celles qui gardent leur foi*³⁰⁵.

A l'imitation de Sophocle, Ronsard s'en tient à la douceur de Vénus, malgré tous les aspects contraires qu'on pourrait découvrir en elle: les uns la nomment dure, les autres l'identifient aux tristesses et aux douleurs; mais notre poète, aux amours duquel Vénus a été propice, la surnomme *la sucrée*³⁰⁶. Enfin, Ronsard fait de la belle déesse, le principe de toute douceur:

*É, qu'est-il rien de doux sans Venus?...*³⁰⁷.

Si le visage de la déesse de Chypre oscille entre le feu, la dureté d'une part et, d'autre part, la douceur envoûtante, on voit pourtant sans peine où tendent les préférences de Ronsard; sa Vénus la plus réussie possède les qualités féminines par excellence de la grâce et de la fraîcheur; ces avantages, par exemple, la belle Isabeau les a reçus en partage:

*Venus & ses enfans volent tout à l'entour,
La douce mignardise & les douces blandices*³⁰⁸.

Ronsard, en guise de compliment, dit à Macée qu'elle marche plus belle que Vénus³⁰⁹; celle que les poètes romains ont chantée, ce n'est point Bellone, déesse de la guerre,

*Mais bien Venus la riante*³¹⁰.

Par ces quelques exemples, on voit se préciser le rôle que joue Vénus dans maints poèmes ronsardiens: elle aère le tableau amoureux, elle introduit, grâce à des comparaisons que le poète sait harmonieusement balancer, la fraîcheur, la grâce, l'invitation au plaisir et à la conquête sans obstacle. La Vénus ronsardienne anime bien souvent des décors amoureux analogues à ceux que nous avons analysés dans les pages précédentes: doucement humaine, elle se mêle aux jeux des Grâces, des Sylvains et des Satyres qui jouissent du printemps revenu, dans un monde aux limites bien circonscrites:

*Ja sous la claire nuit les Graces & Venus,
Avecque les Sylvans & les Satyres nus
Gambadent sur les prés, tandis que le bon Feuvre*³¹¹
*De sous l'ancre Aetnean, coqu, haste son œuvre,
Et des deus piés boîteus, aprist la flame d'eau,
Pince la mace ardente, & la bat du marteau*³¹².

D'une part les prés de quelque clairière, d'autre part la forge de Vulcain sous l'Etna: les choses sont délimitées. On trouve dans le monde de Vénus des endroits encore plus localisés: je pense aux paradis amoureux que la déesse réserve aux amants heureux: l'un d'eux soupire après les joies de l'au-delà:

*[Je] ne craindrois la mort, tant fust cruelle,
Car je suis seur que Cyprine la belle
Feroit entrer mon esprit amoureux,*

*Après ma mort, au Paradis heureux
Soit de Paphos, d'Amathonte ou d'Eryce.
En ce beau lieu tout rempli de delyce,
Où le Printemps florist tout à l'entour,
J'yrois volant accompagné d'Amour*³¹³.

Un lieu que le printemps circonscrit de ses floraisons: Ronsard sait ménager dans son décor un îlot de douceur. Quand Genève évoque les cinq ans de bonheur qu'elle a connus auprès de son amant, la comparaison avec Chypre lui vient naturellement aux lèvres: les *douces blandices*, les *boisiers mignards*, les *amoureux delices* que la déesse réserve à Mars dans ses vergers de Chypre ne sauraient égaler ceux que connut ensemble un couple heureux³¹⁴.

Quant à l'assouplissement des lignes et aux effets de réflexion dont nous avons vu qu'ils concouraient à la douceur d'un paysage, Vénus n'y est pas étrangère: Ronsard ne demande-t-il pas à Janet de peindre le ventre de sa maîtresse *en miroir arondi, pouPELLÉ, gracelet, rebondi, come celui de Venus?*³¹⁵ On ne compte pas enfin les endroits où Vénus est associée à la rose; cette fleur lui est consacrée:

*Douce, belle, gentille, & bien fleurente Rose,
Que tu es à bon droit à Venus consacrée*³¹⁶.

Vénus lui emprunte son teint³¹⁷; la rose est la plus belle des fleurs, c'est pourquoi Ronsard la nomme *violette de Cypris*³¹⁸. Au début de l'*Hymne du Printemps*, Ronsard nous présente Flore, une nymphe que le Printemps *aymoit ardalement*: elle est toujours accompagnée de la Manne et de la Rosée; la Jeunesse et Amour...

*Et Venus qui estoit de roses bien coiffée,
Suyvoient de tous costés Flore la belle Fée*³¹⁹.

Roses et printemps: cette alliance nous prouve que Vénus fait partie intégrante du style «doux». Cependant la Vénus la plus réussie de Ronsard n'est pas celle qui s'allie passivement aux roses, aux nymphes, aux vergers dans quelque tableau mignard, encore que le visage de la déesse gracieuse ne manque pas d'attraits, nous venons de le voir. Mais Ronsard est un créateur de mythes autant qu'il est un peintre sensible au caractère plastique de ses déesses. Pour comprendre sa Vénus, il n'est pas inutile de réfléchir sur le phénomène mythologique.

Les dieux, ceux du moins que l'on conçoit dans les sociétés primitives, permettent à l'initié de remonter à l'origine, de participer aux choses telles qu'elles étaient au commencement: « Connaître les mythes, c'est apprendre le secret de l'origine des choses. En d'autres termes, on apprend non seulement comment les choses sont venues à l'existence, mais aussi où les trouver et comment les faire réapparaître lorsqu'elles disparaissent. » (Eliade)³²⁰. Kerényi, qui a analysé avec Jung les significations profondes de la mythologie de Vénus, nous montre avec clarté que la fille de la mer, celle de Botticelli par exemple, répond aux fonctions du mythe définies par Eliade: « Le tableau de Botticelli nous permet, à nous hommes modernes, d'évoquer la déesse nue, l'Anadyomène; et c'est elle qu'il faut évoquer, si l'on veut comprendre les déesses des Grecs. C'est elle qui se trouve le plus près de l'origine. »³²¹ Cette signification originelle des eaux n'a pas échappé à Ronsard, comme on peut le voir au début de la 5^e strophe de l'*Ode A Michel de l'Hospital*:

*Là [= au Palais de l'Océan], sont divinement encloses
Au fond de cent mille Vaisseaux,
Les semences de toutes choses,
Eternelles filles des eaux*³²².

Rien de moins intellectualisé que le concept de Vénus Anadyomène; rien de plus élémentaire que la fécondation de l'eau par le sperme ouranien. Cette proximité des origines confère au mythe de Vénus les plus grandes richesses, celles qu'un grand poète saura exploiter. « Plus le symbole est archaïque et *profond*, dit Jung, c'est-à-dire plus il est physiologique, plus il devient collectif et universel, *matériel*. Plus il est abstrait, différencié et spécifique par contre, plus il se rapproche de la nature de particularités et de faits uniques conscients: plus il se trouve dépouillé de sa qualité essentiellement universelle. »³²³ Nous montrerons que Ronsard a su retrouver dans la création de sa Vénus l'« archaïque » et le « profond ». Mais ce retour à l'origine ne se conçoit pas dans l'abstrait: les dieux font office de traits d'union entre les choses et les hommes. La valeur d'une mythologie atteint son apogée quand hiérophanie et esthétique des dieux se trouvent en équilibre. Si la hiérophanie prédomine, la mythologie est encore dans son enfance; elle exprime les recherches ontologiques et les aspirations d'une société primitive. L'homme d'une civilisation évoluée ne saurait s'y reconnaître. Si l'esthétique l'emporte sur les éléments hiérophaniques, c'est que la mythologie a cessé d'être vécue; elle n'inspire plus l'idéologie d'une communauté; elle se borne plutôt aux aspects périphériques de la vie: le décor et l'ornement. L'instant d'équilibre où l'on éprouve le dieu

dans toute sa force et dans toute sa beauté, la Renaissance l'a certainement vécu grâce aux récréations de quelques grands artistes. L'époque se prêtait d'ailleurs à la résurrection des dieux. « Pour être justes, dit V.-L. Saulnier, voyons bien que la Renaissance vit sa mythologie: ce qui n'est pour nous qu'ornement maniéré, traduction plus ou moins savante des réalités naturelles, reste chez elle riche de substance... On pourra parler, au XIX^e siècle, d'« oripeau mythologique »: au XVI^e, il y avait, dans la vision olympienne, une sincérité. »³²⁴ Ronsard s'est plus d'une fois exprimé sur le rôle des dieux dans la poésie: il reconnaît en eux ces traits d'union nécessaires dont nous venons de parler; s'il n'était chrétien, il adorerait, nous dit-il, le Soleil, Cérès, Bacchus, Neptune, Faunes, Pans, Nymphes

*Et ces Dieux que lon feinct ministres de Nature*³²⁵.

Et c'est Dorat, le grand maître, qui apprit à Ronsard comment

*On doit feindre & cacher les fables proprement,
Et à bien degulser la verité des choses
D'un fabuleux manteau dont elles sont encloses*³²⁶.

Ronsard a insisté sur le visage des dieux autant que sur leur signification: il conseille au poète Alphonse Delbene de soigner ses descriptions des fleuves, des forêts, des montagnes, des phénomènes atmosphériques et des *Dieux & Déesses, avecques leurs propres metiers, habits, chars, & chevaux*³²⁷.

Les dieux appartiennent au monde du « mythos », celui que P. Grimal, dans une antithèse bienvenue, oppose au monde du « logos »³²⁸. Le « mythos » réunit tout ce qui, dans la pensée humaine, est irrationnel, gratuit; il est sa propre fin; on le trouvera beau, intéressant; il s'insinue dans tous les aspects de la vie; il permet à l'homme d'imaginer ses rapports avec le monde et son emprise sur celui-ci. Le « logos », au contraire, ne vise qu'au vrai. Les dieux seront d'autant plus révélateurs qu'ils s'éloigneront de la sphère du « logos » pour s'enraciner dans celle du « mythos ». La mythologie symbolique médiévale, on le voit bien vite, pêche par sa prépondérance logique. Entre le dieu et ce qu'il symbolise, il n'y a pas de place pour l'expression des instincts, des pulsions, des rêves et des projets, pour tout ce donné inconscient et irrationnel, sur lequel travaille l'artiste créateur. L'« espace mythique » sera de même beaucoup trop réduit dans des comparaisons usées (du type: « tu es plus belle que Vénus »³²⁹) où le procédé métaphorique, éprouvé comme

une ressource de l'intelligence, tend sans autre à un « logos » banal et sans force. Lorsqu'elle se détourne du « mythos », la conscience opère une séparation entre l'homme et le monde où il se trouve placé³³⁰. Le rôle de la Vénus Anadyomène de Ronsard sera précisément, nous le verrons, de supprimer entre l'amoureux et le monde, toute disjonction. Ronsard, poète mythologique, divinise les hommes et humanise les dieux.



Ces quelques réflexions sur la mythologie permettront de saisir pourquoi certaines « Vénus Anadyomènes » ronsardiennes représentent d'exceptionnelles réussites.

D'abord, on peut dire que le poète excelle à cacher la déesse dans les grâces du corps féminin; la frontière entre dieux et hommes disparaît dans l'immanence de Vénus: ce sont *deus cournas* = lèvres où *Cyprine se celle*³³¹; c'est une belle face, un beau logis d'Amour

*Où Venus & la Grace
Ont choisi leur séjour*³³².

De la duchesse de Guise, Ronsard dit que Vénus habite *en ses grâces*³³³. Le teint d'Elisabeth, la reine d'Angleterre, est fait des roses *descloses* à l'Aube, des œillets et des lis cueillis sous l'Aurore; la *Cyprine & la Grace* s'y jouent³³⁴. Quant aux seins d'Hélène, c'est le séjour des Grâces, d'*Amour & de Cyprine*³³⁵. Ainsi Vénus arrive à fixer, à localiser la douceur et la grâce éparses et flottantes des charmes féminins. Mais la Vénus cachée est toujours près de naître, d'éclore et par conséquent de jouer un rôle actif (point capital) dans la conquête amoureuse. A-t-on jamais dénombré les épiphanies de la déesse au long des poèmes de Ronsard? Plus de douze passages décrivent la naissance maritime de Vénus ou pour le moins y font allusion. Chose curieuse, on retrouve chez l'Anadyomène de Ronsard des pôles durs et doux entre lesquels souvent oscille l'imagination du poète.

Dans un accès de pessimisme, l'amoureux désespéré renonce à courtiser un être aussi versatile et léger que la femme:

*Aussi Venus, qui nasquit dans les flotz
De l'Océan ennemy du repos,
Nous montre assez que la plus seure Amante
N'est que tempeste, orages & tourmente*³³⁶.

Si Amour est menteur et trompeur, c'est que

*La mer conceut [sa] mere en sa vague profonde*³³⁷.

Ronsard reproche aussi à Vénus d'avoir changé son *doux* en *amer*; il ajoute, véhément:

*Que devoi-je esperer de toy, germe de mer,
Sinon toute tempeste?...* ³³⁸.

Mais la douceur perce à travers les menaces dans trois passages importants: Ronsard hésite devant l'ambivalence des charmes de Vénus; le lecteur a déjà pensé au sonnet connu de la *Nouvelle Continuation*; Ronsard accuse Marie d'avoir comme parrain et marraine Mars et la Mer; comment pourrait-on se fier à si perfides recommandations? Le regard de Marie devient serein, mais c'est pour noyer Ronsard *aux flots de la douce Cypris*³³⁹. La différence entre la mer agitée et la déesse qui en naît est plus accusée dans la pièce du *Cyclope amoureux*. Galatée, comme Vénus, est née des flots; la mer, aussi bien que dans le poème de la *Nouvelle Continuation*, est un élément instable; les eaux bouillonnantes ont engendré Vénus; *toutesfois elle est douce*³⁴⁰, au contraire de la nymphe aimée de Polyphème. Enfin, Ronsard prend un parti plus net dans une élégie envoyée à Marie Stuart:

*Je suys marry que la douce Venus
Nasquit des flots d'escume tous chenus:
Elle d'Amour la compaigne & la mere
Digne n'estoit d'une naissance amere,
Des flots couverts d'horreur & de peril,
Mais devoit naistre au Printemps, en Avril,
D'un pré fleury, pres d'une eau gazoillante
Desur la mousse, & non de la tourmente*³⁴¹.

Il suffit, au fond, pour voir naître l'harmonieuse Anadyomène, d'adoucir la mer, de faire retrouver à cet élément non plus l'inertie (auquel cas, l'eau serait matière poétique morte), mais le mouvement régulier et alternatif de la vague, le dynamisme léger des ruisseaux.

La Vénus Anadyomène de Ronsard représente une grande recreation mythologique, comme le prouve le rapport qui s'établit entre elle et les critères du mythe que nous venons de définir. N'est-ce pas en effet le besoin de remonter à l'origine qui a rendu Ronsard si sensible à la Vénus naissante, à la déesse qu'enfante la mer, lieu commun de tout, à la puissance cachée qui va se découvrir? N'est-ce pas ensuite établir un trait d'union entre les choses et les êtres que de placer, au cœur même de ses poèmes amoureux, une déesse d'une étonnante beauté plastique, certes, mais doublée d'une « signification », d'une force symbolique exceptionnelle: l'incarnation de la femme douce et qui invite au plaisir. Enfin, il y a dans l'apparition de Vénus tant de fraîcheur inattendue, tant de surnaturelle présence, que l'épiphanie de la déesse s'apparente sans autre chez Ronsard au monde du « mythos ».

Partons du mythe sans relief et voyons-le s'enrichir:

*Vous, de l'eau poissonneuse fille,
Qui dans le creux d'une coquille
Vintes à Cypre, & qui Cnidon
Gouvernés, & Pafhe & Cythere,
Venus la fiere-douce, mere
De ce bon enfant Cupidon*³⁴².

C'est ainsi que Ronsard invoque la protection de la déesse, à la fin de ses *Odes* de 1555. On glisse bien sûr très facilement à la comparaison amoureuse (ou admirative, tout au moins): de Marie Stuart, Ronsard dit que

*Moins belle fut ceste Venus divine
Quand à Cythere en sa conche aborda,
Lors que le flot qui neuf mois la garda
La feit sortir de l'escume marine*³⁴³.

Mais le mythe va s'enrichir, en s'associant à la vie de la nature d'une part, aux émois amoureux de l'autre:

*Au mois d'Avril, quand l'an se renouvelle,
L'Aube ne sort si belle de la mer,
Ny hors des flots la Deesse d'aimer
Ne vient à Cypre en sa conque si belle,*

*Comme je vy la beauté que j'appelle
 Mon Astre saint, au matin s'esveiller,
 Rire le Ciel, la terre s'esmailler,
 Et les Amours voler à l'entour d'elle*³⁴⁴.

Nous avons déjà parlé de la douceur amoureuse du « naître ». Elle s'accomplit ici dans une grande perfection de lignes, de rythmes et d'images. Rafraîchie par une eau lustrale, la figure aimée parvient à l'être. L'Aube, c'est la promesse d'un devenir mais aussi celle d'un désir; cette promesse, venue des choses en somme, s'insinue dans le monde des êtres grâce à Vénus médiatrice. Avant d'être celle d'Hélène et après avoir été celle de la nature, la douceur s'incarne dans la déesse de Chypre, si proche des choses par sa naissance « élémentaire ». Le jeu des images s'élargit; il gagne le ciel et la terre; mais l'« espace » amoureux ne perd rien de son caractère circonscrit, puisque l'univers se penche sur la femme aimée. Les lignes, elles, partent de l'horizon, s'ouvrent, bien sûr (vers le Zénith à partir de l'Aube, vers Chypre à partir d'un point de la mer) et se multiplient (la terre s'esmaille et les Amours volent autour de la belle). Ces lignes ont un point de convergence non négligeable: le *je vy* au v. 5. La conscience du poète nous ramène à la vie intérieure. Enfin le rythme s'appuie sur les deux quatrains: progressif avec les *si* des vv. 2 et 4 et avec le *ny* du v. 3, il culmine « entre » les vv. 4 et 5 (si l'on ose dire), pour redescendre en douces volutes: *au matin s'esveiller, Rire le Ciel, la terre s'esmailler*. On aura noté, au passage, le présent du v. 4: *Ne vient à Cypré*: ce temps actualise et renouvelle l'action de Vénus, comme le veut le mythe³⁴⁵.

Le mouvement de la déesse, que les flots portent à son île, se retrouve dans une élégie de 1584; un élément érotique s'y est ajouté: celui des cheveux rendus humides par la mer. L'eau n'est pas seulement douceur rafraîchissante, elle est aussi principe de fécondité:

[Ronsard s'adresse à sa maîtresse]
*Toy Deesse cent fois plus belle que n'estoit
 Celle qu'aux bords de Cypré une Conque portoit,
 Pressurant les cheveux de sa teste immortelle
 Encores tous moiteux de la mer maternelle,
 Tu ne devrois conter les baisers savoureux
 Que tu donnes trop chiche à ton pauvre amoureux*³⁴⁶.

Il s'établit entre les *cheveux*, la *mer* et les *baisers savoureux* des rapports très précis, quoiqu'ils soient analogiques: en effet, *cheveux* et *mer* ressor-

tissent à Vénus; tandis que les baisers sont donnés par la maîtresse de Ronsard. Mais l'image de Vénus naissante n'est pas introduite gratuitement dans la requête du poète; la valeur sexuelle attachée à la déesse s'étend « par contact » aux baisers dont l'amant veut qu'ils soient abondants et *savoureux*, autrement dit, fécondés par l'« humide » influence de Vénus.

L'épiphanie de la déesse en un point déterminé de la mer, et sa traversée jusqu'à Chypre sont essentiels à la figure de Vénus. Quand Ronsard néglige de développer cet aspect, il manque à sa déesse un dynamisme important. C'est le cas dans le sonnet du *Bocage* (1554) *Escumiere Venus, roïne en Cypre puissante*³⁴⁷ et dans un *Veu*³⁴⁸ que l'on retrouve à la fin des *Amours* de 1571.

La Vénus la plus réussie de notre poète est sans doute celle de deux sonnets des *Amours* de 1552. Voici le texte intégral de la première pièce:

*Quand au matin ma Deesse s'abille
D'un riche or cresse ombrageant ses talons,
Et que les retz de ses beaulx cheveux blondz
4 En cent façons ennonde et entortille:*

*Je l'accompare à l'escumiere fille,
Qui or peignant les siens jaunement longz,
Or les ridant en nulle crespillons
8 Nageoyt abord dedans une coquille.*

*De femme humaine encore ne sont pas
Son ris, son front, ses gestes, ny ses pas,
11 Ny de ses yeulx l'une & l'autre chandelle:*

*Rocz, eaux, ny boys, ne celent point en eulx
Nymphe, qui ait si follastres cheveux,
14 Ny l'œil si beau, ny la bouche si belle*³⁴⁹.

La comparaison avec Vénus se limite aux quatrains mais le *encore* du v. 9 se charge de l'étendre au poème entier. Vision plastique, certes, que cette naissance marine, mais plus encore, découverte de la beauté par l'âme émerveillée du poète; car le trajet de Vénus vers Chypre symbolise une révélation: épiphanie divine, épiphanie du désir, épiphanie d'une beauté offerte sans réserve et miraculeusement surgie. Pas une fois, le mot « doux » ne figure dans les 14 vers du sonnet. Pourtant, l'impression d'accueil, d'harmonie et de consentement a vite gagné le lecteur. On retrouve ici, comme dans le poème que nous avons analysé³⁵⁰,

mais à un degré plus grand encore, la perfection des images, des lignes et des rythmes. Les lignes (c'est par elles, je crois, qu'il faut commencer): elles sont doubles; horizontales (sillage de Vénus), verticales (jeux des cheveux, de la tête aux talons). C'est ainsi que Ronsard a réussi à exprimer une douceur à deux dimensions: *or peignant, or... ridant/ Nageoyt*: le mouvement vertical suscite le mouvement horizontal et celui-ci empêche que le vertical ne se perde. Le rythme, lui, est ample et d'un seul tenant: deux périodes bien balancées, de quatre vers; une syntaxe oratoire:

Quand...

...

Et que

...

Je l'accompare

Qui or

Or

Nageoyt

Oratoire... cela ne veut pas dire: oripeaux rhétoriques, poésie de bonne et laborieuse facture. Oratoire... cet adjectif est synonyme ici d'ample et de progressif. Le vers porte et emporte la révélation amoureuse dans l'harmonie de son mouvement; un mouvement qui avance mais avec le flux et le reflux: les cheveux s'allongent ou s'enroulent; et cette alternance, toute marine³⁵¹, deux *or* judicieusement placés sont chargés de l'annoncer. On aura remarqué aussi comme les 3 *en* du v. 4 aident à figurer le mouvement réfléchi des cheveux. Quant aux images, on en soulignera la pureté et la noblesse: une déesse; des cheveux *de riche or*, une fille née de l'écume. Les cheveux participent de la naissance aquatique (*ennonde*). A l'encontre du sonnet *Au mois d'Avril*, Vénus et la maîtresse du poète sont ici sur le même pied: le balancement harmonieux y gagne d'autant. Enfin, le sillage de Vénus se perdrait sans une image qui appelle la convergence des lignes: *abord*³⁵². Cet *abord* est d'extrême importance, car il prouve la réalité de l'épiphanie et, dans le langage symbolique de l'amour, la réalité de la douceur saisissable et consentante.

Le poème, bien « lancé » par les quatrains, n'a plus qu'à s'épanouir dans les tercets: le rythme, moins ample et plus familier, continue sur son propre élan, en douces respirations: *son ris, son front, ses gestes, Rocz, eaux, ny boys*. Le dernier vers, sans aucune recherche (cf. les simples adjectifs *beau, belle*) conclut dans la sérénité. Il faut regretter le changement opéré par Ronsard en 1578 au v. 12: *celent* devient

logent: on perd le privilège d'une beauté cachée et secrète que le mouvement libérateur (*abord*) rend disponible pour le poète.

Dans le second sonnet que nous allons étudier, le poète joue un rôle plus actif; il goûte, en quelque sorte, les plaisirs que lui offrait Vénus dans le sonnet qu'on vient de lire. L'amoureux touche au but de sa conquête:

*Le pensément, qui me fait devenir
Haultain & brave, est si doulx que mon ame
Desja desja impuissante, se pasme,
4 Yvre du bien qui me doit avenir.*

*Sans mourir donq, pourray-je soustenir
Le doulx combat, que me garde Madome,
Puis qu'un penser si brusquement l'entame,
8 Du seul plaisir d'un si doulx souvenir?*

*Helas, Venus, que l'escume féconde,
Non loing de Cypre, enfanta dessus l'onde,
11 Si de fortune en ce combat je meurs,*

*Reçoy ma vie, o deesse, & la guide
Parmy l'odeur de tes plus belles fleurs,
14 Dans les vergers du paradis de Gnide³⁵³.*

Deux parties bien distinctes, l'une formée par les quatrains; l'autre, par les tercets. D'un côté, la menace de mort que représente une étreinte avec une maîtresse enfin consentante; de l'autre, le secours que Vénus accorde à l'amoureux menacé. Rien n'assombrit la conquête, sinon la mort: mais Vénus est chargée de remédier à cet obstacle.

Ce poème représente en sa première partie l'épanouissement de la plus complète douceur: le *pensément* est doux; l'accord des amants procure au poète l'ivresse par anticipation; l'union amoureuse elle-même est appelée *doulx combat*; enfin le souvenir d'une précédente nuit d'amour est *doulx* aussi. Si l'amant a peur d'une chose (son âme est *impuissante*), ce n'est pas d'une dure résistance mais bien d'une douceur trop envoûtante. Viennent les tercets; ils changent la perspective du tout au tout: l'intervention de Vénus redonnera son sens à la mort amoureuse. La déesse n'est pas seulement invoquée ni même brièvement évoquée. Elle s'introduit dans le poème par son pouvoir d'épiphanie. On mesure ici ce qui sépare le Vendômois de vingt faiseurs de dieux, qui s'arrêtent aux ornements et s'en trouvent satisfaits. Ronsard en appelle, pour orner sa Vénus, à la fonction la plus poétique et la plus significative

de la déesse: une naissance dont le caractère sexuel n'échappe pas, quoiqu'il soit discrètement évoqué (*l'escume féconde*, en effet, provient d'après la légende, des testicules d'Ouranos mutilés par Cronos). Une naissance aussi qui représente l'accomplissement de l'amour, la faveur accordée, Vénus venant à Chypre, c'est la femme qui fait don de toutes ses beautés; c'est elle qui sous les traits d'une déesse, aide le poète à se retrouver, une fois qu'ayant satisfait son désir, il meurt pour renaître dans le don de lui à sa maîtresse et de sa maîtresse à lui; car *l'odeur des plus belles fleurs et les vergers du paradis de Gnide*, on le pense bien, figurent les jouissances amoureuses. On ne saurait donc contester que la fin du v. 9 et le v. 10 de notre sonnet, dépassent la simple épithète pour devenir l'élément déterminant des 14 vers.

Au confluent de la douceur et de la mythologie, on rencontre la Vénus Anadyomène. Nous avons ramené à trois aspects essentiels le style «doux»: 1. Un monde circonscrit: l'apparition en un point de la mer de *l'escumière fille* et sa traversée à Chypre, paradis bien abrité, correspondent à ce premier aspect. 2. Le jeu des reflets et des réflexions: comment nier qu'en fassent partie la progression de Vénus selon le rythme alterné des vagues et les mouvements ondoyants de ses cheveux? 3. Les eaux jaillissantes: la naissance si fraîche de la déesse amoureuse figure fort bien cette jouvence des eaux grâce à laquelle la douceur se transmet. Vénus, d'autre part, réalise la plénitude du mythe: renouvellement de ce qui s'est passé à l'origine; trait d'union entre les choses et les êtres; «mythos» qui figure toutes les aspirations du poète vers la beauté et le désir, la déesse de Chypre inscrit la douceur au cœur de l'homme et témoigne d'un amour qui s'est concilié l'univers. Les poètes amoureux ont de tout temps sacrifié à Vénus; mais y en a-t-il un autre qui ait placé avec un bonheur égal à celui de Ronsard, la fille de la mer au cœur de sa conquête amoureuse?

* * *

O. LE STYLE « DOUX » ÉLEVÉ

La figure de Vénus nous permet d'accéder à un dernier aspect du style «doux», celui de la somptuosité et de la noblesse accueillante. Cet aspect paraît plus facile à dater que les autres dont nous avons parlé. Une des caractéristiques de la douceur ronsardienne était la conquête de femmes simples et gracieuses. Or, il est un certain nombre de poèmes publiés dans les *Amours* de 1552-1553 et dans les *Sonets pour Helene*³⁵⁴, qui, sans cesser d'être «doux», ne ressemblent pas, toutefois, à tant de poèmes où Ronsard, de 1550 à 1585, le prend fami-

lièrement avec sa maîtresse. C'est bien de la douceur qu'on rencontre dans les deux recueils mentionnés, mais elle semble s'exprimer un registre plus haut que dans les autres pièces. Plusieurs aspects du style que nous avons défini s'y retrouvent d'ailleurs: l'univers limité dont la bien-aimée est le centre, la réflexion des formes, la jouvence des eaux. Mais tout cela est comme ennobli, rehaussé; le désir et la jouissance se font plus rares, plus augustes. Ronsard atteint dans un style pur et sans heurt quelques-uns des plus hauts sommets de son œuvre. Concernant la conquête amoureuse, il faut encore établir une distinction entre les *Amours* de 1552-1553 et les *Sonets pour Helene*. La douceur des premiers paraît plus épanouie; celle des seconds, plus retenue. Dans le recueil de 1578, la chasteté d'Hélène³⁵⁵ donne un aspect particulier et comme affaibli à une douceur quintessenciée par le platonisme³⁵⁶ et souvent menaçante pour Ronsard³⁵⁷. La douceur n'est sans mélange que dans trois sonnets³⁵⁸ dont j'ai déjà parlé. Il me paraît dès lors plus intéressant de me borner aux *Amours* de 1552-1553.

Le rapport de la femme aimée avec la Vénus que nous avons étudiée y est bien perceptible; en ce sonnet, par exemple, où le poète se rappelle la douce heure où il vit son angelette:

*Quel or ondé en tresses s'allongeant
Frapoit ce jour sa gorge nouvelette,
Et sus son col, ainsi qu'une ondelette
Flotte aux zephyrs, au vent alloit nageant?*³⁵⁹.

On voit facilement la transition vers une douceur élevée, le passage d'un registre à l'autre: la *gorge nouvelette*, l'*ondelette*, les *zephyrs*, ces touches appartiennent au style le plus simple. Mais l'*or ondé s'allongeant* traduit la somptuosité que Ronsard veut introduire. De même l'image de l'Anadyomène exprime un monde de richesses et de pierres précieuses:

*Si riche gemme en Orient eslite
Comme est son lustre affiné de bon heur,
N'emperla point de la Conche l'honneur
Où s'apportut Venus encore petite*³⁶⁰.

Le sonnet *Ces flots jumeaux*³⁶¹, ce blason du sein, que nous avons déjà mentionné, exprime une épiphanie comparable, par certains aspects, à celle de Vénus: la Beauté vole pour se blottir entre les deux seins de la belle maîtresse du poète. Le mouvement vers la douceur d'une poi-

trine accueillante rappelle celui de Vénus, nageant vers son île; la différence avec telle évocation du sein féminin que nous avons citée ou étudiée, tient dans la somptuosité et la richesse qui émanent de *deux rubiz hault eslevez*, lesquels portent à leur perfection *les rayons de l'ivoire*. On retrouve par ailleurs dans ce sonnet les caractéristiques habituelles du style « doux »: les *flotz jumeaux* que sont les seins,

*Vont & revont par leur blanche valée,
Comme à son bord la marine salée,
Qui lente va, lente revient aussi.*

Voilà pour la réflexion. Quant à la réalité circonscrite et aux lignes assouplies, on les trouve sur la poitrine féminine, cet asile où Ronsard nous dit que se réfugie toute la beauté du monde, et dans ces tétins (plutôt ces rubis)

De toutes partz unyement arondis.

Dans les *Amours* de 1552, c'est souvent toute la conquête amoureuse qui prend cet aspect de douceur recherchée. Le sonnet LXX en témoigne bien; Ronsard s'y déclare séduit et ébloui par une perle entrevue *soubz le cristal d'une argenteuse rive*. Ronsard admire aussi la rondeur, *d'une blancheur naïve*, de cette perle pour la capture de laquelle il s'expose à tous les dangers. Seul Amour le fraude *d'une si douce proye*³⁶².

De pierres précieuses en perles arrondies, un vers du sonnet LIII³⁶³ précise bien ce qui, dans les pièces de 1552, s'ajoute aux caractéristiques du style « doux » déjà connues; sa maîtresse, nous dit Ronsard, possède

L'humble douceur, la grave magesté.

La simplicité devient de la noblesse. Il est vrai qu'au vers précédent, la chasteté se joint à la beauté. Mais un tel obstacle est accidentel. Il n'empêche pas, dans plusieurs autres poèmes de même style, l'accueil favorable au milieu de la plus grande douceur. Car cette dernière qualité est l'attribut de la femme. Il arrive paradoxalement que les rôles soient renversés et que la résistance appartienne à l'homme pour mieux marquer, peut-être, l'universelle douceur féminine:

*Nature ornant la dome qui devoyt
De sa douceur forcer les plus rebelles
...³⁶⁴.*

Cette douceur communicative de la femme révèle encore une différence des sonnets de 1552 avec les autres pièces « douces » : dans celles-ci, la femme prenait place discrètement, au milieu d'une nature accueillante et délicatement évoquée. Cassandre (ou la femme chantée dans les *Amours* de 1552) suscite elle-même la douceur et la transmet. On reconnaît ce rôle plus appuyé, cette présence plus souveraine de la femme, dont Ronsard illumine son tableau. Comme Vénus faisait naître la grâce sur son passage, ainsi la maîtresse du poète suscite la douceur autour d'elle :

*Ce ris plus doux que l'œuvre d'une abeille,
Ces doubles liz doublement argentez,
Ces diamantz à double ranc plantez
Dans le corail de sa bouche vermeille*³⁶⁵.

De naïve qu'elle était, la grâce devient somptueuse. Pour enrichir sa description, Ronsard s'y reprend à deux fois : les dents sont *doubles liz doublement argentez* et *diamantz plantés à double ranc* ; quant aux gencives, elles sont de corail. Ronsard d'évoquer ensuite le *doux parler* et le chant de sa maîtresse, puis les deux *cieulx sur deux astres antez* qui annoncent une déesse : la richesse touche ici à la préciosité. Nouvelle grâce qui part de la belle pour envoûter le monde jusqu'à l'Orient : son parfum ; il naît *du beau jardin de son printemps*.

*Et de là sort le charme d'une voix,
Qui touts raviz fait sauteler les boys,
Planer les monts, & montaigner les plaines*³⁶⁶.

Comme le montre l'aboutissement de ce sonnet, la douceur se fait efficace, alors qu'elle était discrète et comme intouchable dans maintes autres pièces étudiées au début de ce chapitre. Ce qui me frappe le plus dans les poèmes que nous analysons, c'est que la grâce joue un rôle actif dans la conquête amoureuse ; elle est plus qu'un climat, plus qu'un décor ; elle devient participation. Le poète n'a plus qu'à s'y abandonner sans combat mais aussi sans faiblesse :

*Qu'eussay-je faict ? l'Archer estoit si doux,
Si doux son feu, si doux l'or de ses nouz,
Qu'en leurs filetz encore je m'oublie :*

*Mais cest oubli ne me tourmente point,
Tant doucement le doux Archer me poingt,
Le feu me brusle, & l'or crespé me lie*³⁶⁷.

C'est oubli, qu'est-ce d'autre sinon l'aliénation à laquelle était contraint le poète amoureux par la cruauté de sa maîtresse? Mais, on le voit, la situation a changé, car la douceur permet à l'amoureux d'atteindre à la réciprocité: se perdre à deux c'est se retrouver. Aucun texte mieux que le sonnet suivant ne traduit cet accord intime, fin dernière de la conquête amoureuse:

*Doux fut le traict, qu'Amour hors de sa trousse,
Pour me tuer me tira doucement,
Quand je fuz pris au doux commencement
4 D'une douceur si doucettelement douce.*

*Doux est son ris, & sa voix qui me poulse
L'ame du corps, pour errer lentement,
Devant son chant marié gentement
8 Avec mes vers animez de son poulce.*

*Telle douceur de sa voix coulle à bas,
Que sans l'ouir vrayment on ne scayt pos,
11 Comme en ses retz Amour nous encordelle.*

*Sans l'ouir, di-je, Amour mesme enchanter,
Doucement rire, & doucement chanter,
14 Et moy mourir doucement aupres d'elle³⁶⁸.*

Ce poème est d'abord une apologie de la douceur qui, sous la forme d'un adjectif, d'un adverbe ou d'un substantif, revient onze fois en quatorze vers. En nul endroit, pourtant, on ne souffre de la répétition, sauf peut-être au v. 4, où l'expression s'alanguit. Ronsard remarqua ce défaut et corrigea en 1584:

Pris d'une fievre autant aigre que douce.

C'était réintroduire un contraire et céder au balancement alternatif des choses. Nous reviendrons sur cette importante correction. Le poème est fait de peu d'éléments: un trait d'Amour; le ris et la voix d'une savante maîtresse. Mais le sujet d'un grand sonnet sous la plume d'un grand poète, n'a pas besoin d'être plus développé. On pourrait presque dire que cette pièce tout entière tient dans un mouvement enveloppant, que les rythmes et les répétitions ne visent qu'à mieux enfermer le poète dans la jouissance et l'extase.

On remarquera que les mentions de la douceur se trouvent surtout au début et à la fin: 6 dans le premier quatrain, 3 dans le dernier tercet. Il ne reste donc pour le milieu du poème que 2 *doux* ou *douceur*. Les mentions de la douceur au premier quatrain ouvrent le petit univers où viendra prendre place le poète; par leur accumulation, elles donnent le branle au mouvement qui, sans nombreuses relances (une fois à l'initiale du second quatrain, une fois à l'initiale du premier tercet), parviendra à sa chute au v. 12, amortie par trois nouveaux *doux* qui referment le poème sur une extase partagée et comme soupirée. Grâce à un ensemble d'effets singulièrement expressifs, Ronsard tisse donc autour des amants réunis, des liens d'ineffable douceur. Il s'agit bien d'un emprisonnement: à ceux qui en douteraient, les v. 3 (*je fuz pris*) et 11 (*Amour nous encordelle*) sont là pour le rappeler.

Comme dans les poèmes que nous venons d'étudier, la douceur s'exprime sur un ton particulièrement élevé: il y a chez Ronsard des unions plus nettement érotiques, encore qu'on puisse interpréter sans outrecuidance le *mourir* du v. 14, de façon sexuelle. Mais qu'importe au fond: la réunion des deux êtres paraît complète. On y retrouve l'aliénation de l'amant: le ris et la voix lui poussent l'âme hors du corps, à un rythme lent, qui est celui de tout le sonnet. Mais cette âme qui se perd cherche à se retrouver: elle y parvient de la façon la plus étonnante, c'est-à-dire dans le moment précis où la maîtresse courtisée sort aussi d'elle-même pour chanter le poète, si bien que les deux mouvements convergent. Il était difficile, on en conviendra, de placer sa création littéraire plus au centre de sa vie amoureuse. Le mouvement réfléchi est aussi très particulier: c'est d'abord le trait d'Amour; puis arrivent le ris et la voix; cette voix semble un instrument d'Amour, un intermédiaire par lequel il cherche à tuer Ronsard. Mais la réflexion apparaît au v. 12: qui croyait prendre est pris; Amour est enchanté; c'est l'arrêt, par l'extase et la fusion intime, de toute force agissante; enfin dans une licence de génie, la syntaxe elle-même s'interrompt comme si trop de rigueur grammaticale eût gâté le tableau. On peut admettre, en stricte grammaire, la répétition (un pur charme) du v. 12: *sans l'ouïr*; il est syntaxiquement admis de dire qu'on entend une femme enchanter Amour, rire et chanter doucement. Mais le *moy* du v. 14 est introduit de façon purement associative: devenu ainsi discret, il se perd d'autant mieux dans la douceur. La poésie, au fond, ne commence-t-elle pas où finit le discours logique?

SOURCES ET RAPPROCHEMENTS

A. LA RÉALITÉ CIRCONSCRITE

Sources et influences générales

1. Les formes arrondies du corps féminin.

Parmi les innombrables sources possibles de Ronsard, on arrive toutefois à s'orienter; Pontano, l'Arioste, Baïf, Ronsard: voilà une chaîne sûre, dont les maillons sont certainement parents. Bien entendu, on trouverait dans la littérature antique de nombreuses évocations lascives. Mais le procédé qui consiste à érotiser, dans de longues descriptions, chaque partie du corps féminin, paraît être le fait des poètes néo-latins et, en particulier, du plus lascif d'entre eux, Pontano. On peut souscrire sans autre à ce jugement de M. Morrison: « Ronsard evidently prefers as models the neo-Latin imitators of Catullus who had already acclimatised the ancient poet in a modern world. These poets, Pontanus, Sannazar, Marullus, Secundus, had selected from Catullus the few happy poems to Lesbia and had embroidered on them in their own way, adding sensual description and precise physical details-features which are totally absent from the Lesbia poems of Catullus. »³⁶⁹ Pontano paraît s'être arrêté aux différentes parties du corps féminin d'une façon particulière; c'est peut-être chez lui qu'on trouve les premières manifestations d'un érotisme qui cherche à être satisfait par le plaisir même de l'évocation verbale et poétique. On retrouve cet érotisme, il est facile d'en convenir, dans l'*Elegie a Janet*: Ronsard laisse de côté l'aspect pornographique des descriptions de Pontano³⁷⁰, mais retient certainement les souples jeux du corps féminin immergé. Ronsard a dû connaître ce passage du *Meteorum liber*, très intéressant par la sensibilité érotique, nouvelle, qui s'y manifeste:

[jeux de nymphes]

*aut amne in medio ludunt vitreisque sub undis
lascivae alternant agiles per brachia motus,
lubricaue intorquent niveis vestigia plantis.
Enatat haec levisque manus et brachia monstrat,
aut tenerum latus aut molles cum poplite suras;
desiliit illa petens imum splendetque sub undis
marmoreum femur et cervix argentea et illea
deducunt coelo divos quae ad furta papillae*³⁷¹.

Vitreis, alternant agiles, motus, intorquent, tenerum latus, molles suras, autant d'éléments qui témoignent d'une plasticité sensuelle avec laquelle joue l'imagination poétique³⁷². On pourrait multiplier les citations de passages où se dessinent les souples contours du corps féminin³⁷³; c'est par dizaines que se compteraient les vers où Pontano détaille avec volupté les seins de la femme:

[Cicella]

*cuius lacteolo sinu tument
surgunt aureolae duae papillae*³⁷⁴.

*...aureolas petes papillas*³⁷⁵.

*en tibi tractandas damus has sine labe papillas*³⁷⁶.

*Nam quid lacteolos sinus et ipsas
prae te fers sine linteo papillas?*³⁷⁷.

*Lilia nudatae vincunt candore papillae*³⁷⁸.

*et quotiens tenerae saliunt de veste papillae*³⁷⁹.

Il paraît donc légitime de voir en ces textes le point de départ d'un érotisme descriptif et facile, orienté vers la souplesse, sinon encore vers la rondeur.

Suivent l'Arioste et deux passages connus de l'*Orlando furioso*: au chant VII de cette épopée, le poète italien s'attarde longtemps à décrire les charmes puissants d'Alcine³⁸⁰: aucun peintre ne serait capable de réussir le portrait de cette femme admirable (c'est donc à l'Arioste que Baïf empruntera sa référence à la peinture); la chevelure d'Alcine retombe en boucles gracieuses; le front termine, gracieusement aussi, le haut du visage; les sourcils sont deux arcs; son cou est plus blanc que la neige; sa poitrine a la couleur du lait,

*il collo è tondo, il petto colmo e largo:
due pome acerbe, e pur d'avorio fatte,
vengono e van come onda al primo margo,*

quando piacevole aura il mar combatte.

...

*Si vede al fin de la persona augusta
il breve, asciutto e ritondetto piede.*

On notera enfin que les paroles, les rires, les chants, la démarche et les mouvements d'Alcine sont autant de nœuds qui captivent un amant.

Le second passage descriptif est le portrait d'Olympe, au chant XI³⁸¹. Comme celles d'Alcine, les beautés d'Olympe sont exceptionnelles. Arrêtons-nous à celles qui concernent plus directement notre propos : la gorge (aussi!) est plus blanche que la neige;

*le poppe ritondette parean latte
che fuor del giunchi allora allora tolli.*

Enfin, les flancs d'Olympe sont *rilevati*. C'est donc à l'Arioste que Baïf³⁸², outre de nombreux détails, empruntera la rondeur de sa description féminine; mais cette rondeur se trouve considérablement développée chez l'amant de Meline:

*D'ivoyre bruni [est] ce front
En vouture juste rond³⁸³.*

Les sourcils sont deux *arcz ebenins*; la gorge est d'*albastre rebandi* et la poitrine d'*albastre* (aussi!) *en large arondi*; les bras s'étendent comme *deux souples rameaux*. Le ventre est un mont de neige qui *en rondeur s'élève blanc*. Les cuisses *semblent faites au tour* et les hanches ont un *arondi contour*. Enfin, les jambes sont *rondelètes* et prennent naissance sur deux talons *rondeletz*, eux aussi. Il semble que de l'Arioste à Baïf, la rondeur passe de la valeur décorative la plus séduisante à une façon de satisfaire, par la variété et la plénitude des formes, une sensualité qu'attestent maints détails. C'est ici, je pense, que Baïf s'est souvenu de Pontano et du « climat » de ses descriptions lascives. Deux vers, d'ailleurs, trahissent un rapprochement que l'on n'a jamais signalé:

Pontano:

Baïf:

...aut molles cum poplite suras³⁸⁴.

*Ces jarretz et ces genoux
En tendreur grassetz et mous.*

Cet emprunt au poète néo-latin explique ces inhabituels *jarretz* (poples, -itis, m. = le jarret)! Ainsi, par la contamination de deux sources d'inspiration, Balf crée en France un nouveau style descriptif, que Ronsard s'empresse de lui emprunter. Car M. Raymond a pleinement raison³⁸⁵, le Vendômois a copié son ami dans l'*Elegie a Janet*. Il l'a copié (partiellement), mais il l'a aussi considérablement amélioré. La douceur des *coulans & mignars hendecasyllabes... d'un Pontan*³⁸⁶, la rondeur des formes de l'Arioste, le style « doux » de Balf, trop énumératif et prosaïque, se mettent à vivre, chez le Vendômois, d'une vie profonde. Les différents aspects que Ronsard emprunte, s'animent dans un univers amoureux. Une étude détaillée de l'*Elegie a Janet* n'est pas à faire ici. Il faut se borner à souligner deux aspects intéressants, parmi tant d'autres, de la recreation ronsardienne. La fossette de sa maîtresse, Ronsard l'imagine ainsi:

*Fossette, non, mais d'Amour la cachette,
D'où ce garçon de sa petite main
Lache cent traitz, & jamais un en vain
Que par les yeux droit au cœur il ne touche*³⁸⁷.

Les parties du corps féminin ne sont donc pas énumérées, mais introduites de la façon la plus charmante, dans ce microcosme amoureux que nous avons défini dans le corps de notre chapitre, en marquant précisément le rôle et la place du dieu Amour. Quant à la bouche, il faudra qu'elle soit rouge vermillon, qu'elle sourie et embaume à la fois...

*Mais par sur tout... qu'elle semble pleine
De la douceur de persuasion*³⁸⁸.

La douceur (comme la rondeur en d'autres endroits) n'est pas extérieure, elle pénètre l'âme et s'inscrit dans le dialogue de deux êtres humains: persuasion de la beauté, sans doute, et désir, pour la femme, d'être conquise, bien sûr! La douceur des lignes courbes, vantée et étudiée si souvent dans l'œuvre de Ronsard, aboutit donc, et chez lui seul, à un univers amoureux. Tous les styles « doux » ne sauraient inscrire une telle réussite à leur actif.

2. Le ton badin et les limites de l'univers amoureux.

Ce n'est pas dans ses sources d'inspiration antiques ou néo-latines que Ronsard a trouvé le ton badin qui lui est si particulier. On peut s'en convaincre facilement en comparant le passage cité à la page 271³⁸⁹ et sa source:

Second:

Ronsard:

*Quis te furor, Neaera,
Inepta, quis jubebat
Sic involare nostram,
Sic vellicare linguam
Ferociente morsu?*³⁹⁰

*Hâ, vous m'avés maitresse
De la dent entamé,
15 La langue chanteresse
De vostre nom aimé:
Quoi? est-ce là le pris
Du labeur qu'elle a pris?*

Sans parler de ce que les vers 15 et 16 ont de particulièrement envoûtant, il est aisé de constater que Second n'atteint point le ton inimitable de Ronsard. Les interrogations des deux derniers vers cités révèlent une subtilité dont Jean Second n'avait pas idée.

Quant aux *Isles fortunées*, c'est un vieux rêve de l'humanité que les poètes antiques ont exprimé plusieurs fois³⁹¹. Mais aucun de ceux-ci ne parle de l'amour. Un rêve général de bonheur dans un endroit protégé devient, entre autres, chez Ronsard, un rêve érotique.

3. Le petit dieu Amour.

Si les rapports du petit dieu avec l'univers du style « doux » sont tout à fait particuliers chez Ronsard³⁹² et contribuent à rapprocher de l'amoureux un Olympe accueillant, le personnage d'Eros n'est rien moins qu'original. C'est à un anacréontisme³⁹³ raffiné et mièvre parfois que Ronsard doit la figure de son dieu amoureux.

4. La bucolique et la poésie amoureuse.

Ce sont quelques vers du poète néo-latin Naugerius (Navagero)³⁹⁴, qui ont inspiré les deux passages « bucoliques » cités dans le corps de notre chapitre³⁹⁵:

*Est mihi praeruptis ingens sub rupibus antrum,
Quod croceis hederæ circum sparsere corymbis:
Vestibulumque ipsum silvestris obumbrat oliva:
Hanc prope fons, lapide effusus qui desilit alto,
Defertur rauco per laevia saxa susurro.
Hinc late licet immensi vasta aequora ponti
Despicere, & longe venientes cernere fluctus.
Hoc mecum simul incoleres, Amarylli: simulque
Mecum ageres primo pecudes in pascua sole:
Mecum, abeunte die, pecudes cava in antra vocares.
Saepe etiam denso in nemore, aut convalle virenti,*

*Dum tenue arguta modularer arundine carmen,
 Tu mecum ipsa esses simul, adstaresque canenti.
 Quin & nunc pariter caneres: nunc dulcia nostro
 Basiaque, & Veneris misceres gaudia cantu.*

Plusieurs éléments du décor « circonscrit » ronsardien ont été empruntés au très beau poème de Naugerius: l'autre bien caché au fond des forêts, le ruisseau au gazouillis modeste préféré à la vaste mer, le désir d'habiter à deux cette nature secrète et d'y filer le parfait amour. Ronsard ajoute au texte de Naugerius une quantité de détails³⁹⁶ et il vit dans sa propre conscience poétique cet univers amoureux aux limites rapprochées: particulièrement personnels, paraissent son abdication de la gloire et son désir de consacrer sa vie à l'amour:

*Là sans ambition de plus grans biens avoir,
 Contenté seulement de t'aimer & te voir,
 Je passerois mon age...*

Ces vers donnent au projet de Ronsard une valeur existentielle qu'on chercherait vainement chez Naugerius³⁹⁷.

5. La conquête amoureuse facile.

Un examen des sources de Ronsard est ici assez malaisé et assez vain tout à la fois. Confronté aux textes dont il s'inspire, Ronsard prouve qu'il sait donner un aspect tout à fait particulier aux différentes conquêtes amoureuses dont il parle. On chercherait vainement chez Marulle, par exemple, un équivalent à

*Toute mon gracieux accueil*³⁹⁸.

De même, il n'y a rien dans l'*Anthologie grecque*³⁹⁹ ni chez Ovide⁴⁰⁰, qui rappelle les longs développements si personnels de la première *Folastrie*⁴⁰¹: les sources sont ici un simple point de départ. Ronsard a certainement connu aussi la *Conférence (blason) de deux damoiselles*⁴⁰², où François Berenger de la Tour d'Albenas décrit son amour simultané pour Anne et Claude. Cette œuvre, qui doit à l'Arioste plusieurs détails, a peut-être donné à Ronsard l'idée de faire un long développement sur les différentes qualités de deux maîtresses; mais c'est tout. On notera (chose importante) que chez Berenger, les deux jeunes femmes ne sont pas présentées, comme chez Ronsard, en opposition. On pourrait multiplier les exemples de ce genre; invariablement, on parviendrait à la même conclusion: l'originalité de Ronsard est pleine et entière.

Poètes français du XVI^e siècle

Il faut d'abord citer Marot qui, bien avant les poètes de la Pléiade, sut créer un style « doux » très personnel. Même s'il n'appartient pas à un genre nouveau, le *Blason du Beau Tétin* inaugure en 1535 la mode des descriptions partielles et détaillées du corps féminin: la vision que Marot a du sein féminin, comme celle que les blasonneurs ont des autres parties du corps, est circonscrite à un point particulier érotisé par une imagination sensuelle. Marot et les divers participants au concours de Ferrare avaient probablement l'Arioste en mémoire, il est vrai; d'autre part, la ligne d'influence Pontano-l'Arioste-Baif-Ronsard, que nous avons définie, paraît primordiale, en particulier par un souci de plasticité peu apparent chez Marot, cela est vrai aussi. Il n'en reste pas moins que Maître Clément sut se faire apprécier de Ronsard par l'atmosphère doucement érotique de ses descriptions⁴⁰³.

De Marot, rappelons aussi plusieurs « décors » aux limites bien définies, dont le Vendômois dut certainement se souvenir⁴⁰⁴; ils paraissent toutefois beaucoup moins intégrés à l'univers amoureux du poète que ceux de Ronsard; Marot y est plus réaliste.

Enfin, parler de conquête amoureuse simple et badine chez Ronsard, c'est évoquer, nécessairement, la « manière » inimitable de Marot en pareil domaine. Même si Clément n'a pas le ton aussi varié et aussi riche d'émotions que le Vendômois, il sait adopter une attitude fine et sensible dont Ronsard s'est souvenu certainement. Parmi beaucoup d'autres, je choisis ce seul exemple:

[Marot vient d'évoquer la liberté que la campagne offre
aux amoureux]

Qu'en dictes vous, ma Maistresse honorable?

*Ces miens soubhaictz vous desplaisent ilz point?*⁴⁰⁵.

Belleau⁴⁰⁶ a hérité de Ronsard la douceur de son style: « A mi-chemin entre la préciosité et la mignardise, le poète rencontre le naturel souverain. L'eût-il reconnu s'il ne l'avait d'abord admiré dans la *Continuation des Amours*! »⁴⁰⁷ Ces lignes si justes de M. Raymond pourraient suppléer tout commentaire. Rappelons que Belleau emprunte à Ronsard de nombreux éléments des deux portraits de sa maîtresse⁴⁰⁸; une scène d'amour dans un décor champêtre et intime⁴⁰⁹; tout le « climat » de l'*Election de sa demeure*⁴¹⁰, le sonnet descriptif *Je ne voy rien...*⁴¹¹ et bien d'autres vers encore. Belleau n'est pas un vulgaire plagiaire, car il ne copie pas servilement; mais il ne sait non plus innover en rien

et il exploite des charmes (descriptions féminines, univers amoureux circonscrit, conquête facile) déjà trouvés.

Une certaine douceur, propre d'ailleurs au tempérament du poète, n'est pas absente de l'*Olive*, mais Du Bellay reste grave jusque dans l'aménité. Pour l'Angevin, la rondeur est le signe d'une perfection générale qui tient à la fois du corps et de l'esprit; la peinture de sa maîtresse, que Du Bellay voit en imagination, est intérieure et dépouillée de tout détail plastique:

*Non autrement⁴¹², ô l'ame de ma vie!
Tu feus à toy par toymesme ravie,
Te voyant peinte en mon affection.*

*Lors ton regard d'un accord plus humain
Lia mes sens, ou Amour de sa main
Forma le rond de ta perfection⁴¹³.*

Il arrive que le décor amoureux soit accueillant, mais alors il demeure plus somptueux qu'intime:

*Ce fut alors que les Dieux & l'année
Firent sur toy, ma terre fortunée,
Renaistre l'or de l'antique saison⁴¹⁴.*

Il faut attendre les *Divers Jeux rustiques*⁴¹⁵ pour trouver chez Du Bellay une douceur simple, empruntée en partie au néo-latin Naugerius. Mais le poète ne connaîtra pas les badinages avec de charmantes maîtresses, ni les caresses du vers qui séduit, ni la volupté des contours féminins. Sa douce et absolue simplicité a pourtant le plus grand charme:

*Autant que me semble doux
Le traict de ma flamme vive,
Autant, mes vers, soyez-vous
Rempliz de douceur naïve.*

...
*Si les joyeux oyselets
Dessus les verdes fleurettes
Et par les bois nouvelets
Dégoysent leurs amourettes,*

*Pourquoy ne diray-je aussi
Le seul plaisir de ma vie,
Puis qu'amour le veult ainsi,
Et que le ciel m'y convie ?⁴¹⁶.*

Il est intéressant, enfin, de comparer Ronsard et Du Bellay sur le thème de la surdité. Comme on l'a vu, le Vendômois faisait de son infirmité le prétexte à un rapprochement avec la femme⁴¹⁷. Du Bellay, affligé du même mal, paraît bien gauche dans sa misogynie (ces vers sont adressés, précisément, à Ronsard):

*Mais il [= le sourd] est mal venu entre les damoizelles:
O bien heureux celui qui n'a que faire d'elles,
Ny de leur entretien! car si de leurs bons mots
Il n'est participant, par faulte de propos,
Il ne s'estonne aussi & ne se mord la langue,
Rougissant d'avoir faict quelque sottie harangue⁴¹⁸.*

Jodelle n'est pas le poète du style « doux » tel que l'entend Ronsard, E. Balmas nous le rappelle fort à propos⁴¹⁹. Il a signé pourtant deux pièces (et combien d'autres perdues?) qui sont deux chefs-d'œuvre: une *Chanson*⁴²⁰ et un *Sonnet*⁴²¹. La *Chanson* situe l'amour du poète dans un décor harmonieux et circonscrit, digne du meilleur Ronsard; et les charmes de la belle se parent de la plus douce volupté:

*Dans un cabinet bien verd,
Que ja par mainte branchette
Le Jasmin avoit couvert
De sa petite fueillette:
O bel œil, ô blanc tetin,
Teint albastrin,
Rouge bouchette.*

*Je trouve cet objet beau,
Qui sur sa chair grasselette,
N'avoit sous un long manteau
Qu'un cresse pour chemisette.
O bel œil...⁴²².*

D'autres éléments de cette *Chanson* correspondent aux différents aspects du style « doux » ronsardien que nous définissons dans les quatre sections

de notre chapitre. Nous y reviendrons, non sans dire dès maintenant que, sous la plume de Jodelle et malgré la longueur de la pièce, ces éléments forment une unité remarquable.

De Baïf, nous avons déjà longuement parlé dans la partie *Sources et influences générales*. Ajoutons ici que l'amant de Meline ne s'est pas tenu pour battu: après Ronsard, certainement⁴²³, il a publié une seconde description des beautés de sa maîtresse⁴²⁴; la leçon du Vendômois a profité: Baïf se fait plus subtil et plus envoûtant; surtout, il sait, mieux que dans la première pièce, associer son désir à la douceur qu'il évoque.

Baïf a plus d'une accointance avec le style «doux», comme il l'a prouvé par le second livre de ses *Amours de Meline*. Même s'il n'est pas l'initiateur du nouveau style adopté par la Pléiade vers 1553⁴²⁵, il rappelle Ronsard en plus d'un passage; par exemple, celui-ci, où la circonscription du décor est marquée avec précision:

*Coutaux verts d'arbrisseaux, de qui le pendant bas
D'un contour recourbé la prairie enceinture,
Qui d'un train de serpent se traîne en sa verdure,
Par detours recelez, des Nymphes les esbas:*

...

*Ne viendra point le jour que, sous vostre ramée,
J'écarte à mon souhait, tout seul, ma mieux aymée,
Cueillant de mes travaux le beau fruit savoureux?*⁴²⁶.

Ce tableau rappelle ceux du Ronsard «doux». On notera toutefois que Baïf se montre plus descriptif, plus direct, alors que Ronsard paraît plus intime (accord entre la nature et l'amoureux) et plus «miraculeux».

Quant à Agrippa d'Aubigné, un des sonnets du *Printemps* montre que l'amant de Diane était à la fois tenté par le style «doux» et empêché de s'y livrer:

*Je confesse, j'eü tort, quand d'un accent amer,
Sans feindre, j'esclatay des passions sans feinte,
Je devoy retenir ceste douleur esteincte
Sans prodiguer ainsi les Nymphes dons la mer.*

*Mais quoy! ma passion est trop forte à charmer
Pour deffendre à mes vers de l'avoir tant depeinte,
Si non que pour nourrir l'esperance sans crainte
Vous me donnez de quoy bien rire, et bien aymer,*

*Vous verriez mignarder une Venus pudique,
Mille cupidonneaux, et ma fureur tragique,
Et mon luc et ma muse auront un autre but :*

*Diane, essayez donc si je scauroy' escrire
Folastre fredonner, de la muse et du luc,
Un plaisir de l'amour aussi bien qu'un martire*⁴²⁷.

Dans l'esprit de d'Aubigné, comme dans celui de Ronsard, deux styles poétiques correspondent à deux attitudes amoureuses. Mais, comme Diane n'accorda jamais à d'Aubigné *de quoy rire, et bien aymer*, le poète n'abandonna presque jamais sa *fureur tragique*. On relèvera l'importance de ce dernier adjectif; il confirme ce que nous disions, au chapitre précédent, de l'univers amoureux d'Agrippa d'Aubigné.

B. LE STYLE RÉFLEXIF

Sources et influences générales

1. Les « distances » que Ronsard prend avec son sentiment amoureux.

Elles lui sont propres, elles appartiennent sans le moindre doute à sa physionomie particulière d'amoureux. On peut citer Ovide⁴²⁸, Properce⁴²⁹ comme sources d'inspiration. Ronsard, spontanément, cite Tibulle⁴³⁰. Pourtant, quand on y regarde de près, les différences entre Ronsard et ses modèles sautent aux yeux: si Ovide a deux maîtresses, c'est parce qu'une seule n'arrive pas à le soulager assez complètement (le poète latin s'exprime avec un réalisme qui frise la grossièreté):

*Me mea disperdat nullo prohibente puella
Si satis una potest; si minus una, duae*⁴³¹.

Properce explique la raison de son faible pour les femmes. Ce ne sont pas deux, mais plusieurs maîtresses qui lui infligent, à ce qu'il dit, le supplice de leurs attraits. Mais le poète n'a pas peur: qu'on interroge un peu sa belle pour savoir si son amoureux n'arrive pas à soutenir de longs combats! Il faut donc au vigoureux Properce au moins deux maîtresses pour que la seconde puisse remplacer la première en cas de refus; deux amarres valent mieux qu'une pour retenir un navire!⁴³² Si quelques éléments de ces prosaïques plaidoyers ne sont pas absents des déclarations ronsardiennes, on constate cependant que la finesse du Vendômois le conduit sur des chemins plus délicats et plus poétiques.

La manière très personnelle qu'avait Ronsard de séduire la femme apparaît nettement aussi dans quelques vers dont Laumonier dit, assez mal à propos, qu'ils sont paraphrasés :

— p. 284, citation-référence-note 167 — Marulle, *Epigr.*, IV, 2, *Tota es candida...*

Voici les vers qui correspondent au passage de Ronsard cité :

*At sunt qui tamen hanc negent amandam,
Martellusque meus Resorbolusque:
Quid, si idem aut oculos negent amandos
Aut siquid magis est amandum ocellis?
O viros lepidos parum ac molestos!*
(vv. 7-11).

Le schéma de la strophe est, bien sûr, le même. Mais le dialogue (qualité essentielle, comme nous l'avons montré) prend un aspect bien différent chez Ronsard. Ce dialogue est à trois personnages: le lecteur (ou le public), l'envieux et le poète. Le « quid » qui est sans beaucoup d'importance poétique chez Marulle, devient chez Ronsard une interrogation subtile et douce. Il faut compter pour beaucoup, enfin, ce *Penseriez-vous*, où s'affirme la malice la plus enjouée et qui fait paraître très prosaïque l'exclamation finale de Marulle.

A propos de la douceur réfléchie, une dernière comparaison marquera bien encore l'originalité de Ronsard :

— p. 284, citation-référence-note 168 — Pétrarque, s. *Quando Amor...*, 167, v. 4; s. *Parrà forse ad alcun...*, 247, v. 4.

Ce rapprochement ne concerne que le premier vers cité de Ronsard :

Belle, gentille, honneste, humble, & douce Marie.

Même si Ronsard a repris à Pétrarque le procédé de l'accumulation des adjectifs, la comparaison des deux poètes montre que le Vendômois se situe dans un tout autre « climat » que le Toscan; Amour transforme l'haleine de Laure *in voce*

chiara, soave, angelica, divina.

D'autre part, Pétrarque ne se repent pas d'avoir fait sa maîtresse, plus que toute autre...

... *gentile*,
santa, saggia, leggiadra, onesta, e bella.

Comme on peut le voir, les qualificatifs sont pour la plupart d'autre nature chez Pétrarque et chez Ronsard. On notera chez ce dernier l'adjectif *humble*. Et surtout, la fonction des adjectifs dans le sonnet pétrarquien et dans le sonnet ronsardien est différente. Je renvoie le lecteur au détail des textes et à mon commentaire des pages 284-285 : il est facile de voir que l'adjectif « doux » se situe chez Ronsard au terme d'une progression (on serait tenté de dire « d'une diminution ») intime qui n'existe pas chez Pétrarque.

2. La conquête en perspective.

— p. 285, citation-référence-note 171 — Horace, *Carm.* II, 5, vv. 15-16. Ronsard s'inspire d'Horace dans toute l'ode dont j'ai reproduit une strophe. Pour celle-ci, Horace n'est que le vague point de départ du petit tableau et de la douce perspective ronsardiens.

— p. 285, citation-référence-note 172 — L'Arioste, *Rime, Capitolo VI* et J. Second, *Eleg.* II, 8, *Ad lectulum*, vv. 1-18.

La simple comparaison de ces deux textes, que je me dispense de citer, montre bien que les différentes perspectives dégagées dans le corps de notre chapitre sont propres à Ronsard.

Quant à la pratique de l'anagramme, analysée et vantée par Du Bellay⁴³³, on peut voir dans le sonnet *Marie, qui voudroit...*⁴³⁴, à quel point de perfection Ronsard l'a poussée et quel usage particulier et personnel il en fait.

Enfin, la comparaison du texte de l'*Amourette* avec ses deux sources principales, est très révélatrice sur la manière particulière de Ronsard :

— p. 287, citation-référence-note 178 — Théocrite, *Oaristys* (*Idyles*, XXVII); Pontano, *Amores*, II, 12, *Frigore invitatur ad voluptatem*.

L'idée d'une conquête par étapes est empruntée par Ronsard à Théocrite. Mais chez le poète grec, le mouvement de la conquête est tout différent : l'*Oaristys* est un dialogue direct et la requête amoureuse y est considérée du point de vue de la femme (« Que fais-tu, petit satyre? Pourquoi mets-tu la main dans mon vêtement et touches-tu mes seins? » etc.). C'est donc l'homme qui est interrogé. Chez Ronsard, c'est l'amoureux qui parle et qui agit; et le développement est indirect : on apprend les réactions de la femme par ce que l'homme en dit, donc par un reflet qu'on ne trouve pas chez Théocrite. A Pontano, Ronsard emprunte le sens général de sa pièce : c'est l'hiver, mais un bon feu nous réchauffe; livrons-nous à l'amour, car la mort viendra vite interrompre nos joies. Rien donc chez le Néo-latin, qui rappelle la finesse et la douceur du

procédé ronsardien. A lire Pontano après Ronsard, on trouve le premier assez grossièrement sensuel.

3. Le corps féminin saisi dans un reflet.

Nous ne nous arrêterons qu'à une comparaison⁴³⁵:

— p. 288, citation-référence-note 183 — Pétrarque, s. *Stiamo, Amor...*, 192.

*Stiamo, Amor, a veder la gloria nostra,
cose sopra natura altière e nove:
vedi ben quanta in lei dolcezza piove;
vedi lume che 'l cielo in terra mostra;*

*vedi quant'arte dora a 'mperla e 'nostra
l'abito eletto...*

Ronsard paraît ici un très grand débiteur de Pétrarque. On imite de près ce que l'on sent proche de soi; à ce titre, Ronsard reste personnel. Pourtant, le thème de la douceur féminine saisie dans un reflet figure déjà chez Pétrarque avec beaucoup d'originalité. Ronsard (et cela sera sa part d'invention) insiste sur la scène «réfléchie» par une série de *Voy* et *Regarde* étendus à presque tous les vers du sonnet, par une séparation plus nette entre Amour et lui (*ta gloire & la mienne* / *la gloria nostra*), par ce vers étonnant, enfin:

Regarde la marcher toute pensive à soy.

4. *Carpe diem* et *carpe florem*.

Il est inutile de citer et d'examiner sur ce point les sources de Ronsard: elles sont trop connues pour qu'on y revienne. Qu'il me suffise de renvoyer à P. Laumonier⁴³⁶ et de m'arrêter seulement à deux pièces étudiées dans le corps de notre chapitre:

— p. 293, citation-référence-note 204 — J. Second, *Basia*, VII, vv. 27-28; XVI, vv. 19-22; Catulle, *Carm.*, V.

On ne trouve ni chez Second, ni chez Catulle l'image de l'onde étendue par le vent, et cette liaison si particulière:

Ainsi ma Cassandre vivons

...

— p. 294, citation-référence-note 208 — Tibulle, *Eleg.* I, 3, vv. 83-88; Ausone, *De rasis nascentibus*, fin.

Tibulle (à son départ pour la guerre):

*At tu casta precor maneat, sanctique pudoris
adsideat custos sedula semper anus.
Haec tibi fabellas referat positaque lucerno
deducat plena stamina longa colu;
at circa gravibus pensis adfixa puella
paulatim somno fessa remittat opus.*

Ausone:

*Collige, virgo, rosas dum flos novus et nova pubes
Et memor esto aevum sic properare tuum.*

On voit une fois de plus que les sources n'expliquent pas le miracle d'un poème. Bien sûr, la scène imaginée par Tibulle est très intime et très émouvante. Le problème n'est pas de savoir si Ronsard a fait mieux ou moins bien (encore que la grande réussite de son sonnet le situe vraisemblablement au-dessus de Tibulle), mais de remarquer qu'il a fait autre chose. Cet autre chose, c'est un ensemble de rapports complètement originaux que nous avons décrits dans le corps de notre chapitre.

Poètes français du XVI^e siècle

Nous retrouvons d'abord Marot. L'auteur des *Rondeaux* et des *Chansons* connaît déjà les conquêtes « en réflexion », que nous avons définies chez Ronsard; dans le rondeau *DUN qui incite une jeune dame à faire amy*, par exemple:

...

*Or en effect, je vous jure mon ame
Que si j'estois jeune, et gaillarde femme,
J'en aurois un [= un ami] devant qu'il fut trois jours
A mon plaisir.*

*Et pourquoi non? Ce seroit grand diffame,
Si vous perdiez jeunesse, bruyt, et fame
Sans esbranler Drap, Satin, et Velours:
Pardonnez moy, si mes motz sont trop lourdz,
Je ne vous veulx qu'aprendre vostre game
A mon plaisir⁴⁸⁷.*

Marot se met à la place de la belle pour la convaincre par la douce persuasion; *Et pourquoi non?*, cette interrogation, comme celles de Ronsard, ressortit à la maïeutique socratique, sans doute. Ailleurs, Marot s'interroge lui-même:

*Elle a beau tainct, un parler de bon zelle,
Et le Tetin rond comme une Groiselle:
N'ay je donc pas bien cause de songer
Toutes les nuictz ?⁴³⁸.*

La Douziesme Elegie paraît aussi révélatrice d'une manière de conquérir où la conviction l'emporte sur la force: c'est la nuit de Noël; elle protège les amants des mauvaises langues et elle leur offre un merveilleux alibi: au lieu d'aller à *Matines*, ils se rencontreront secrètement. Malgré Danger, les dames pourront accorder à leurs amis la jouissance,

*Car noire nuyct, qui des Amans prend cure,
Les couvrira de sa grand Robe obscure;
Et si rendra (ce pendant) endormys
Ceulx qui d'Amours sont mortelz Ennemys.
Qu'en dictes vous, ma Maïstresse & m'Amye?
Si vous voulez n'estre point endormye
Ceste nuyct là, de veiller suis content
Avecques vous, car mon vouloir ne tend
Qu'à vous complaire...
... car pour final propos
Dedans ung Lict ne gist point mon repos;
Il gist en vous & en vous je le quiers:
Donnez le moy doncques, je vous requiers⁴³⁹.*

Pourtant, il paraît que jamais Marot n'aurait pu écrire, par exemple, *Marie, qui voudroit...* En quoi Ronsard est-il différent du poète de la première Renaissance? Par sa noblesse, d'abord. Le miroir de Marot reproduit un peu simplement la réalité; celui de Ronsard choisit, chez la femme, ce qu'elle a de plus délicat, de plus noblement féminin, pour le lui renvoyer en manière d'hommage et en guise d'argument conquérant. Cet argument, beaucoup plus que chez Marot, paraît être celui de la beauté et de la grâce. La réflexion de Ronsard est aussi un enseignement, mais le moins docte et le plus naturel qui soit. Marot le prend très naïvement avec ses amies, tandis que Ronsard cherche à convaincre, en maître discret, il est vrai, mais en maître tout de même. Nul doute

que cette autorité vienne d'une expérience de la vie, d'une habitude de la méditation, dont Marot se montre moins capable. Sans faire tort à Clément, disons que le miroir-Marot est moins universel que le miroir-Ronsard. Enfin, la réflexion du Vendômois se double très souvent de qualités plastiques et évocatrices (pensons à l'ode *A son lit*) moins évidentes chez Marot.

Si je mentionne Maurice Scève, c'est pour l'opposer à Ronsard, très brièvement. Le miroir du Lyonnais cherche à capter en profondeur, au lieu de réfléchir⁴⁴⁰. Dans une métamorphose amoureuse très inattendue, Maurice Scève va même jusqu'à s'identifier au miroir⁴⁴¹. D'autre part, rien n'est plus étranger au poète lyonnais que les différents aspects du style « doux », que nous avons définis chez Ronsard. Les quelques vers suivants montrent en particulier que le *carpe florem* est absent complètement de l'univers scévien :

...

*Tournant les Jours, & Moys, & ans glissantz,
Rides arantz defformeront ta face.*

*Mais ta vertu, qui par temps ne s'esface,
Comme la Blse en allant acquiert force,
Incessamment de plus en plus s'esforce
A illustrer tes yeux par mort terniz.*

*Parquoy, vivant soubz verdoyante escorce,
S'esgallera aux Siecles infiniz*⁴⁴².

Le style réflexif tel que nous l'avons défini est à peu près inexistant chez Du Bellay; tout au plus, relève-t-on quelques images évoquant les reflets du corps féminin⁴⁴³.

Quant à Jodelle, ce qui nous reste de ses poèmes contient malheureusement peu d'exemples d'un style réflexif. C'est avec d'autant plus d'intérêt qu'on lira le sonnet *Et quoy? tu fuis Amour? dis tu pas: et pourquoi?*⁴⁴⁴, dont l'incipit révèle à lui seul une grande douceur interrogative.

On retrouve chez Baif plusieurs pièces de style réflexif. Pourtant, le poète n'est jamais parvenu à une réussite aussi personnelle que celle de Ronsard. On citera dans les *Amours de Meline* ce début de perspective réfléchie:

*Voy voy du temps la carriere
Jamais ne tourner arriere:
Voy apres l'enfance, comme
La jeunesse ores nous tient:*

*Soudain l'ensuit l'age d'home,
Après la vieillesse vient.*

...⁴⁴⁶.

On lira aussi cette première *Mignonne*, *allon voir* qu'est la pièce *Melinelle plus douillète*⁴⁴⁶. Je ne serais pas étonné que Ronsard s'en soit souvenu et qu'il ait pris à Baif l'idée d'imiter Ausone et Pontano. Néanmoins, l'amant de Meline n'est pas des plus heureux: il réunit dans un même poème les roses à la *gloyre ja perissante* et les tétins *par la poitrine pendans*⁴⁴⁷, preuve qu'il ignore la véritable unité du style «doux». Baif connaît aussi les interrogations qui lui permettent d'estomper sa propre personne et de magnifier la femme. Malheureusement, son insistance à interroger frise le prosaïsme⁴⁴⁸. Il faut signaler, avec M. Raymond⁴⁴⁹, un *carpe florem*⁴⁵⁰ fort bien venu, où la douceur triste de l'automne confère à la pièce une atmosphère d'insolite mélancolie:

*Hier cueillant ceste Rose en Autonne fleurie,
Je my devant mes yeux nostre Esté qui s'enfuit,*

...

« Nous sommes loin, malgré tout, des images inoubliables de Ronsard », cette conclusion de M. Raymond sera aussi la nôtre⁴⁵¹.

D'Agrippa d'Aubigné, signalons une ode, très surprenante en son début, mais dont le développement prouve bien que l'auteur des *Tragiques* était, par tempérament, peu capable de suivre Ronsard sur le chemin de la douceur:

*Mignonne, pourquoy donnes-tu
A l'amour ta celeste grace
Et tous les beaux traictz de ta face
Dont cest enfant m'a combatu?
Si tu me prestes ta faveur,
Le vaincu sera le vainqueur.*

...

*Reprans tes yeux et tes cheveux,
Tes propos et ta main d'yvoire
Et je combattray pour ta gloire,
Et si je surmonte, je veux
Monstrer que c'est par ta faveur
Que le vaincu sera vainqueur*⁴⁵².

C. LA DOUCEUR DES FLORAISONS;
LA JOUVENCE DES EAUX LIMPIDES

Sources et influences générales

Sur le chapitre de la douceur de la nature, les sources de Ronsard sont nombreuses et souvent difficiles à déterminer avec précision. Est-il vraiment nécessaire de tout comparer? Je pense qu'il est préférable d'élever le débat et d'esquisser les grandes lignes de la récréation ronsardienne.

1. La rose.

Comme bien l'on pense, le thème de la rose n'a pas attendu Ronsard pour signifier la douceur: Théocrite⁴⁵³ et Second⁴⁵⁴, pour ne citer que les sources principales des passages étudiés dans notre chapitre, ont associé la fleur délicate à la douceur de la femme, du miel et du nectar. On peut dire, cependant, que la sensibilité de Ronsard à la douceur de la rose est un fait avéré: les vers de l'*Eglogue* mentionnée à la p. 297⁴⁵⁵ et la note de Laumonier qui les accompagne dans l'édition STFM⁴⁵⁶, suffiraient à le prouver. D'une manière plus générale, l'intérêt que Ronsard portait à la rose paraît indiscutablement personnel, même s'il était sollicité par certaines modes du *Recueil anacréontique* d'H. Estienne et de la poésie néo-latine. Il est frappant de constater qu'aucune source ne peut être trouvée aux textes cités aux pp. 297-298, à l'exception de la citation référence-note 220. Encore s'agit-il dans ce dernier cas, d'une « contamination » de deux pièces du pseudo-Anacréon, assortie de quelques reminiscences d'Horace et d'Ausone. On peut conclure sans peine que l'imagination d'un poète qui s'oriente si bien dans le dédale des sources, est mue par une préférence toute personnelle.

Quant à la rose, symbole érotique, Ronsard en a puisé l'idée dans l'*Anthologie grecque* d'une part, et chez Pontano surtout:

— p. 299, citation-référence-note 227 — *Anthologie grecque*, V, 36 (Rufin).

Texte de Rufin (traduction de M. Rat):

Une dispute s'était élevée entre Rhodope, Mélite et Rhodoclée: laquelle des trois l'avait le plus beau? Elles me prirent pour juge, debout et nues, comme les déesses fameuses, sauf qu'il leur manquait le nectar. Celui de Rhodope brillait précieusement au milieu de ses cuisses, comme une rose dont un vif zéphyr entr'ouvre les pétales...⁴⁵⁷. Celui de Rhodoclée, pareil à du cristal, était comme dans un temple une idole au visage bien poli que le sculpteur vient de terminer. Mais sachant bien ce qu'eut à souffrir Pâris à cause de son jugement, j'ai vite couronné d'un coup les trois « immortelles ».

On n'a jamais signalé ce rapprochement (Hutton est muet sur ce point): il paraît pourtant évident et montre qu'en « climat » de *Folastries* (« climat » médiéval, d'inspiration nationale française, comme on dit), Ronsard n'oublie pas les raffinements grecs. La « situation » de l'image dans le contexte est fort différente chez Rufin et chez Ronsard: celui-là fait une aimable description lascive sans suite; celui-ci décrira, après les vers que nous avons cités, l'union de Jaquet et Robine: cet enchaînement donne toute son importance à l'*encor* du v. 66:

... une rose
Non encor' à demy déclose.

Petite variante, mais preuve que Ronsard intègre ses images dans la perspective de la conquête amoureuse.

Préoccupée qu'elle était par les *carpe diem* et les *carpe florem*, la critique n'a pas assez souligné l'influence des roses « érotiques » de Pontano. On cite toujours le *Puella molli delicatior rosa*⁴⁵⁸, et ce n'est pas faux, bien entendu. Mais il faudrait ne pas oublier des vers comme:

*Qualis floridulo nitens in horto
nondum Puniceas comas reclusit,
et iam Puniceas comas recludit
ac rarum decus explicare quaerit
quae laeto rosa ramulo refulget;
talis purpureis genis et ore,
ut quae non tenerum cupit maritum,
sed iam iam tenerum cupit maritum,
cui prima oscula dedicet suumque
floreem virginei dicet pudoris,
suspirans viduo puella lecto
fulgebas⁴⁵⁹ mihi primulosque amores
spirabas oculis sinuque blando
afflabas Arabum suos odores,
fundeabas Charitum suos honores,
et laetum Cnidiae deae nitorem⁴⁶⁰.*

ou:

*Mane roscidulis nitescit hortis
frondenti rosa ramulo recentem
afflans e foliis benigna odorem,*

*atque hanc horridulo colonus ungui
 decerptam variae implicat coronae
 vertitque in proprios odoris usus.
 Manat roridulis fluens puellae
 labris ambrosius liquor fragratque
 stillans Idolum per ora nectar,
 ardor quo juvenum stilsque amantum
 lenitur...⁴⁶¹.*

Ces passages, et d'autres que je pourrais citer, ne sont pas des sources précises de Ronsard. Il paraît difficile, néanmoins, d'affirmer que le Vendômois ne s'en soit pas souvenu en imaginant l'éclosion de ses roses. Comparé à Pontano, Ronsard reste unique grâce à des « raccourcis » où l'érotisme acquiert une vigueur et une « présence » dont le privaient les longues descriptions alanguies de Pontano. Les vers de celui-ci donnent presque toujours l'impression de peindre une volupté sans attache précise à un désir, à une sensibilité particulière du poète. Plus que celui des autres, l'érotisme floral de Pontano paraît décoratif.

2. La nature accueillante.

Plus encore que pour le thème de la rose, il est difficile de trouver des sources précises aux vers de Ronsard qui décrivent la nature : un pré émaillé de belles fleurs nouvelles, un ruisseau jaillissant, quelques arbres sur un parterre de mousse et la solitude des bois : cela est commun et fréquent chez beaucoup de poètes. Il est pourtant possible de faire trois comparaisons précises :

— p. 306, citation-référence-note 255 — Sonnet d'Astemio Bevilacqua, *Herbe felici...*, transcrit intégralement dans WG, pp. 534-535.

Le sonnet de Bevilacqua est bâti sur l'interpellation successive de l'herbe, des prés, des fleurs, des sources. Cette invocation énumérative prend fin au treizième vers. Voici le dernier tercet :

*Schietti arboscelli e di fredd'ombre grati,
 Poi ch'ella udir non pote i miei lamenti
 Dite le voi per me, ch'Amor vol fede.*

Comme il est aisé de s'en rendre compte, Ronsard a complètement transformé l'appel que lançait Bevilacqua. Le dernier tercet du Vendômois concentre et résume les appels à la nature dans un rythme étonnamment balancé, qui est introduit par *Je vous supply*, et qui aboutit à *dictes le luy pour moy*. Entre ces deux hémistiches, Ronsard fait

participer la nature entière à son émoi. Dans le dernier tercet du poète français, le rythme intérieur de la passion est celui même qui évoque en résumé une nature accueillante. Il semble que le tercet, ouvert sur *Je vous supply*, se referme, comme en un reflet, sur *dictes le luy pour moy*. Bevilacqua ne connaît pas cette douceur « vécue ».

— p. 308, citation-référence-note 260 — Pétrarque, *Canz. Chiare, fresche, e dolci acque*, 126; *Flaminio*, Carm., I, 6, *O Fons Melioli sacer*; IV, 5, *Cur subito, fons turbidule...*

Flaminio a paraphrasé Pétrarque dans sa première pièce. Puis, sous l'influence possible (et non encore signalée) de Pontano⁴⁸², il a cédé, dans sa seconde pièce, à une muse plus lascive. Comme on pense, Ronsard s'est beaucoup souvenu du *Cur subito, fons turbidule...* en écrivant sa troisième ode *A la Fontaine Bélerie*. Pour nous en tenir à la strophe de cette dernière pièce, que nous avons étudiée, il nous faut dire que ni chez Pétrarque, ni chez Flaminio, nous n'avons trouvé le jeu de reflets qui rend les vers de Ronsard si étonnants. Pétrarque dit bien :

Chiare, fresche, e dolci acque

...

Flaminio dit bien :

*O Fons Melioli sacer,
Lympha splendente vitrea,
... (I, 6, vv. 1-2)*

ou :

*Dum niveas inter ludit lasciva papillas,
Et simul aureolam ventilat aura comam.
(IV, 5, vv. 9-10)*

ou même :

*Sic formosa tuas lymphas decorabat imago,
Se vitreo quoties viderat illa lacu
(IV, 5, vv. 17-18),*

on ne retrouve pas la nature si particulière évoquée par Ronsard, dont chaque élément s'anime par un reflet; cette nature douce, aussi, où se perd la conscience du poète amoureux.

— p. 308, citation-référence-note 261 — Une « reverdie », citée dans RPL, p. 495, note 1; Pétrarque, *Canz. In quella parte...*, 127, str. II; *Canz. Di pensier in pensier...*, 129, str. IV; s. *Per mezz'i boschi...*, 176, vv. 5-14.

Les « reverdies » médiévales ne sont pas des sources à proprement parler; mentionnant le texte qu'on va lire, Laumonier parle d'un « germe ». La « reverdie » que nous signalons, peut se comparer avec le début de la chanson *Quand ce beau Printemps je voy*:

*Quant li tens jolis revient,
Que la froidure est passée,
Que gelée ne se tient,
Ains nait la flor en la prée
Vert et plaine de rousée,
Et sor ces bois foille vient,
Où oisel, la matinée,
Chantent cler, lors me souvient
De la meilleur qui soit née,
De cui la joie me vient.*

Par comparaison, ce texte permet de saisir l'originalité de Ronsard: la « reverdie » juxtapose, par une analogie implicite, le « plan » de la nature et le « plan » de l'amoureux: « Quand je vois cette nature — Alors il me souvient ». Chez Ronsard, il y a d'abord réunion de la nature (*le jour*) et de l'amour dans une naissance (la naissance est un aspect essentiel du style « doux », nous l'avons constaté). Ronsard atteint ensuite à la généralité la plus grande (*le jour, l'amour, le monde*) sans sacrifier l'intimité de la strophe. Cette intimité pourrait bien venir, entre autres, du mètre adopté. Le petit vers *Et l'amour* arrive discrètement, de façon inattendue, et se place comme dans le reflet du vers précédent; ce reflet est souligné par la rime, très importante dans un vers de trois syllabes. Mais il est un autre reflet: celui qui introduit la nature et l'amour dans la conscience du poète: *je voy, j'apperceoy, me semble*. Le moi de Ronsard parvient donc à réaliser l'unité profonde de son style « doux », constatation qui ne saurait s'appliquer à l'auteur de la « reverdie ».

Quant à Pétrarque, Ronsard lui a repris le thème de l'« obsession amoureuse »:

*Poi che la dispietata mia ventura
m'ha dilungato dal maggior mio bene,*

*noiosa, inesorabile e superba,
 Amor col rimembrar sol mi mantiene:
 onde s'io veggio in giovenil figura
 incominciarsi il mondo a vestir d'erba,
 parmi vedere in quella etate acerba
 la bella giovenetta, ch'ora è donna;
 poi che sormonta riscaldando il sole,
 parmi qual esser sòle,
 fiamma d'amor che 'n cor alto s'endonna;
 ma quando il dì si dole
 di lui che passo passo a dietro torni,
 veggio lei giunta a' suoi perfetti giorni.*
 (Canz. 127.)

*L' l'ho più volte (or chi fia che m'il creda?)
 ne l'acqua chiara, e sopra l'erba verde
 veduto viva, e nel troncon d'un faggio,
 e 'n bianca nube sì fatta che Leda
 avria ben detto che sua figlia perde,
 come stella che 'l sol copre col raggio;
 e quanto in più selvaggio
 loco mi trovo e 'n più deserto lido,
 tanto più bella il mio pensier l'adombra.
 Poi quando il vero sgombra
 quel dolce error, pur lì medesmo assido
 me freddo, pietra morta, in pietra viva,
 in guisa d'uom che pensi e pianga e scriva.*
 (Canz. 129.)

*E vo cantando (o penser miei non saggi!)
 lei che 'l ciel non poria lontana farne;
 ch'ì l'ho ne gli occhi; e veder seco parme
 donne e donzelle, e sono abeti e faggi.*

*Parme d'udirli, udendo i rami e l'ore,
 e le frondi, e gli augei lagnarsi, e l'acque
 mormorando fuggir per l'erba verde.*

*Raro un silenzio, un solitario orrore
 d'ombrosa selva mai tanto mi piacque;
 se non che dal mio sol troppo si perde.*
 (s. 176.)

Il faut rendre cette élémentaire justice à Pétrarque, qu'il a le premier de tous les poètes, je crois, associé la douce nature à sa sensibilité érotique. Ce qui unit l'amant de Laure à l'onde limpide et à l'herbe verte, c'est, comme chez Ronsard, le reflet d'une conscience. Il est génial le poète qui a su animer la nature, l'associer comme une confidente, et même l'identifier à ses plus intimes émotions. Tout cela paraît banal à dire. Mais l'aurait-ce été avant Pétrarque? Incontestablement, le poète italien imagine entre l'homme et le monde qui l'entoure, des rapports tout nouveaux, des états d'âme. Ne serait-ce pas là un des aspects essentiels de sa modernité?⁴⁶³

En quoi donc Ronsard se distingue-t-il de Pétrarque? A bien la considérer, la nature douce telle que l'éprouve le Vendômois paraît à la fois très proche et très éloignée de la nature pétrarquienne: très proche, parce qu'elle est recrée par la conscience de l'amant; très éloignée, parce que Ronsard supprime entre elle et son amour toute contradiction⁴⁶⁴. La fraîcheur et la grâce du monde extérieur sont pour Pétrarque des asiles de quiétude où l'on échappe aux tourments de l'amour, ou bien de nouveaux bourreaux, trop semblables, pour l'amant malheureux, à celle qui le tourmente. S'il y a reflet chez le Toscan, c'est un reflet troublé, instable. La nature douce ne paraît pas constituer pour Pétrarque le lieu d'un oubli, mais plutôt le moyen de se dévoiler à lui-même ses contradictions. A l'opposé, Ronsard éprouve la nature douce en plein accord avec lui-même; les ruisseaux, les arbres moussus, les fleurs nouvelles, bref, chaque élément attend que le poète s'abandonne à lui, comme le poète attend que les arbres et les fleurs pénètrent sa conscience au rythme des eaux vives. Chez Ronsard rien ne trouble des reflets réciproques et multiples: c'est dans ce sens que l'on peut parler d'une symbiose⁴⁶⁵. Si les rapports du poète avec la nature font penser, chez Pétrarque, à un ordre transcendant, ils deviennent l'immanence même, chez Ronsard; il n'est guère besoin de reprendre en détail l'étude de l'« obsession amoureuse » dans la chanson *Quand ce beau Printemps je voy*. Ce que nous venons de dire montre bien que l'hallucination, chez Ronsard, naît du désir et tend vers une fin: la fusion de l'être amoureux avec les forces de la nature. L'« obsession amoureuse » mène Ronsard vers la plénitude⁴⁶⁶, alors que, sous des apparences séduisantes, elle invite Pétrarque à un constat d'absence.

*Poètes français du XVI^e siècle*⁴⁶⁷

Dès que, dans la littérature du XVI^e siècle, on s'aventure parmi les roses et dans la nature accueillante, les chemins sont multiples et pittoresques, et masquent au promeneur la vue des grandes routes. Nous ne pourrions nous orienter que si nous renonçons à être exhaustif et complet.

Saint-Gelais sera notre première et très modeste étape. Il évoque le printemps avec bonheur :

*Quand le printemps commence à revenir,
Retournant l'an en sa première enfance,
Un doux penser entre en mon souvenir,
Du temps heureux que ma jeune ignorance
Cueillit les fleurs de sa verde esperance;
...⁴⁶⁸.*

On ne compte pas les excellents tableaux de la nature douce brossés par Marot; celui du *Temple de Cupido*, par exemple :

*Tous arbres sont en ce lieu verdoians;
Petitz ruisseaux y furent undoians,
Tousjours faisans au tour des prez herbus
Ung doux murmure; & quand le cler Phebus
Avoit droit là ses beaulx rayons espars,
Telle splendeur rendoit de toutes pars
Ce lieu divin qu'aux humains bien sembloit
Que Terre au Ciel de beaulté ressembloit,
Si que le cuer me dist par providence
Celluy manoir estre la residence
De ferme Amour, que je queroye alors⁴⁶⁹.*

La nature amoureuse s'éveille bien joliment au *doux murmure* dans un décor que sa sérénité rapproche du ciel. Nous sommes ici dans la meilleure tradition française, puisque Marot imite le *Roman de la Rose*, comme nous l'indique C.-A. Mayer dans une note. Un autre passage du *Temple de Cupido* a peut-être inspiré, de loin, quelques strophes de la chanson *Quand ce beau Printemps je voy*⁴⁷⁰. Il arrive à Marot de détailler davantage sa description, comme en *La première Elegie en forme d'Epistre*⁴⁷¹: plutôt que de parler de la guerre, l'auteur préfère aller aux champs, *pleins d'Arbres & de fleurs*, pour y rédiger le récit de ses amours. Il fait beau

*Se venir seoir pres des Ruisseaux & Sources
Et s'endormir au son de l'eau qui bruyt.*

On se rappelle que Ronsard aussi témoigne d'une semblable affection.

Marot ne s'en tient pas là: il énumère tous les oiseaux qui le tiennent sous leurs charmes et il conclut:

En ce plaisir le Temps nous passerons.

Dans l'une de ses *Estrenes*, Marot nous dit pourquoi les roses, de blanches qu'elles étaient, sont devenues vermeilles: Vénus, en poursuivant Adonis, s'est piquée aux épines de leurs tiges et a répandu son sang sur les pétales. Et Marot de conclure:

*De ceste rose ay jà faict mon prouffit
Vous estrenant, car plus qu'à autre chose
Vostre visage en douceur tout confict
Semble à la fresche et vermeillette rose*⁴⁷².

N'est-ce pas là un embryon des nombreuses évocations ronsardiennes?

Dans son *Prologue*, le disciple de Marot, Hugues Salel imagine, lui aussi, un décor printanier, aux nombreux détails harmonieux. Je renvoie le lecteur à ce texte⁴⁷³.

On trouve dans la *Delie* (qui l'eût cru?) le début d'une « reverdie »:

*Novelle amour, nouvelle affection,
Novelles fleurs parmy l'herbe nouvelle:
Et, jà passée, encor se renouvelle
Ma Primevere en sa verte action*⁴⁷⁴.

Mais cette impression printanière est vite effacée par le souvenir de l'*ulcere ancienne*.

Nous ne parlerons ni de Pernette du Guillet ni de Louise Labé⁴⁷⁵.

Quant à Pontus de Tyard, il a signé dans son *Livre de vers liriques* (1555) une ode, *Les roses de son isle*⁴⁷⁶, d'inspiration toute ronsardienne; cette pièce est une sorte d'« obsession amoureuse » fixée tout entière sur les seules roses.

La *Prosphonemotique* (1549) de Du Bellay contient quelques images de style « doux »: les nymphes font chanter...

*... tout le courbé rivaige,
Soubz l'argent de leurs celestes voix*⁴⁷⁷.

La ligne courbe et l'écho argentin des voix sont moins nouveaux qu'il n'y paraît à première vue; en même temps que son ami, Ronsard avait parlé du ciel qui admire les beautés de la terre, *se mire en elles, enamouré*, et *courbe ses yeux pour mieux les voir*⁴⁷⁸. Il avait aussi parlé de la Seine, heureuse d'assister à l'arrivée d'Henri II à Paris et qui, en *flotant*, montre sa joie⁴⁷⁹. Tout cela ne vaut pourtant pas la simple et belle image de Du Bellay. Les vers de celui-ci ont pu retenir l'attention de Ronsard, qui écrivait, trois ou quatre mois après la *Prosphonématique*:

*Et au plus creux des argentine ondes,
Menent un bal noz Nymphes vagabondes*⁴⁸⁰.

D'autre part, Du Bellay chante *Les louanges d'Amour* et la douceur printanière, sur un mètre très particulier:

*Le cler ruyssellet courant,
Murmurant
Aupres de l'hospitale ombre,
Plaist à ceux qui sont lassez,
Et pressez
De chault, de soif & d'encombre*⁴⁸¹.

Ces lignes appartiennent aux *Vers lyriques*, publiés pour la première fois en 1549. Est-ce un hasard si le Vendômois, quatorze ans plus tard, choisit le même mètre pour écrire sa chanson *Quand ce beau Printemps je voy?* Je ne souligne peut-être pas ici des influences fondamentales; n'empêche qu'entre Ronsard et Du Bellay, les comptes ne s'inscrivent pas toujours au passif de celui-ci⁴⁸². Comme Marot, Du Bellay est un peintre de la nature amoureuse; d'une scène « en douceur », j'extraits ces deux vers significatifs:

*Là sembloit que nature & l'art eussent pris peine
D'assembler en un lieu tous les plaisirs de l'œil*⁴⁸³.

En 1557, Du Bellay compose un *Chant de l'amour et du printemps*⁴⁸⁴. C'est une assez longue pièce de plus de deux cents vers; ces vers, précisément, Du Bellay voudraient qu'ils soient remplis de *douceur naïve*⁴⁸⁵; l'amour du poète se *renouvelle* au printemps en *nouvelle douceur*⁴⁸⁶; le soleil repeint la *jeune verdure* et *mille sortes de fleurs*⁴⁸⁷ et Du Bellay sent qu'on plante dans son âme *mille sortes de plaisirs*⁴⁸⁸. On remarque

que ce monde délicat est animé par le moi du poète. Mais c'est qu'entre-temps, il faut bien le dire, Ronsard avait publié ses trois odes *A la Fontaine Bélerie*! Comment ne pas voir la trace de la douceur ronsardienne dans ces deux strophes:

*L'argentin de ces ruisseaux,
Qui paisiblement murmurent,
Soubz le fraiz des arbrisseaux
Qui les rivages emmurent,*

*Resent celle douce voix,
Voix celeste & noppareille,
Qui m'a plus de mille fois
Succé l'ame par l'oreille*⁴⁸⁹.

Il faut en conclusion se déclarer d'accord avec Estienne Pasquier: « Chacun luy [= à Ronsard] donne la gravité, & [sic] du Bellay la douceur. Et quant à moy il me semble que quand Ronsard a voulu doux-couler, comme vous voyez dans ses Elegies, vous n'y trouverez rien de tel en l'autre. »⁴⁹⁰

Tahureau, lui aussi, imite Ronsard, comme le prouve, entre autres, une pièce *A Madame Marguerite*⁴⁹¹.

Belleau, lui, reste descriptif; ses vers sont d'un peintre qui a lu Ronsard. On en sera convaincu à la lecture de cette strophe de *May*:

*[Cependant] que la tresse blondissante
De Cérés, sous le vent glissante,
Se frize en menus crespillons,
Comme la vague redoublée
Pli sur pli s'avance escoulée
Au galop dessus les sablons*⁴⁹².

Et les « roses » de Belleau, certes, n'existeraient pas sans les « roses » de Ronsard:

*Hà! doux baiser fils aîné de la Rose,
Qui déroba de la playe d'Adon
Le teint vermeil, & prit de Cupidon
Le doux parfum dans sa levre declose
...⁴⁹³.*

Comment ne pas penser à l'ode du Vendômois *Baiser fils de deux levres closes*?⁴⁹⁴

Quant à Jodelle, on en revient toujours à la *Chanson* mentionnée plusieurs fois déjà⁴⁹⁵. L'auteur de *Cléopâtre* n'y atteint pas à la profondeur ronsardienne; mais on peut dire que la nature évoquée est déjà tout imprégnée d'une sensibilité très personnelle.

De tous les contemporains de Ronsard, c'est Baïf qui a fait la plus large place à la nature douce. De tous les contemporains de Ronsard, c'est aussi celui qui ressemble le plus au Maître. Pourtant, il est rare que Baïf ait réalisé dans son style « doux », l'unité parfaite à laquelle Ronsard parvient. Les *Amours de Meline*⁴⁹⁶ s'ouvrent sur une description printanière, mais les éléments de cette peinture sont juxtaposés prosaïquement: Phébus fait disparaître l'hiver, le soleil ensemence le sein de Junon; le visage de Meline ne connaît pas, hélas! cette métamorphose. Puis, on revient aux zéphyrus qui font disparaître la rage de l'hiver. Nouvelle comparaison amoureuse: Meline ne ressemble pas aux vents du printemps. Le poète souhaite qu'au milieu de toutes ses peines, il puisse connaître quelque joie: le navigateur guide sa nef à bon port sur une mer où ne sévissent plus les tempêtes hivernales; Baïf ne pourra-t-il pas conduire de même sa barque amoureuse:

*Le berger mesme ores sa fluste allie,
En si doux ton, au plaisant murmurer
Des ruisselets, que sa trope en oublie
Ravie au chant, l'herbe et le pasturer.
Puisque dans un étuy glacé
Madame a le cœur enchassé,
Mais que pourroy-je mieux chanter,
Si je ne veux, en triste plainte,
Du mal qui a mon ame atainte,
Ciel, mer, et terre, tourmenter?*⁴⁹⁷

Comme on peut le voir, Baïf ne saisit pas les rapports que la conscience peut imaginer entre les différents aspects d'une scène printanière. Il ne saisit pas mieux le symbolisme de l'eau: le ruisseau de sa pièce *Tandis que ces autres coyz*⁴⁹⁸ est très décoratif et délicat; on devine à ce propos que les deux premières odes *A la fontaine Bellerie*⁴⁹⁹ n'étaient pas inconnues de Baïf. Mais ce qui manque à celui-ci, c'est de n'avoir pas écrit, une année avant Ronsard, l'équivalent de la troisième ode *A la fontaine Bélerie*!⁵⁰⁰ Si le sonnet *Las, ny pour moy les Zefirs ne ventellent*⁵⁰¹ n'est pas sans charmes à première vue, il paraît assez

platement énumératif quand on le compare à l'extraordinaire *Je mourrois de plaisir*⁵⁰², où la douceur d'une nature amoureuse compénètre le poète, où l'érotisme du monde extérieur et celui de l'amant ne font qu'un. D'autres « douceurs » sentent leur Ronsard à vingt lieues, celle du sonnet *Et bien heureux l'ombrage...*⁵⁰³, par exemple. Si Ronsard et Baïf imaginent l'un et l'autre un dialogue avec le rossignol amoureux⁵⁰⁵, seul l'oiseau de Ronsard utilise les vertus de la douceur pour conquérir sa belle:

Car tu flechis t'amie au dous bruit de tes sons.

Pour être complet, disons que Baïf, poète des roses, n'est pas sans mérite: c'est à lui que revient l'avantage d'avoir, le premier de la Pléiade, écrit un *carpe rosam*⁵⁰⁵. Citons aussi cette belle strophe:

*Onq, une si belle rose,
Avec le beau jour croissant,
Ne fut aux rayons declose
Du Soleil aparoissant,
Comme est ce vermeil naissant
Sur ce coral, qui eteint
Des fleurs tout le plus beau teint*⁵⁰⁶.

Mais nous devons une fois de plus poser cette question: la description qu'on vient de lire est-elle vierge de réminiscences ronsardiennes? J'aimerais, enfin, citer deux vers admirables, seule grande réussite de Baïf sur le sujet dont nous parlons:

[Le poète s'adresse à sa maîtresse]
*O beau surjon d'eau vive, où cherchoy allegiance
De la soif de l'Amour qui me brule & ruine*⁵⁰⁷.

Les analyses précédentes nous permettent de conclure globalement: beaucoup de poètes du XVI^e siècle sont des peintres de la nature douce: Marot, Du Bellay, Belleau, principalement. Ronsard n'est pas sans emprunter au premier, voire au second, l'« ambiance » et la couleur de certains tableaux. Mais il faut souligner une différence fondamentale entre Ronsard et les poètes de son époque. Chez ceux-ci, le moi de l'amoureux ne se confond pas avec la nature; décor et personnages restent parfaitement distincts. Ronsard, lui, se trouve progressivement gagné, jusqu'à s'y perdre, par les différents éléments de la nature, grâce à un jeu de reflets multiples. Nous avons donné à cette attitude parti-

culière de Ronsard le nom de symbiose. Après les comparaisons que nous venons de faire, ce dernier terme révèle clairement son sens: le besoin que Ronsard avait de faire siennes les forces de la libido, forces cachées derrière les séductions de la nature douce, et que le Vendômois, seul pour ainsi dire, a su déchiffrer pour s'identifier à elles⁵⁰⁸. Quant aux images de la rose, le Vendômois paraît bien les avoir introduites massivement dans la poésie française. Même s'il n'a pas écrit le premier *carpe rosam*, il a déterminé, par les nombreuses images de ses *Odes*, plusieurs poètes français à dégager la valeur érotique de la fleur délicate. Ces poètes ont imité le Vendômois, ils ne l'ont pourtant jamais égalé.

D. VÉNUS

Sources et influences générales

Il serait sans grand intérêt d'examiner toutes les sources auxquelles Ronsard a puisé pour créer sa Vénus: elles sont nombreuses, mais de provenances si différentes qu'elles ne diminuent en rien l'aspect très personnel de la Vénus ronsardienne. D'Hésiode à Marulle, en passant par Lucrèce⁵⁰⁹, notre poète se fait l'écho de traditions mythologiques multiples. Cependant, il n'est jamais plus lui-même que lorsqu'il emprunte beaucoup et à divers auteurs. Il arrive même quelquefois que la Vénus de Ronsard ne soit pas inspirée par une source; ainsi, le passage de l'*Hymne de la Mort* que nous avons cité⁵¹⁰ est propre au Vendômois, dont l'imagination recourt tout naturellement à la déesse de l'amour pour varier le déroulement d'une discussion philosophique.

Examinons quelques emprunts: quand Ronsard oppose Cythérée aux autres déesses⁵¹¹, il s'écarte sensiblement de Pontano qui lui fournit la source (non signalée) de son poème⁵¹²: le jeu d'oppositions est différent chez le poète néo-latin, qui loue Vénus avec les autres dieux, mais se plaint d'Amour. La personnalité de la déesse dans l'*Adonis* est infiniment plus séduisante et plus riche que celle des *Métamorphoses* d'Ovide. Quant à la Vénus douce, elle est principalement une émanation de la littérature anacréontique et de quelques poèmes d'Horace. Il serait facile cependant de montrer que Ronsard fait concourir la déesse de façon originale à la douceur de nombreux tableaux. D'autre part, le Vendômois modifie de manière très significative certains détails de ses emprunts. Le sonnet *Douce, belle, gentille, & bien fleurente Rose*⁵¹³ est paraphrasé d'une ode anacréontique⁵¹⁴; ce dernier texte, pourtant, ne fait mention d'aucune consécration de la rose à Vénus: détail qui n'est pas sans importance. C'est dans la réalisation de sa Vénus Anadyomène qu'il sera le plus intéressant de suivre Ronsard. Le « matériau »

de ses peintures lui est fourni par la *Théogonie* d'Hésiode⁵¹⁵. Le poète grec raconte comment Gaia empêcha Ouranos, son mari, d'engendrer des monstres. Avec l'aide de Cronos, son fils, elle attira Ouranos dans une embuscade. Armé d'une faucille pointue, Cronos émascula son père et jeta les testicules de celui-ci dans la mer. Il se forma autour de ces organes une écume blanche au milieu de laquelle naquit une jeune fille: Vénus. Elle gagna Cythère, puis Chypre, où elle devint une déesse à la fois redoutable et aimable. Hésiode donne encore des précisions sur les différents noms de Vénus⁵¹⁶. Les vers du poète grec sont narratifs et « historiques » bien plus que poétiques. L'imagination de Ronsard ne s'est pas contentée du récit de la *Théogonie*. Elle s'est souvenue de plusieurs épigrammes de l'*Anthologie grecque*⁵¹⁷:

178: *Cette Cypris qui vient de sortir du sein maternel de la mer, c'est l'œuvre du pinceau d'Apelle: vois comme ayant saisi de sa main sa chevelure trempée d'eau, elle exprime l'écume de ses boucles ruisselantes...*⁵¹⁸.

179: *Apelle a vu Cypris elle-même, toute nue, sortant du sein de la mer nourricière où elle avait été conçue, et il l'a représentée ainsi, pressant de ses mains florissantes ses boucles encore trempées de l'écume de l'onde*⁵¹⁹.

180: *Lorsque Cypris avec sa chevelure toute dégouttante d'écume salée sortit nue des flots vermeils, c'est ainsi sans doute qu'à la hauteur de ses joues blanches elle prit dans ses mains ses boucles et en exprima l'onde de la mer Egée, ne montrant que son sein, car il est permis de le voir...*⁵²⁰.

181: *La déesse de Paphos vient de sortir du sein de la mer, mise au monde par la main d'Apelle. Allons vite, tenez-vous à distance du tableau, de peur d'être maillés par l'écume qui dégoutte de ses boucles pressées...*⁵²¹.

182: *S'échappant du sein de sa mère, couverte encore d'une murmurante écume, vois comme Apelle a représenté Cypris qui favorise les noces, beauté toute pleine de charmes, non point peinte, mais vivante. Avec grâce, de ses doigts effilés, elle exprime l'eau de sa chevelure; avec grâce, de ses yeux émane et brille un calme désir...*⁵²².

Ces épigrammes n'ont pas grand-chose à faire avec la poésie. Elles ont l'air, bien plutôt, de comptes rendus que l'on publie après un vernissage. Le grand artiste n'est pas Antipater de Sidon, ni Archias, ni aucun des auteurs cités, mais évidemment Apelle, dont on essaie, par quelque épigramme et souvent adroitement, d'expliquer un tableau génial.

Il est évident que Ronsard s'est souvenu de ces textes. Qu'offraient-ils de plus à ses yeux que les vers d'Hésiode? Il est facile de répondre: des qualités plastiques, ou, plutôt des descriptions de qualités plastiques. Ronsard s'est aussi souvenu d'une douce peinture découverte dans l'*Hymnus Veneri* de Marulle:

*Ipsa lascivo Venus alma partu
Laeta, nunc iunctis vehitur columbis,
Eriosque altos et opima Cypri
Templa revisens —*

*Ridet et tellus veniente diva
Carpathi et rident freta, nec sereno
Sibilat coelo nisi blandientis
Aura Favoni —;*

*Nunc, novis sanctum caput impedita
Floribus, plausasque levis choreas
Ducit et passim violis scatentem
Ter pede nudo*

*Concutit terram: sequitur Iuventa
Fervidum spirans, sequitur Voluptas
Prodiga et zonis Charitum renidens
Turba solutis⁵²³.*

Les qualités plastiques évoquées dans tous les textes cités ont éveillé chez Ronsard le besoin d'associer à son désir des peintures aux lignes souples et gracieuses, toutes chargées d'érotisme. De plus, il paraît probable que le Vendômois ait eu connaissance du célèbre tableau de Botticelli, comme le prouve le mot « coquille »⁵²⁴ du sonnet *Quand au matin...*⁵²⁵. Cet élément est absent du tableau d'Apelle, tel que nous le décrivent les épigrammatistes grecs. Il est dès lors facile de voir ce que veut Ronsard: utiliser à des fins personnelles et subjectives un mythe objectivement décrit. Le Vendômois veut devenir à son tour et dans son genre un nouvel Apelle, un nouveau Botticelli. Dans son genre? Cela veut dire que le génie pictural se confond dans la conscience du poète

avec son désir amoureux croissant, mené par l'épiphanie de Vénus à sa complète éclosion. C'est ainsi que le « paganisme » antique renaît à une vie nouvelle dans la poésie du Vendômois et que les forces amoureuses découvrent, pour se faire jour, les voies oubliées d'un mythe ancien⁵²⁶.

Poètes français du XVI^e siècle

Les poètes du XVI^e siècle se sont beaucoup moins intéressés que Ronsard à la mythologie de Vénus; je n'ai trouvé chez eux aucune récréation originale de la déesse de Chypre.

Marot s'indigne des mœurs libres des Vénitiens, trop enclins à aimer :

*Venez, d'autant qu'elle est née de mer,
Et que sus mer ilz ont naissance prise*⁵²⁷.

Dans une *Complainte*, Maître Clément parle de la *Deesse impudique* qui, de son feu, peut damner *maintes femmes*⁵²⁸.

Dans l'*Olive*, Du Bellay adresse à Vénus la même prière que Ronsard : fléchis ma maîtresse!⁵²⁹.

Belleau fait allusion à la naissance marine de Vénus : il nous raconte comment la déesse se servit de la carapace (coquille) de la tortue pour se rendre à Cythère :

*Aussi la Cyprine Deesse
Frisant l'or de sa blonde tresse,
Lors qu'elle se voit en naissant
Dans les replis d'un flot glissant
...*⁵³⁰.

Comme souvent, c'est Baif qui est le plus proche de Ronsard. Les passages où Jean-Antoine parle de Vénus sont assez nombreux; ici, c'est un badinage anacréontique : l'honneur d'Amour et de sa mère sont réduits à rien par la beauté de Meline⁵³¹. Ailleurs, c'est la douceur de Vénus que Baif souligne; avant Ronsard, son ami se plaindra du dieu Amour, trop cruel pour être né d'une douce mère⁵³². Très habilement aussi, Baif évoque les charmes les plus secrets de sa maîtresse :

*Tairay-je encor la vallée
Ou Venus et ses troys seurs
La fontaine ont recelée*

Du nectar de leurs douceurs
...⁵³³.

Quant à l'Anadyomène de Baïf, elle est bien terne :

*O de l'ecume la fille,
Qui dessus une coquille,
A bord a Cytheres vins,
Pressurer ta tresse blonde
Encores moyte de l'onde,
L'oignant de parfums divins*
...⁵³⁴.

Ce sont les vers d'un bon élève de Ronsard, sans plus. Enfin, les deux longs poèmes consacrés à la déesse de Chypre, l'*Embassade de Venus*⁵³⁵ et l'*Hymne de Venus*⁵³⁶ sont trop prolixes et par trop dépourvus d'intérêt poétique.

Comme on peut le voir, les textes précédents sont loin de faire le poids à côté des exceptionnelles réussites de Ronsard. Décoratifs chez les autres poètes du XVI^e siècle, les mythes sont fonctionnels chez le Vendômois : c'est la conclusion, extrêmement juste, de G. Gadoffre⁵³⁷.

E. LE STYLE « DOUX » ÉLEVÉ

Sources et influences générales

C'est chez Pétrarque que Ronsard a puisé l'inspiration de son style « doux » élevé. Pour évoquer la noblesse et la grâce de Laure, le poète italien avait recouru à plusieurs images somptueuses. Cette richesse de style n'a pas échappé à Ronsard, comme les comparaisons suivantes le montrent bien :

— p. 328, citation-référence-note 359 — Pétrarque, s. *Erano i capei...*, 90, vv. 1-4.

*Erano i capei d'oro a l'aura sparsi,
che 'n mille dolci nodi gli avolgea;
e 'l vago lume oltra misura ardea
di quei begli occhi, ch'or ne son sì scarsi.*

Ronsard est plus attentif que Pétrarque à la transformation du métal

précieux (il ne parle pas de cheveux d'or, mais d'or, tressé en forme de cheveux); de plus, le métal, en frappant la gorge *nouvelette*, s'enrichit, chez Ronsard, d'une valeur érotique, absente chez Pétrarque. Ce dernier exprimait seulement la grâce du mouvement.

— p. 329, citation-référence-note 363 — Pétrarque, s. *Qual donna attende...*, 261, vv. 1-4.

*Qual donna attende a gloriosa fama,
di senno, di valor, di cortesia,
miri fiso nelli occhi a quella mia
nemica, che mia donna il mondo chiama.*

Ronsard emprunte à Pétrarque un climat général de douceur et de noblesse, mais il conserve sa propre expression et sa propre sensibilité: il n'y a rien, dans les vers du poète italien, qui annonce

L'humble douceur, la grave magesté.

— p. 329, citation-référence-note 364 — Pétrarque, s. *In qual parte...*, 159; s. *Chi vuol veder...*, 248.

La remarque que nous venons de faire dans le paragraphe précédent s'applique aussi aux rapprochements de ce paragraphe: le « climat » est de Pétrarque, mais le rôle particulier de la douceur dans la conquête amoureuse (fléchir les plus rebelles) est le propre de Ronsard. Le poète italien s'en tient à l'admiration: celui qui n'a pas vu Laure cherche en vain la divine beauté et ne sait pas comment Amour guérit et comment il tue. Pétrarque reste contemplatif, accablé par l'excès de lumière qui rayonne de sa belle.

— p. 330, citation-référence-note 365 — Pétrarque, s. *I'vidi in terra...*, 156, vv. 7-8; s. *Come 'l candido pie'...*, 165, vv. 9-11; s. *L'aura serena...*, 196, vv. 5-11; s. *Non pur quell'una...*, 200, vv. 9-11; s. *Quel che d'odore...*, 337, vv. 1-4.

*et udi' sospirando dir parole
che farian gire i monti e stare i fiumi.*

*E co l'andar e co' soave sguardo
s'accordan le dolcissime parole,
e l'atto mansueto, umile e tardo.*

*e 'l bel viso veder, ch'altri m'asconde,
che sdegno, o gelosia, celato tiemme;
e le chiome or avolte in perle e 'n gemme,
allora sciolte e sovra òr terso bionde;*

*le quali ella spargea sì dolcemente,
e raccogliea con sì leggiadri modi,
che ripensando ancor trema la mente.*

*Li occhi sereni e le stellanti ciglia,
la bella bocca, angelica, di perle
piena e di ròse e di dolci parole.*

*Quel che d'odore e di color vincea
l'odorifero e lucido oriente,
frutti, fiori, erbe e frondi, onde 'l ponente
d'ogni rara eccellenzia il pregio avea.*

C'est à dessein que j'ai multiplié les citations. On verra mieux ainsi comment Ronsard butine dans les champs de la douceur pétrarquienne. On saisira aussi comment le Vendômois s'attache plus essentiellement à enclore dans le mouvement d'un sonnet les différents charmes de sa maîtresse. A cet égard, le dernier tercet du poète français est infiniment plus suggestif que les deux premiers vers cités de Pétrarque: au simple *adunaton* du poète italien, Ronsard supplée des images spontanées dont le rythme évoque l'attrait universel qu'exerce sur la nature la voix de Cassandre.

— p. 331, citation-référence-note 368 — Pétrarque, s. *In qual parte...*, 159, vv. 12-14; s. *Dolci ire...*, 205.

*non sa come Amor sano, e come ancide.
chi non sa come dolce ella sospira,
e come dolce parla, e dolce ride.*

*Dolci ire, dolci sdegni e dolci paci,
dolce mal, dolce offanno, e dolce peso
dolce parlare, e dolcemente inteso,
or di dolce òra, or pien di dolci faci;*

*alma, non ti lagnar, ma soffra e taci,
e temprà il dolce amaro, che n'ha offeso,
col dolce onor che d'amar quella hai preso
a cui io dissi: — Tu sola mi piaci. —*

*Forse ancor fia chi sospirando dica,
tinto di dolce invidia: — Assai sostenne,
per bellissima amor, quest'al suo tempo. —*

*Altri: — O fortuna a gli occhi miei nemica!
Perché non la vid'io? perché non venne
ella più tardi, o ver io più per tempo? —*

Ces citations nous montrent comment Ronsard emprunte à la fois tout et rien à Pétrarque. Tout: c'est le thème de la douceur, la reprise de l'adjectif « doux ». Rien: c'est l'unité d'un sonnet qui conduit peu à peu, selon le rythme ensorcelant de répétitions incantatoires, les amants à la fusion de leur être. Chez Ronsard (non chez Pétrarque) la douceur devient le signe de l'amour partagé.

Enfin, c'est à l'Arioste⁵³⁸ que Ronsard a emprunté certaines images de sa description du sein féminin. Le Vendômois, ici encore, parvient à une unité que les deux passages de l'Arioste n'ont pas. Tout le sonnet du poète français est orienté vers le mouvement final, celui de la Beauté qui va se blottir dans le paradis d'une gorge parfaite. L'érotisme, épars dans la description de l'Arioste, se concentre d'une manière saisissante chez Ronsard.

Poètes français du XVI^e siècle

Ronsard est le grand maître du style « doux » élevé; je vois peu de poèmes français qui puissent être comparés avantageusement aux réussites exceptionnelles des sonnets à Cassandre que nous avons examinés. Pourtant, il importe de signaler trois chefs-d'œuvre: le sonnet *O doux plaisir* de Baif⁵³⁹; le sonnet *Je sen bannir...*⁵⁴⁰ et l'ode *Soubs la tremblante courtine*⁵⁴¹, tous deux d'Agrippa d'Aubigné.

Douceur précieuse et rare que celle de Baif. Dans sa première partie, le sonnet se construit sur la répétition de l'adjectif « doux », exactement comme chez Pétrarque et comme chez Ronsard. Si dans quelques pièces, la douceur ronsardienne est le signe de l'amour partagé, que dire de celle de Baif? Nous sommes habitués à considérer l'amant de Meline comme un grand poète, certes, mais non comme un des premiers. Il est cependant des exceptions qu'il faut oser signaler. Et le sonnet qu'on va lire en est une. Comme jamais Ronsard ne l'a fait à ce point, Baif nous présente la conquête amoureuse parvenue à son terme et à son éclosion, dans l'immédiateté des sensations mutuelles, dans le présent

le plus vécu. On peut regretter peut-être que ce sonnet ne contienne pas, comme ceux du Vendômois, telle image envoûtante et ensorcelée, mais c'est pour voir tout aussitôt que la douceur de Baif, réservée tout entière à l'émoi présent, sait à l'occasion se passer des comparaisons, des métaphores, des rêves et des souhaits. Trouvera-t-on sommaire une douceur qui se borne à l'essentiel?

*O doux plaisir plein de doux pensement,
Quand la douceur de la douce meslée,
Etreint et joint, l'ame en l'ame mellée,
Le corps au corps accouplé doucement.*

*O douce mort! ô doux trepassement!
Mon ame alors de grand'joye troublée,
De moy dans toy s'écoulant a l'emblée,
Puis haut, puis bas, quiert son ravissement⁵⁴².*

*Quand nous ardentz, Meline, d'amour forte,
Moy d'estre en toy, toy d'en toy tout me prendre,
Par celle part, qui dans toy entre plus,*

*Tu la reçois, moy restant masse morte:
Puis vient ta bouche en ma bouche la rendre,
Me ranimant tous mes membres perclus.*

Quant au sonnet et à l'ode d'Agrippa d'Aubigné, ils nous montrent que l'amant de Diane (exception notable chez lui) parvient à vivre dans la symbiose la plus complète la douceur de l'amour partagé et les émois d'une nature qui n'a rien perdu, malgré son aspect raffiné, de son érotisme élémentaire:

*Je sen bonnir ma peur et le mal que j'endure,
Couché au doux abry d'un mirthe et d'un cypres,
Qui de leurs verds rameaux s'accolans pres a pres
Encourthent la fleur qui mon chevet azure!*

*Oyant virer au fil d'un muzisien murmure
Mille nymphes d'argent, qui de leurs flots secrets
Bebrouillent en riant les perles dans les prés,
Et font les diamans rouler à l'aventure.*

*Ce bosquet de verbrun qui cest' unde obscurcist,
D'eschos armonieux et de chantz retentist.
O sejour amiable! ô repos pretieux!*

*O giron, doux support au chef qui se tourmente!
O mes yeux bien heureux esclairez de ses yeux!
Heureux qui meurt icy et mourant ne lamente!*

*Sous la tremblante courtine
De ses bessons arbrisseaux,
Au murmure qui chemine
Dans ces gasouillans ruisseaux,
Sur un chevet touffu esmaillé des couleurs
D'un million de fleurs,*

*A ces babillars ramages
D'osillons d'amour espris,
Au fler des roses sauvages
Et des aubepins florissans,
Portés, Zephirs pillars sur mille fleurs trottans,
L'haleine du Printemps.*

*O doux repos de mes pennes,
Bras d'ivoire pottetez,
O beaux yeulx, claires fontaines
Qui de plaisir ruisselez,
O giron, doux suport, beau chevet esmaillé
A mon chef travaillé!*

*Vos douceurs au ciel choisies,
Belle bouche qui parlez,
Sous vos levres cramoystes
Ouvrent deux ris emperlez;
Quel beaulme precieux flatté par les zephirs
De vos tiedes souspirs!*

*Si je vis, jamais ravie
Ne soit ceste vie icy,
Mais si c'est mort, que la vie
Jamais n'oit de moy soucy:
Si je vis, si je meurs, o bien heureux ce jour
Ou paradis d'Amour!*

Il est vrai que d'Aubigné avait lu Ronsard et l'admirait. Ne l'a-t-il pas égalé sur un terrain où, pourtant, le véhément huguenot n'aimait guère à s'aventurer?

Les contraires

*Et ce feu nu qui m'alourdit
Me rend ma force douce et dure*

ELUARD, *Le Livre ouvert*

A. LES CONTRAIRES OU LE DYNAMISME DES STYLES OPPOSÉS

L'élégie *Le temps se passe* juxtapose de façon très intéressante le style « dur » et le style « doux » — Ces deux styles sont souvent mêlés dans une même pièce; prépondérance du style « dur » — Prépondérance du style « doux » — Le « doux-amer » appartient à la nature du dieu Amour — Plusieurs variantes témoignent du goût de Ronsard pour le dynamisme des contraires — Le songe amoureux n'est pas sans rapport avec les contraires: il transforme une réalité dure que l'amant veut assouplir — Les contraires sont aussi inscrits dans le regard de la femme — Ronsard est parvenu souvent à un style moyen — Ronsard théoricien confirme cette observation.

B. DEGRÉ D'ACCOMPLISSEMENT DES AMOURS RONSARDIENNES: AUX OPPOSITIONS DE STYLE CORRESPOND LE DEVENIR D'UNE CONQUÊTE EN CONSTANT « PROJET »

La conquête amoureuse parvient-elle à son but? Pour répondre à cette question, il est nécessaire de prendre les poèmes de Ronsard comme de simples récits, dépouillés de leurs images et réduits à leur seule signification — Rareté de l'union amoureuse consommée — Fréquence, au contraire, des échecs amoureux — Ronsard est un poète « prospectif », attaché au « vivendum » amoureux, plus qu'au « victum » — Correspondance entre la « matière » de l'œuvre ronsardienne et les styles du poète — Non seulement sa vision amoureuse, mais sa conception du monde reposent sur des contraires.

A. LES CONTRAIRES OU LE DYNAMISME DES STYLES OPPOSÉS

Les différents aspects du style « doux » que nous avons analysés nous ont conduits à travers un monde amoureux accueillant et facile; on a pu voir que la douceur était signe de proximité et de tranquillité intérieure; dans les poèmes que nous venons d'examiner, on sent l'amour immédiat, réalisable sinon réalisé. Les dernières pages du chapitre précédent ont assez montré à quel harmonieux aboutissement conduisent certains poèmes « doux ».

Il est temps de revenir à un passage important de l'*Elegie* adressée à Genève: *Le temps se passe & se passant, Madame*; nous en avons suspendu l'analyse dans notre 4^e chapitre¹. Ronsard, on se le rappelle, se tuait de son propre couteau en songeant, seul dans le parc du château de Saint-Germain-en-Laye, à Genève laissée à Paris. Il a franchi, à cheval, *d'un fort esp'ron* le chemin qui le séparait de sa maîtresse. Il doit se coucher sans avoir pu la voir et il rêve qu'Amour lui plante au cœur un genévrier

*...& poignant & pointu,
Tout herissé comme il a de coustume
Et plein d'un fruit tout rempli d'amertume*².

Nous avons reconnu à travers ces quelques lignes le style « dur » de Ronsard: le poète est en proie à une vive passion; Genève y a opposé une vive résistance; il n'est pas étonnant que les images poétiques de ces rapports difficiles soient celles de l'âpreté. Mais cet arbre qui paraît hérissé, et surtout ce fruit qui semble amer, Ronsard les sent de façon tout opposée:

*Et toutefois amer ne me sembloit,
Tant en mon cœur de douceur assembloit*³.

C'est une charnière très importante, celle que forment les deux derniers vers cités: ils marquent le passage d'une conquête entravée, qui permet à l'amoureux de mesurer ses forces, à une conquête réalisée ou sur le point de l'être. Il est très intéressant de suivre la transformation des images ronsardiennes devant l'imminence de la réussite amoureuse: on assiste d'abord à un épanouissement; la racine de l'arbre s'agrandit et les feuilles deviennent si abondantes que le cœur de Ronsard n'est *qu'un arbre vert*. Cette abondance introduit un de ces décors printaniers dont nous avons analysé les éléments «doux» au cours de notre précédent chapitre:

*Tous les pensers que j'avois pour la belle
Venoient sous l'ombre en la feuille nouvelle
Deçà, delà, comme jeunes oyseaux
Qui vont volant au frais des arbrisseaux
Quand la rousée arrouse leurs plumages,
Saluant l'Aube en cent mille langages⁴.*

Ronsard va même jusqu'à se transformer en l'ombrage de l'arbre. Cet échange, ce reflet, pourrait-on dire, traduit bien la réciprocité à laquelle aspirait notre amoureux et que nous lui avons déjà entendu réclamer. La suite du rêve confirme la promesse de l'union amoureuse: comme Amour a planté un genévrier dans le cœur de Ronsard, de même il a planté dans celui de Genève, un beau rosier

[Qu'il] *ayme, honore & caresse & arrose⁵*.

A son réveil, Ronsard, on le pense bien, ne tardera pas à courir chez Genève et à constater que son rêve ne l'a pas trompé. Le passage suivant a la plus grande importance; c'est l'un des seuls où Ronsard oppose en clair deux manières d'être amoureux et deux styles poétiques: d'un côté, la rage qui se heurte à l'obstacle et veut triompher de lui (cela rappellera au lecteur les analyses du chapitre IV); de l'autre côté, l'amour accepté, satisfait, qui se passe de la force et qui, l'obstacle disparu, s'apprête à connaître son accomplissement:

*Lors vous trouvant aussi douce & traitable
Qu'auparavant vous n'estiez accostable,
L'aspre fureur qui mes os penetra
S'esvanouit, & Amour y entra:*

*La différence est grande & merveilleuse
 D'entre l'amour & la rage amoureuse.
 Adonc la vraie & simple affection
 Loin de fureur, de rage & passion
 Nourrit mon cœur, passant de veine en veine,
 Qui ne fut point ny frivole ny vaine:
 Car vous, ayant de mon amour pitié,
 Me contraignez de pareille amitié⁶.*

On ne saurait mieux expliciter le passage d'un style à l'autre: une femme non *accostable*, une *aspre fureur*, la pénétration des os, la *fureur*, la *rage*, la *passion*, tout cela appartient à cet amour héroïque, à ce style souverain et tempétueux que nous connaissons bien et auquel Ronsard, devenu moraliste pour l'occasion, oppose, en une formule concise et néanmoins très personnelle, le simple amour, la *simple affection* pour une femme qui veut bien se montrer *douce & traitable*. La réciprocité enfin trouvée suggère de nouveau une comparaison végétale: celle d'un rameau enté sur une plante, et qui, au printemps, s'unit à elle jusqu'à s'y confondre. Quant aux souvenirs de son union amoureuse avec Genève, ils sont évoqués en de beaux vers, que nous avons étudiés au chapitre précédent⁷. C'est dire que l'attitude consentante de la femme est capable de susciter le style doux.

* * *

La séparation que nous avons faite entre le style « âpre » et le style « doux » n'est pas schématique⁸. Ces styles se rencontrent souvent « à l'état pur »; ce qui frappe cependant le lecteur attentif de Ronsard, c'est le fréquent mélange des éléments « durs » et « doux » chez le Vendômois⁹. L'étude des pièces où les deux attitudes se distinguent avec clarté nous a permis de définir deux moments de la conquête et deux styles aux aspects significatifs. Il reste à voir comment ces deux styles s'interpénètrent et agissent l'un sur l'autre. On aura déjà pensé au fameux « doux-amer » dont maint critique a parlé dans mainte étude. Nous allons à notre tour examiner certaines particularités des *contraires ronsardiens*¹⁰.

Dans un sonnet de 1553, Ronsard constate les deux effets qu'opèrent sur lui les charmes de sa maîtresse: le miel de la beauté nourrit son cœur, mais l'*aluine* (entendez: l'absinthe) de sa cruauté *enamere* sa vie¹¹. Ailleurs, il demeure fasciné par l'œil de sa belle qui, dit-il,

*... me peut faire à toute heure, à toute heure,
 Le sucre fiel, & riagas le miel*¹².

Ce « doux-amer », *ceste douce & fielleuse pasture*, Ronsard en détermine l'origine et le nom; elle s'appelle *trop aymer* et elle offre à l'amoureux une nourriture constante qui ne le rassasie jamais¹³. Cette permanence des attraits procède bien sûr de l'opposition qui est en eux: l'« amer » empêche que la passion, se réalisant, ne diminue; le « doux » maintient le désir et confirme la promesse.

Le « doux-amer » traduit aussi la complaisance de Ronsard à l'égard de sa douleur et de ses peines d'amour; ainsi dans l'un des sonnets de 1552:

*Si doucement le souvenir me tente
De la mieuse & fieuse saison,
Où je perdi la loy de ma raison,
Qu'autre douleur ma peine ne contente*¹⁴.

Ronsard se plaît en cette peine; il n'en voudrait pas changer:

*Plus que venin je fuy la liberté,
Tant j'ay grand peur de me voyr escarté
Du doulx lien qui doucement offense*¹⁵.

Car c'est pour lui un honneur de se voir *martirer* et de tirer *quelquefois* (la variante 1578-1587 dira: *quelque jour*)

*Un seul baiser pour toute recompense*¹⁶.

Le « doux » sert ici à rendre supportable une âpreté sans lui intolérable; il amène une légère faveur que la variante de 1578-1587 estompe encore dans la probabilité d'un avenir incertain. La correction de Ronsard réintroduit aussi le temps dans la conquête amoureuse; temps très long pour un petit espoir et une petite récompense: la douceur du souvenir évoqué, la douceur du lien qui offense doucement disent les charmes d'un martyre où tout n'est que fiel, et les joies du masochisme. Si l'attrait de la douceur reste grand, ses effets se réduisent à leur plus simple expression. C'est ainsi que l'on glisse insensiblement vers une prépondérance « dure ».

Dans une pièce adressée à M. de Belot, Ronsard évoque le temps heureux de sa jeunesse où Amour, de son trait, aiguillonnait sa Muse.

*Comme un venin glissé dedans [s]es veines
Entre-meslant un plaisir de cent peines*¹⁷.

Si l'on veut prendre Ronsard à la lettre, le « dur » l'emporte sur le « doux » à cent contre un; en tout cas, il s'agit dans ce texte, de véhémence et d'orgueil poétique et amoureux. Le mouvement des images aura tôt fait de se précipiter vers l'âpreté après une petite accalmie. Il existe d'autres textes de Ronsard, bâtis sur des contraires, et dont la « pente » aboutit à l'âpreté. On peut citer, par exemple, le sonnet *Ah, que malheureux est celui là qui s'empestre*. La répétition et la multiplication des difficultés est évoquée par les supplices infernaux, celui d'Ixion sur sa roue et celui de Tityos aux Enfers. L'amoureux sent naître à toute heure un *joieus déplaisir* qui le met à la torture.

*Il ressemble à l'oiseau, qui tant plus se remüe
Captif dans les gluaus, & tant plus se r'englüe,
Se debatant en vain d'echaper l'oiseleur :*

*Ainsi tant plus l'amant les rets d'amour secoüe,
Plus à l'entour du col son destin les renoüe,
Pour jamais n'echaper d'un si plaisant malheur¹⁸.*

Les deux contraires discrets *joieus déplaisir* et *plaisant malheur* jouent un rôle important : ils justifient le poète de sa persévérance et le consolent de ses tourments. Mais ces deux éléments favorables ne sauraient résister au tourbillon de l'âpreté marquée entre autres par trois « re » (*remüe*, *r'englüe*, *renoüe*) et par une double proposition comparative (*tant plus — tant plus/tant plus — plus*).

La prépondérance des éléments « durs » détermine aussi la construction d'un sonnet de la *Continuation* : *Marie, vous avés la joue aussi vermeille¹⁹*. Les charmes de Marie y paraissent dans la douceur la plus exquise : sa joue est une rose de mai, ses cheveux sont *gentement tortillés*, c'est une *mignarde abeille* qui a fait le miel de sa bouche; les tétins sont *comme deus mons de lait... sus du jone nouvelet*. Ronsard finit ainsi son énumération :

*De Junon sont vos bras, des Graces vostre sein,
Vous avés de l'Aurore & le front, & la main,
Mais vous avés le cœur d'une fiere lionne²⁰.*

Si Ronsard se plaît à détailler les charmes de sa maîtresse tout au long de treize vers, c'est pour que soit plus fort le poids du dernier vers, définitif et implacable.

La prépondérance des éléments « durs » est quelquefois si forte

que le « doux » disparaît complètement et que le poème ou la partie de poème s'articule sur des oppositions de style identique. Du coup, le mouvement se précipite; à l'allure équilibrée par des contraires de nature différente, se substitue une accélération rapide qui mène fiévreusement au terme du mouvement. On retrouve entière l'âpreté du poète qui, malgré ses peines ou peut-être à cause d'elles, se pose en conquérant glorieux. La meilleure illustration de ces dernières lignes est sans doute le premier sonnet des *Amours* de 1552:

*Qui voudra voyr comme un Dieu me surmonte,
Comme il m'assault, comme il se fait vainqueur,
Comme il r'enflamme, & r'englace mon cœur,
4 Comme il reçoit un honneur de ma honte,*

*Qui voudra voir une Jeunesse prompte
A suyvre en vain l'object de son malheur,
Me vienne voir: il voirra ma douleur,
8 Et la rigueur de l'Archer qui me donte.*

*Il cognoistra combien la raison peult
Contre son arc, quand une foys il veult
11 Que nostre cœur son esclave demeure:*

*Et si voirra que je suis trop heureux,
D'avoir au flanc l'aiguillon amoureux,
14 Plein du venin dont il fault que je meure²¹.*

Cette pièce a déjà appelé un commentaire excellent de F. Desonay. Comme le dit celui-ci²², le mouvement mélodique du sonnet est d'une seule coulée:

Qui voudra voyr...

...

...

...

Qui voudra voir...

...

...

...

Il cognoistra...

...

...
Et si voirra...

...
 ...

Mais on peut aussi chercher le ressort qui suscite un tel mouvement; d'abord, on trouve des reprises secondaires très importantes qui relancent le sonnet: ce sont les *comme* des vv. 2 à 4; l'adjonction *r'* au v. 3 (*r'enflamme/r'englace*) joue le même rôle. Mais surtout cette pièce cache une série de contraires: *r'enflamme* — *r'englace/honneur* — *honte/heureux* — *que je meure*. Ainsi, par des mouvements d'aller et retour, par des reprises après des arrêts (je pense en particulier au long point d'orgue du v. 8), on est conduit d'une traite et en même temps aux deux sommets antithétiques du désir: le bonheur et la mort. La mention du trépas met au mouvement du sonnet un point final violent. On notera avec intérêt que la variante 1567-1578 du v. 10 réintroduit le « doux »: *sa douce poison*.

Il faut aussi citer un texte où Ronsard définit l'amour par une suite de contraires et d'oppositions « durs ». Les contraires sont irrégulièrement disposés; ils jaillissent au hasard du mouvement intérieur, plutôt qu'ils ne s'opposent symétriquement. Malgré les apparences et le sens immédiat de sa déclaration, Ronsard se plaît sans doute à affronter une si belle âpreté:

*Un rocher n'aime point, un Chesne ny la mer:
 Mais le propre sujet des hommes c'est aimer.
 Aimer, hayr, douter, avoir la fantaisie
 Tantost chaude d'amour, tantost de jalousie,
 Vouloir vivre tantost, tantost vouloir mourir,
 Resver, penser, songer, à par-soy discourir,
 Se doaner, s'engager, se condamner soymesme,
 Se perdre, s'oublier, avoir la face blesme,
 Vouloir ouvrir la bouche, & n'oser proferer,
 Esperer à credit, & se desesperer,
 Cacher sous un glaçon des flames allumees,
 S'alembiquer l'esprit, se paistre de fumees,
 Dessous un front joyeux avoir le cœur transi,
 Avoir la larme à l'œil, s'amaigrir de souci,
 Voila les fruicts qu'Amour de son arbre nous donne,
 Dont ny feuille ny fleur ny racine n'est bonne,
 La tige en est amer, qui corrompt nostre corps,
 Amer par le dedans, amer par le dehors:*

*Et bref amer par tout, comme ayant son lignage
De la mer, & nourry dans un desert sauvage*²³.

* * *

Avant de passer aux textes à prépondérance « douce », nous nous arrêterons à un sonnet que rend complètement statique l'opposition symétrique des éléments « durs » et « doux ». Cette pièce constitue une sorte de palier dans l'entreprise de la conquête: moment particulier du désir où, à toute avance, correspond un recul équivalent; riche désir qui trouve riche résistance:

*Mon dieu, mon dieu, que ma maistresse est belle!
Soit que j'admire ou ses yeus, mes seigneurs,
Ou de son front les dous-graves honneurs,
Ou l'Orient de sa levre jumelle.*

*Mon dieu, mon dieu, que ma dame est cruelle!
Soit qu'un raport rengrege mes douleurs,
Soit qu'un depit parannise mes pleurs,
Soit qu'un refus mes plaies renouvelle.*

*Ainsi le miel de sa douce beauté
Nourrit mon cœur: ainsi sa cruauté
D'aluine amere enamere ma vie.*

*Ainsi repeu d'un si divers repas,
Ores je vi, ores je ne vi pas,
Egal au sort des freres d'Æbalie*²⁴.

Il nous faut examiner maintenant plusieurs « contraires » où le « doux » prédomine; nous retrouvons du même coup le « glukupikron » et le dynamisme de la conquête. L'amoureux optimiste, ce personnage antithétique de la pièce intitulée *Discours d'un amoureux desesperé*, réunit, en une réflexion assez lapidaire, termes (*dur, moi*) et images (le rocher et l'eau). Il n'est pas sans intérêt de constater la grande mobilité de l'imagination ronsardienne. Dans les quatre premiers vers de l'extrait suivant, l'image de l'eau (fontaine) symbolise le « doux », alors que le rocher symbolise le « dur ». Les images du rocher et de l'eau (mer) changent ensuite de signification: elles symbolisent la résistance de l'amant et le refus féminin. Sur le « pivot » *rocher* (image qui a double valeur), on passe d'une attitude douce (fontaine) à une attitude dure (mer):

*Rien n'est si dur qu'une roche massive,
 Rien n'est si mol qu'une fontaine vive,
 Et toutefois l'onde avecques le temps
 Mange la roche & la creuse dedans.
 Toute douleur tant soit longue & mordante,
 Tant soit sa playe en nostre cœur ardente
 Se peut casser par patience, ainsi
 Qu'un grand rocher sur le bord endurey
 Casse à l'entour sans bouger de sa place
 D'un pié constant la mer qui le menace²⁵.*

Il paraît certain que dans ce passage, la douceur l'emporte sur la dureté. Ce que la mer n'arrive pas à réaliser, une douce fontaine y parvient. Si la conquête se poursuit, c'est que Ronsard, secrètement, confie au « doux » la réalisation de ses espoirs. Le dosage des « contraires » a maintes fois varié dans l'œuvre de Ronsard, mais il n'est pas rare qu'à travers la prépondérance de la douceur le poète laisse éclater sa confiance; c'est le cas dans ce tercet d'un sonnet de 1553:

*Non, ce n'est point une peine qu'aimer :
 C'est un beau mal, & son feu dous-amer
 Plus doucement qu'amèrement nous brûle²⁶.*

Un sonnet de 1552 va même plus loin dans l'abandon. Ronsard nous y confie que l'ambrosie dont il paît son cœur, rend pour lui sans attrait tout autre plaisir. Son désir renaît *nuict & jour*. Quelle est donc le secret de cette perpétuelle jouissance? C'est la présence de l'« amer », introduit simplement pour que le « doux » puisse se renouveler:

*Et si le fiel n'amoderoit un peu
 Le doux du miel duquel je suis repeu,
 Entre les dieux, dieu je ne voudrois estre²⁷.*

Autre sonnet à prépondérance douce: le N° XXXII des *Amours* de 1552²⁸. Premier quatrain: Jupiter réunit les dieux pour faire de Cassandre une autre Pandore. Second quatrain: Apollon *richement la decore*; il lui accorde la faculté de prophétiser, il lui donne son *chant melodieux* et ses *beaulx vers*. Tercets: Cassandre reçoit de diverses déesses le rire, la beauté, la voix de la persuasion, l'abondance; les doigts et les cheveux de l'Aurore, l'arc d'Amour, les pieds de Thétis, la gloire et la prudence.

Plusieurs de ces attributs favorables relèvent de la douceur. Une seule note discordante confère au sonnet un certain relief:

Mars luy donna sa fiere cruauté.

Il faut croire que Ronsard tenait beaucoup à ce « doux » légèrement tempéré d'un « amer » qui lui donne sa force, car il y revient en 1553, disant à Cassandre (ou à une autre)²⁹ qu'un baiser d'elle lui plaît plus que l'embrassement nu à nu d'une déesse; Ronsard reconnaît toutefois que les baisers qu'il reçoit sont entremêlés d'« amertume » à cause de leur brièveté. Mais ce défaut leur est nécessaire, ajoute le poète, car sans cette amertume protectrice, l'âme de l'amant s'enfuirait et celui-ci mourrait³⁰.

* * *

Le « doux-amer » appartient aussi à la nature profonde du dieu Amour; chaque fois, en effet, que Ronsard nous le présente, on voit le dieu tirer du « glukupikron » ses attributs essentiels:

[Amour enflamme toute la nature]

*Et en blessant les cueurs d'un amoureux soucy,
Avecques la douceur mesla si bien aussi
L'aigreur, qui doucement coulle dedans nos veines,
Et avecq' le plaisir mesla si bien les pêmes,
Qu'un homme ne pourroit s'estimer bien heureux,
S'il n'a senty le mol du plaisir amoureux³¹.*

[Amour parle]

*Qui ne me voit au monde ne voit rien,
Je suis du monde & le mol & le bien,
Je suis le doux & l'amer tout ensemble:
Je n'ay patron ny exemple que moy,
Je suis mon tout, ma puissance & mo loy,
Et seulement à moy seul je ressemble³².*

*On dit qu'Amour fut au commencement
Nourry de douce & d'amere pasture,
Et que deslors il retint la nature
De ce contraire & divers aliment:*

*Il tire aux cœurs deux traitz diversement,
Qui sont tous deux portez à l'avanture,
Aussy sont ilz de diverse peinture,
Monstrans qu'Amaur n'est rien que changement*³³.

* * *

Plusieurs variantes révèlent un Ronsard soucieux d'introduire dans ses poèmes le dynamisme des contraires. On pouvait lire dans la première version d'un sonnet antithétique (neige et feu):

*Bien est il vray, que ma vie est heureuse
De s'escouler doucement langoureuse,
Desoubz votre œil, qui jour & nuict me poingt*³⁴.

Dès 1584, *doucement langoureuse*, faible et sans relief, deviendra: *joyeuse & douloureuse*.

La *Nouvelle Continuation* contient une chanson tout sucre et tout miel: *Ma maistresse est toute angelette*. La troisième strophe de cette pièce commence ainsi:

*Toute miel, toute reguelyce,
Toute ma petite malice,
Toute ma joye, & ma longueur*³⁵.

Dès 1578, on lira au v. 13:

Toute fiel, toute ma sucrée,

relief bienvenu dans le dynamisme de l'ensemble.

Le sonnet LV de la *Continuation* révèle lui aussi une variante très étudiée:

*Si j'avois un hayneus qui me voulust la mort,
Pour me venger de luy je ne voudrois lui faire
Que regarder les yeus de ma douce contraire,
Qui si fiers contre mal me font si dur effort*³⁶.

Ronsard a pensé plus heureux, dans le contexte antithétique de la pièce, de terminer la strophe sur: *si doux effort*; on enregistre dès 1557

cette variante, négligeable en apparence mais révélatrice en profondeur. Le mouvement binaire enclôt la conquête amoureuse dans les deux termes antithétiques d'une alternative. L'édition STFM cite à ce propos une note de Belleau: « *Douce contraire, douce ennemye, douce guerriere, aigre-douce*, mots mignardement inventez pour signifier les contraires passions d'Amour, qui se paist friandement de telles confitures. » Libre à Belleau de ravalier à une simple « épicerie » (pour reprendre dans une acception plus moderne, il est vrai, les termes de la Pléiade) un procédé que sa répétition a pu faire paraître facile. Mais on a déjà vu, et l'on verra surtout plus loin, que l'antithèse chez Ronsard est plus qu'un jeu de style.

Enfin, il faut rappeler la variante très importante introduite dans le sonnet, tout entier de style doux, *Doux fut le traict, qu'Amour hors de sa trousses*³⁷. Ronsard (nous l'avons vu à la fin de notre chapitre précédent³⁸), s'y abandonne à la douceur la plus complète. Il est d'autant plus significatif que, dans les éditions de 1584 et 1587, il ait jugé bon d'introduire un contraste pour mieux mettre en relief la douceur de l'ensemble, légèrement compromise par un vers trop faible; aux vv. 3 et 4 du sonnet, Ronsard disait en 1552, et dans les éditions suivantes jusqu'en 1578:

*Quand je fuz pris au doux commencement
D'une douceur si doulcette ment douce.*

En 1584 et 1587, il dira:

*... doux fut l'accroissement
Que je receu dès le commencement
Pris d'une fièvre³⁹ autant aigre que douce.*

L'accroissement et le « doux-amer » orientent la conquête vers un devenir progressif, qui n'ôte rien d'ailleurs au caractère enveloppant de l'ensemble du sonnet.

* * *

Le songe⁴⁰, thème favori de la Pléiade, peut être mis en rapport d'une certaine manière et par quelques-uns de ses aspects, avec les « contraires » étudiés en ces pages. Considérés dans leur ensemble, les songes ronsardiens se divisent en trois groupes: les cauchemars, les songes évanescents (fumée) et les songes-étréintes.

Les premiers ne promettent au poète aucun succès; ils reproduisent sans autre (ou même en l'augmentant) une réalité dure, celle du refus et de l'obstacle. On se rappelle le sonnet où Ronsard veut se purifier d'un songe qui l'a rongé toute la nuit: un larron venait d'emporter sa maîtresse dans les forêts; courageux, Ronsard était parti au secours de celle qui l'appelait; mais à son tour, il s'est vu assaillir par le larron, qui l'a fait tomber dans un torrent de feu⁴¹. Ronsard reste prisonnier d'un monde hostile que suggèrent les termes *ronger*, *le fer au poing*, *perçant le cœur* d'une *espée*.

Au lieu d'un sommeil réparateur de ses angoisses diurnes, l'amoureux doit faire face à de nouvelles angoisses dont sa belle, devenue subitement lion ou tigre par le pouvoir du songe, lui inflige le supplice⁴². Ailleurs, c'est l'amoureux désespéré qui s'écrie:

*Toute la Nuit quand le soleil se plonge
Souz l'Ocean, l'espouvantable Songe
En cent façons pour me donner effroy
Coup dessus coup vous represente à moy*⁴³,

et l'on comprend sans peine que ce malheureux opprimé veuille après sa mort revenir, *afreux et hideux*, terrifier en songe celle qui ne l'a pas épargné⁴⁴.

Les songes évanescents peuvent en un sens être situés à l'opposé des cauchemars: la fiction perd de son poids jusqu'à s'évanouir. Elle s'oppose, bien sûr, à la dureté, mais, assouplie au point de perdre toute forme et tout contour, elle disparaît en un néant auquel Ronsard s'abandonne dans ses moments de découragement; vaincu, l'amoureux se retire de la lice; on voit ce passionné jouer les tièdes: l'amour? dira-t-il à son secrétaire et ami Amadis Jamyn, mais c'est vanité et frénésie.

*Car le songer & l'Amour ce n'est qu'un*⁴⁵.

Dans une très bonne analyse du sonnet à Hélène *Ces longues nuits d'hiver*⁴⁶, H. Weber montre bien que le songe est le dernier recours d'un amant vieillissant et sans espoir;

*S'abuser en amour n'est pas mauvaise chose*⁴⁷,

conclut Ronsard. Mais il a sur l'échec de l'amour et sur celui du songe des réflexions encore plus amères:

*Mais il se faut resoudre & tenir pour certain
Que l'homme est malheureux, qui se repaist d'un songe*⁴⁸.

Ainsi se termine l'un des tout derniers sonnets pour Hélène. Même réflexion désabusée à l'égard d'Amour dans un sonnet des *Amours diverses* de 1578:

*Malheureux qui se fie en un enfant qui volle,
...
Qui nous paist de creance & d'un songe frivole*⁴⁹.

Le songe-étreinte occupe une place intermédiaire entre le cauchemar et le songe évanescent. Il ressortit au principe des contraires en ce qu'il prend la place d'une réalité dominée par l'obstacle et l'empêchement, et substitue à la dureté réelle la douceur imaginaire: le songe-étreinte est la projection par le poète de son désir amoureux sur une réalité qu'il compte transformer à la longue.

Ronsard tire la douceur de ses songes-étreintes, de celle du sommeil. C'est une constante assez naturelle, en somme, dans l'œuvre du Vendômois, que l'alliance du « doux » et du dormir: le *doux sommeil*, nous dit le poète, enfle la mamelle de sa mie: quel plaisir cela serait de se glisser *plat dessus elle*⁵⁰. Le lierre et la mousse qui recouvrent la rive d'où Narcisse se mire dans les flots, la font *sembler plus que le sommeil douce*⁵¹. Dans l'*Hymne de l'Hyver*, Jupiter, pour vaincre celui-ci, a recours au Somme: il lui demande de se rendre dans l'armée d'*Hyver* et de le ligoter *d'une cheine de miel*⁵².

*Le doux sommeil, qui toute chose apaise,
N'apaise point le soing qui m'a ravy*⁵³,

s'écrie aussi le poète. C'est plus d'une fois aussi que Ronsard a évoqué, en des vers très personnels, le plaisir qu'il éprouvait à s'endormir dans un décor harmonieux⁵⁴.

Comme nous l'avons dit, l'imagination de Ronsard étend au songe les propriétés du sommeil. Ce qui frappe dans les rêves érotiques d'un certain nombre de pièces, c'est la souplesse morphologique que Ronsard confère aux choses grâce à l'atmosphère indistincte de ses songes. Nous nous rappelons aussi qu'une des caractéristiques du style doux, définie dans notre chapitre précédent, était précisément l'assouplissement des formes. Dans son *Veu au Somme*, Ronsard demande au dieu de lui

accorder son *dous present* pour tromper la longueur de la nuit. Comme récompense de son cadeau, le dieu recevra de notre poète une peinture en ex-voto :

*Où l'efait de [s]a nature
Sera portrait à l'entour,
S'entresuivans d'un long tour
Tous les songes & les formes
Où la nuit [il se] transforme
Pour nos esprits contenter,
Ou pour les espovanter*⁵⁵.

A la fin de la pièce, Ronsard espère encore que ses yeux recevront l'onde distillée par le dieu. Cette grâce du sommeil (un songe agréable) doit soulager Ronsard de ses durs travaux et de ses veilles.

Une même discordance apparaît entre la réalité et le rêve dans l'*Elegie A la Majesté de la Royne d'Angleterre*. Ronsard décrit, d'après ce qu'on lui en a dit, les charmes d'Elisabeth. Mais il ne peut pas croire que la réalité recèle tant de beauté; aussi transpose-t-il dans le songe le portrait de la reine; la fiction impose aussitôt à la vision du poète des contours indécis :

*Il m'est advis que je songe en mon lit,
Ou que j'advise un fantausme de nuit,
Qui çà qui là autour de mes yeux vole
Ainsi qu'un ombre incertain & frivole,
Dont je ne puis la forme retenir,
Ny au matin de luy me souvenir*⁵⁶.

Le réel paraît-il trop dur à l'imagination de Ronsard pour « encadrer » une grâce réputée être née *dans le ciel*⁵⁷? Quoi qu'il en soit, les charmes, tout en douceur, de la reine (des cheveux qui s'allongent, comme une onde, sur la joue; la douce mignotize de son visage, son cou, *delicat & mollet*, la douceur [le mot y est en propre] de son commandement, alliée à la majesté, etc.) sont « confiés » au songe par Ronsard, qui ne peut comprendre

*Qu'on puisse voir une Royne si belle*⁵⁸.

Dans un songe auquel le poète n'est pas mêlé, l'Argonaute Euphème éprouve l'être malléable des choses: Triton lui a donné une motte de

gazon, présent banal selon toute apparence; mais, ô miracle, pendant la nuit et à la faveur du songe, Euphème sent s'amollir cette masse de terre sous l'effet d'une rosée de lait; elle se change dans la main de l'Argonaute en fille qu'il peut accoler⁵⁹; c'est donc par le songe que la douceur de l'érotisme s'oppose à la réalité des résistances.

Nulle part mieux que dans l'*Ode, ou songe, a François de Revergat*, n'apparaît la réunion consubstantielle du sommeil et du songe. Ronsard y reprend l'anecdote d'*Amour logé* et la présente, selon le titre même de sa pièce, comme un songe. La rencontre d'Amour et du poète a eu lieu à minuit

*Quand le Somme vint lier
D'une cheisne mieliere
[s]es yeus clos sous la paupiere*⁶⁰.

Un texte moins connu montre bien comment sommeil et songe participent de la même douceur: il nous permettra de mieux situer les grands songes-étreintes. Nous sommes au second livre de *La Franciade*, au moment précis où les Troyens harassés vont trouver chez Diccée le soulagement de leurs maux. Mais il s'agit d'abord de préparer les protagonistes de l'action à se rencontrer. Cybèle, déesse favorable à Francus, va donc trouver le Somme et lui demande entre autres d'initier à l'amour les filles de Diccée:

*Baize leur chair sans ordre leurs chemises*⁶¹,

dit la déesse au dieu Sommeil. Près de la demeure de cet enchanteur coule un ruisseau dont le rauque murmure

*D'un doux rempart les yeux de l'hamme emmure*⁶².

Ce texte n'apparaît qu'en 1587, mais il est très révélateur: le rempart et le fait d'emmurer évoquent les limites du monde circonscrit où va s'accomplir en toute douceur (*doux rempart*) le songe érotique, prélude au désir et à la passion.

C'est ainsi que le songe-étreinte remplace un monde hostile auquel il s'oppose, par un monde favorable mais aux réussites précaires. Ronsard définit fort bien cette fragilité du songe dans le second quatrain d'un sonnet dont nous avons déjà cité le dernier vers⁶³:

*Je fusse mort d'ennuy sans ta forme douteuse,
Qui vient par une feinte allegier mon amour,
Et faisant, toute nue, entre mes bras sejour,
Me pipe doucement d'une joye menteuse*⁶⁴.

Cette souplesse du songe, Ronsard l'a utilisée plusieurs fois à des fins érotiques pour mieux traduire, grâce au vague onirique, l'interpénétration des corps et la fusion des âmes. Plusieurs sonnets des *Amours* de 1552 sont des réussites que H. Weber s'est plu à signaler comme telles. La douceur du rêve opposée à la dureté de la résistance est clairement indiquée au sonnet CLXVI des *Amours* de 1552:

*Mesmes la nuict, le somme qui vous mêt
Doulce en mon lict, augure, me promet
Que je verray voz fiertez adoucies*⁶⁵.

Le sonnet XXIX du même recueil nous détaille cette volupté des *fiertez adoucies*:

*Si mille œilletz, si mille liz j'embrasse,
Entortillant mes bras tout alentour,
Plus fort qu'un cep, qui d'un amoureux tour
La branche aymée impatient enlasse:*

...
Songe divin, cela vient de ta grace.

*Avecque toy je volleroy aux cieulx,
Mais ce portraict qui nage dans mes yeulx,
Fraude tousjours mo joye entrerompue.*

*Et tu me fuis au meillieu de mon bien,
Comme l'esclair qui se finist en rien,
Ou comme au vent s'esvanouit la nuë*⁶⁶.

On voit d'emblée ce que le songe permet à Ronsard:

- l'abondance de la douceur: *mille œilletz et mille liz*.
- l'assouplissement des formes sur lequel Ronsard insiste cinq fois dans le mouvement comme circulaire du premier quatrain: *j'embrasse, entortillant, tout alentour, amoureux tour, enlasse*. La variante 1567-1587 dira même: *en mille pliz enlasse*.

— la fluidité perméable du v. 10: *nage dans mes yeulx*. Mais on voit bien aussi sur quel équilibre instable de contraires le sonnet est bâti: le monde amoureux se montre souple et accueillant peut-être, mais il se dissipe comme la nue et débouche sur le vide, ou bien (car le lecteur est libre de prolonger le poème) sur la dureté retrouvée.

On rencontre pareille souplesse érotique et pareille évanescence dans le sonnet XXX des *Amours* de 1552. Le songe y est *coullé des cieulx* pour soulager Ronsard. Quand celui-ci est torturé comme par une fournaise, le dieu fait *nouër*⁶⁷ devant lui l'image de sa Dame, mais la jouissance se situe au point de fuite: *Las, où fuis tu?* s'écrie un amant passionné et frustré, qui voudrait se repaître toute une nuit d'un beau sein et de *flancz* qui font mourir⁶⁸.

La fonction érotique du songe est encore plus évidente dans le sonnet CI des *Amours* de 1552: douceur et souplesse mènent tout droit à l'étreinte totale et permettent de la susciter poétiquement:

*Quand en songeant ma follastre j'acolle,
Laissant mes flancz sus les siens s'allonger,
Et que d'un bransle habillement leger,
En sa moytié ma moytié je recolle:
...⁶⁹.*

Tout se passe comme si Ronsard avait besoin de la souplesse du songe pour suggérer la fusion des corps. Au v. 11, on note le mot *metamorphoses* qui nous confirme le rôle des formes adoucies dans la poésie amoureuse. On voit ainsi que la fiction ne naît pas de la réalité, mais qu'elle s'oppose plutôt à elle en la transformant. La fin de ce songe survient sans que Ronsard se trouve replongé dans la dure réalité.

Le sonnet CLVIII⁷⁰ des *Amours* de 1552 est construit sur le même schéma que les sonnets XXIX et XXX. Le lecteur trouvera aux vv. 10 et 11 un nouvel exemple de la perméabilité morphologique à laquelle, décidément, Ronsard tient beaucoup:

*Entre mes bras je rembrasse et retaste
Son ondoyant en cent formes trompeur.*

Le sonnet suivant⁷¹ est le seul, avec le sonnet CI, qui ne contienne aucune référence à la dureté et qui ne s'achève pas dans un réveil douloureux; il appartient au monde de la douceur pure. Néanmoins les allusions sont très claires à une réalité en train de s'assouplir. Ronsard utilise une nouvelle fois les formes vagues pour traduire avec recul et profondeur (dimensions indispensables au phénomène poétique) une

union réussie corps et âmes: le *somme coulant se distilloyt* dans son âme et c'est l'*incertain* de l'image de sa maîtresse qui

Fut doucement [s]on dormir affolant.

Le second quatrain nous fait assister à l'union des amants: la belle se penche, elle ne tire qu'à moitié sa langue *fretillarde*, elle baisote son ami (les actions s'accomplissent à demi seulement, dans le vague) et le couple s'abandonne à la jouissance

Bouche sur bouche & le flanc sus le flanc.

Les tercets détaillent sous la forme exclamative (comme un soupir) les joies de cet embrassement. Le songe, pour une fois, s'est fixé sur le « doux » (des lis, des roses, une douce haleine). Il appartient de façon plus lointaine que dans les autres pièces à la dialectique des contraires. Il sert ici plutôt à projeter au-delà de la réalité une aura poétique faite de souplesse et de formes interpénétrées: équilibre rare, celui qu'un élément contraire (évanescence ou intrusion de la réalité implacable) ne vient pas prématurément détruire.

* * *

Un dernier point, dans l'examen des contraires amoureux, mérite quelque attention: l'asymétrie que Ronsard introduit dans le regard féminin; cette particularité est assez persistante, puisqu'on la trouve pour le moins trois fois dans son œuvre. D'abord au sonnet XCVII des *Amours* de 1552. Ronsard y presse sa belle de se déclarer, car il ne peut plus continuer à pétrarquiser comme il vient de le faire:

*L'un de tes yeulx dans les enfers me ruë,
L'autre à l'envy tour à tour s'esvertuë
De me rejoindre en paradis encor:*

*Ainsi tes yeulx pour causer mon renaistre,
Et puis ma mort, sans cesse me font estre
Ore un Pollux, & ores un Castor⁷².*

Le rôle symbolique du regard est évident: il y a un fossé entre la promesse et le refus, entre le Paradis de la vie et la mort signifiée par le refus de la femme; conquête en mouvement, ascension difficile, vertigineuse: la

maîtresse de Ronsard enclôt dans l'espace entre ses deux yeux, les deux pôles de l'univers affectif.

Trois ans plus tard, dans l'*Elegie a Janet Peintre du Roi*, Ronsard décrit à son ami François Clouet les beautés de s'amie, douce invite pour Janet (c'est le surnom du grand peintre) à tenter un portrait. La partie la plus difficile à rendre paraît bien être les yeux. Ronsard y consacre dix-huit vers que je transcris intégralement:

*Mais las! mon Dieu, mon Dieu je ne sai pas
Par quel moien, ni comment, tu peindras
(Voire eusse tu l'artifice d'Apelle)
De ses beaux yeux la grace naturelle,
Qui font vergongne aus estoilles des cieus:
Que l'un soit dous, l'autre soit furieux,
Que l'un de Mars, l'autre de Venus tienne,
Que du benin toute esperance vienne,
Et du cruel vienne tout desespoir:
Ou que l'un soit pitoyable à le voir,
Come celui d'Ariadne delessée
Aus bors de Die, alors que l'incensée,
Voyant la mer, de pleurs se consommoit,
Et son Thesée en vain elle nommoit.
L'autre soit gay, come il est bien croiable
Que l'eut jadis Penelope louable,
Quand elle vit son morl retourné,
Aiant vint ans loing d'elle sejourne⁷³.*

Cinq vers de précaution (c'est dire si Ronsard tient à ces yeux!): sentiment de l'impuissance devant l'objet à peindre. L'impression essentielle que laissent les yeux tient à des contraires: *dous-furieux, Mars-Venus, esperance-desespoir*. Puis l'opposition se modifie: *pitoyable-gay*: le dynamisme des contraires s'est introduit jusque dans la douceur d'un nu.

Ce dualisme des yeux se retrouve enfin dans *La Charite*, pièce dédiée à la Reine Margot et publiée dans les *Œuvres* de 1578: Ronsard trouve une nouvelle occasion de faire un grand portrait féminin. La jeune Pasithée, *toute divine*, abandonne les cieus. Tout est miracle dans sa personne: le visage, les cheveux, le front, les sourcils:

*Les yeux estoient d'une force contraire,
L'un gracieux & l'autre furieux,
Deux yeux (je faux, mais deux Astres des Cieus),
L'un pour chasser, & l'autre pour attirer⁷⁴.*

Le contraire s'installe même chez les dieux. Une note de R. Lebègue⁷⁵ rappelle un passage identique de Desportes :

*...ses beaux yeux,
Dont l'un m'est doux, l'autre plein de rudesse!*⁷⁶,

et la condamnation par Malherbe de ce qui peut paraître une absurdité⁷⁷. Comme le contraste dans le regard se retrouve auparavant à deux reprises chez Ronsard et à une époque où Desportes n'en était pas à rimer, il y a tout à parier que celui-ci en a repris l'idée à celui-là. Essayons de comprendre globalement ce que la froide raison de Malherbe a méconnu. Que veut dire cette étrange rupture d'unité au milieu même d'un visage? Là où l'on attend l'égalité, voici que s'installe l'inégalité insolite. A coup sûr, il s'agit de deux yeux recréés. Rien donc de moins réaliste. D'un visage simplement beau, le poète profond va faire un visage signifiant. C'est ainsi que l'œil, par le mystère de la création, redevient miroir de l'âme : l'âme de la femme, mais aussi de l'amoureux qui soupire pour elle. En surimpression, le mouvement du désir gagne le statique du portrait ; dans le raccourci de la même personne, le relief s'est introduit, l'acte et la puissance sont réunis : quelle expression plus concise pourrait-on trouver du désir en marche, quelle peinture plus adéquate pourrait-on faire du phénomène en devenir de la conquête amoureuse?

* * *

Les différentes remarques consignées dans ce chapitre ont permis de voir s'affronter chez Ronsard deux tendances antithétiques, dont l'opposition donne naissance à un profond dynamisme. Cet antagonisme est traduit par l'emploi simultané d'éléments du style « âpre » et du style « doux », qui se mêlent organiquement dans le cadre d'une pièce ou d'un recueil. Ronsard, qui a senti à plusieurs époques de sa vie deux appels contradictoires, l'un vers la véhémence, l'autre vers la douceur, a manifesté plus d'une fois son désir d'un style moyen où se trouveraient en équilibre deux attitudes opposées :

En 1560, Ronsard, tirant comme la conclusion de ses *Amours* de Marie, déclare à la maîtresse dont il prend congé :

*Ceux qui liront les vers que j'ay chantez pour vous
D'un stile varié* entre l'aigre & le dous,
Selon les passions que vous m'avez données
Vous tiendront pour deesse...*⁷⁸.

* Variante de 1587:

D'un stile qui varie.

Ces quelques vers sont intéressants, à plus d'un titre: d'abord, la variante de 1587 indique mieux que le texte primitif l'importance accordée par le poète à la dynamique de son style; ensuite, ils nous apportent la preuve que la *Continuation* et la *Nouvelle Continuation* ne sont pas considérées par Ronsard comme des productions de style uniforme; enfin, ces vers laissent clairement entendre que Ronsard rattache à la psychologie la physionomie d'un style (*Selon les passions que vous m'avez données*). Cette conception nous invite à ne pas prendre seulement la « manière » de tel recueil comme la manifestation superficielle d'une mode littéraire, en faveur à telle époque et répudiée à telle autre. Si en 1555, Ronsard adopte un style plus doux en de nombreuses pièces, c'est qu'il veut vivre poétiquement (comment l'a-t-il vécu dans la vie?) une passion où la femme sera facile et simple et les faveurs assez nombreuses. Cela compte autant que le désir de céder à la vague d'anti-pétrarquisme qui se manifeste dans la poésie française à la même époque.

A la fin d'un recueil, en guise de conclusion aussi, Ronsard revient, pour résumer son œuvre, aux mêmes termes qu'il avait employés dans l'*Elegie a Marie*: parlant des *Sonets pour Helene*, il en résume le style de la manière suivante:

*Entre l'aigre & le doux, l'esperance & la peur,
Amour dedans ma forge a poly cest ouvrage*⁷⁹.

Une nouvelle fois, la preuve nous est donnée par Ronsard lui-même que le style chez lui n'est pas une manifestation épidermique, mais qu'il est déterminé par une attitude du poète en réponse à une attitude de la femme (espérance et peur).

* * *

Ronsard théoricien confirme assez bien les efforts que fait Ronsard poète pour parvenir à un style moyen. Bien que le Vendômois ne parle pas spécifiquement de poésie amoureuse et qu'il ne définisse pas, comme il l'a fait souvent⁸⁰, le style de ses vers par son attitude d'amoureux, certaines réflexions de la *Preface sur la Franciade* (1587) ne sont pas sans intérêt pour notre propos. Arrivé au terme de sa carrière, Ronsard nous confie dans cette préface ses sentiments sur quelques poètes contemporains. Il classe ceux-ci en trois groupes: ceux qui *se trainent*

enervez à fleur de terre, de loin les plus nombreux; il leur manque la force et l'élan; ils ne recherchent pas la nourriture des hautes cimes, étant trop faibles. Il y a ceux, au contraire, qui s'enflent démesurément, ampoulez, & presque crevez d'enfleurs; leurs œuvres font penser à des songes monstrueux, mais l'on n'en fait sortir que du vent. Les troisièmes enfin, plus rusez tiennent le milieu des deux, ny rampans trop bas, ny s'eslevans trop haut au travers des nues, mais qui d'artifice & d'un esprit naturel élaboré par longues études, & principalement par la lecture des bons vieux Poetes Grecs & Latins, descrivent leurs conceptions d'un style nombreux, plein d'une venerable Majesté, comme a faict Virgile en sa divine « Aeneide »⁸¹.

Binet confirme cette attitude dernière de Ronsard en faveur d'un style équilibré; on lit en effet dans le *Discours de la vie de Pierre de Ronsard* cette condamnation des poètes ampoulés: « Ils ont, me disoit-il, l'esprit plus turbulent que rassis, plus violent qu'aigu, lequel imite les torrens d'hyver, qui attrainent des montaignes autant de boüe que de claire eauë: voulant eviter le langage commun, ils s'embarrassent de mots et manieres de parler dures, fantastiques, et insolentes, lesquelles representent plustost des Chimeres, et venteuses impressions des nuës qu'une venerable Majesté Virgilienne: car c'est autre chose d'estre grave et majestueux, et autre chose d'enfler son stile et le faire crever. »⁸² On pourrait croire à première vue que Ronsard s'est mis, face à Binet, à condamner son style « dur ». Une telle opinion ne serait que partiellement exacte, car si le poète vieilli renie certaines violences, il ne saurait situer ses vers altiers parmi ceux qui « sont enflés » et pleins de vent. Il reprocherait plutôt aux poètes de son temps, de n'avoir pas su exprimer noblement leur âpreté.

Néanmoins, la vieillesse a certainement incliné Ronsard vers un style équilibré, qui sût faire en une même expression la part de la force et celle de la tendresse. Malgré l'incertitude de l'attribution, le poème suivant revient sans doute au Vendômois, puisqu'on y trouve exprimée, dans les termes mêmes de la *Preface sur la Franciade*, l'aspiration à un style équilibré et comme classique:

*Je n'ayme point ces vers qui rampent sur la terre,
Ny ces vers empoulez, dont le rude tonnerre
S'envole outre les airs, les uns font mal au cœur
Des liseurs desgoutez, les autres leur font peur:
Ny trop haut, ny trop bas, c'est le souverain style,
Tel fut celui d'Homere & celui de Virgile*⁸³.

B. DEGRÉ D'ACCOMPLISSEMENT
DES AMOURS RONSARDIENNES: AUX OPPOSITIONS
DE STYLE CORRESPOND LE DEVENIR
D'UNE CONQUÊTE EN CONSTANT « PROJET »

Examinées dans leur ensemble, les œuvres de Ronsard viennent de nous révéler, souvent, un mélange d'éléments « durs » et « doux », un goût des contraires, qui situait le désir dans un devenir en perpétuelle réalisation mais jamais accompli. Il nous faut maintenant nous interroger de façon systématique sur l'accomplissement de la conquête amoureuse, sur son degré de réalisation ou de non-réalisation. Nous avons déjà évoqué de semblables problèmes; nous nous sommes arrêté à tel ou tel état de la vie amoureuse chez Ronsard. Il nous manque de ceux-ci une vue d'ensemble, où soit étudiée la seule signification des textes, dépouillée de toute référence au monde imaginaire de Ronsard, à ses sensations, à ses rythmes, à ses métaphores. Nous allons prendre les poèmes du Vendômois comme des récits; à la lecture de beaucoup d'entre eux, nous pourrions nous demander, attentifs à la seule « histoire », où Ronsard en est de ses amours; nous saurons ce qui peut s'inscrire au nombre des succès, des échecs, des projets. Bref, nous allons considérer les textes de Ronsard comme un journal de ses amours, ou plutôt comme le journal d'un poète en face de l'amour. Ce point de vue me paraît intéressant et même nécessaire: il complète, mais n'exclut pas celui des historiens de Ronsard, lesquels ont discerné dans la mesure du possible ce qui appartient au vécu et ce qui revient à l'imagination.

* * *

La première question qu'on se pose naturellement est de savoir comment Ronsard, ce grand amoureux, a réalisé ses conquêtes. La possession complète d'une femme (nous l'avons vu au premier chapitre) est bien ce que le poète désire sans ambages. Il nous faut pourtant constater le très petit nombre des étreintes amoureuses dont Ronsard nous laisse entendre qu'elles ont réussi. Voici, placés dans un ordre chronologique, les récits amoureux dont le sujet est une union charnelle consommée:

— La première pièce à citer est cette *Ode* de 1550, intitulée *Des baisers de Cassandre*. La maîtresse du poète donne plus que de chauds baisers:

*O dieux que j'ai de plaisir,
Quand je sen mon col saisir*

*De ses braz en mainte sorte :
 Sur moi se laissant courber
 Peu à peu la voi tumber
 Dans mon sein à demi morte*⁸⁴.

Ces embrassements sont si voluptueux que Ronsard doit demander à Cassandre de tempérer un peu ses faveurs :

*Je seroi dieu immortel,
 Et je ne veil estre tel
 Si tu n'es aussi déesse*⁸⁵.

Il semble incontestable que l'état divin dont parle Ronsard représente le sommet de l'étreinte amoureuse.

— La pièce *A son lit*⁸⁶ établit une comparaison entre Mars et Vénus enlacés, et Ronsard et sa maîtresse : le lit tremble sous les mouvements des amants qui *se recollent*. Tout cela est court, un peu sommaire mais précis.

— Le sonnet *O de Nepenthe, & de lyesse pleine*⁸⁷ est la description simultanée de ce que vit le poète ; il pénètre dans une *chambrette heureuse* ; c'est la récompense de son long tourment, c'est l'exaucement de son vœu :

Une main douce à si doux port [le] meine.

La description de l'étreinte est à peu près inexistante ; ce qui prime dans ce sonnet est le décor amoureux (la chambrette).

— Une pièce de caractère plus direct, entièrement « charnelle », sans grande référence au sentiment amoureux, se trouve dans le *Livret de Folastries* ; c'est le sonnet *Lance au bout d'or*...⁸⁸ qui est en fait un blason du sexe masculin. Ronsard y parle en termes guerriers de ses succès amoureux : l'étreinte, c'est le *dous combat* ; le poète apprécie la puissance de son arme, toujours prête à *choquer* et à *poindre* ; seule mention d'une réalité psychique : cette lance est *l'instrument de bon heur*.

— Le *Livret de Folastries* s'ouvrait sur une pièce assez facile où le poète décrit des amours réussies mais de nature contraire, avec deux jeunes filles : l'une *grasselette*, l'autre *moigrette*. Ronsard ne nous ménage pas les détails et les confidences sur son plaisir⁸⁹. L'acte amoureux y est crûment désigné : *quand je la perse*⁹⁰. Cette *Folastrie* n'est pas sans mérite comme j'ai déjà eu l'occasion de le dire⁹¹. Ronsard s'y montre amant très sensible aux mille qualités de la femme. Mais l'oppo-

sition des deux jeunes filles demeure un peu schématique. On pourrait reprocher au poète un badinage trop proluxe.

— Il faut sauter au *Second livre des Meslanges* (1559) pour trouver une nouvelle réussite amoureuse. Elle nous est décrite au fur et à mesure de son déroulement. Nous l'avons assez longuement analysée au chapitre précédent ⁹².

— La troisième pièce consacrée à Genève *Le temps se passe & se passant, Madame*, signale une réussite amoureuse complète:

*... si bien que vous, Madame,
Et moy n'estions qu'un seul corps & qu'un' ame,
Ayant communs & pensers & desirs* ⁹³.

— Enfin, une autre étreinte, dont nous sommes sûrs qu'elle est une réalité, se trouve dans les *Elegies* de 1584; le début en est très suggestif:

*Sans ame, sans esprit, sans poulx & sans haleine
Je n'avois ny tendon ny artere ny veine,
Qui dissoute ne fust du combat amoureux.
Mes yeux estoient couverts d'un voile tenebreux,
Mes oreilles tintoyent, & ma langue seichée
Estoit à mon palais de chaleur attachée* ⁹⁴.

On devine la suite: c'est un baiser qui va tirer Ronsard de sa langueur et lui faire retrouver lumière et chaleur.

— On peut citer en marge un texte attribué à Ronsard ⁹⁵, où celui-ci voudrait limiter aux possibilités d'un vieillard les ardeurs d'une jeune femme:

*Contente-toy d'un poinct,
Tu es, je n'en ments point,
Trop chaude à la curée:
Un coup suffit la nuit,
L'ordinaire qui suit
Est tousjours de durée* ⁹⁶.

Tout cela est d'un prosaïsme plutôt vulgaire.

Voilà les seules réussites amoureuses où l'on a la preuve noir sur blanc que Ronsard et sa maîtresse sont parvenus à la consommation de leur amour. C'est peu, on en conviendra facilement ⁹⁷.

Il existe d'autres pièces, qui appartiennent à ce que l'on pourrait appeler un « genre » nouveau: « les baisers ». Ces pièces sont des élégies, des chansons ou des sonnets. Les poètes de la Renaissance, à la suite de Catulle et de ses imitateurs néo-latins, ont conduit jusqu'à ses derniers développements possibles un thème dont l'Antiquité n'avait connu que le schéma. Le « baiser » devient donc le prétexte à des descriptions lascives et érotiques dans un luxe de détails qui n'exclut pas la prolixité. Pourrions-nous trouver dans les « baisers » de Ronsard la preuve de l'étreinte totale? Il nous faut répondre non, en justifiant notre négation par un examen des pièces les plus propres, selon les apparences, à révéler un amour accompli.

— La pièce *A Cassandre*, au deuxième livre des *Odes* de 1550, pourrait à première vue prendre place parmi les étreintes amoureuses: le baiser est détaillé et très érotique. Quant à la langue du poète que Cassandre a mordue, elle chantait des seins comparés aux *reliques d'Orient*. Mais la dernière strophe nous détrompe: au fond, c'est bagatelle, constate Ronsard, de se plaindre pour une petite morsure, alors que l'essentiel est bien cette *plaie au cueur enclose*, douloureuse et brûlante⁹⁸.

— L'ode *A Macée* est construite sur le même schéma; une description très lascive:

*Enlasse mon col mo déesse,
Baise moi & rebaise moi,
...
Montre moi ta rose nouvelle,
J'enten mignarde ton sein blanc,*

mais à la fin, la constatation par le poète, qu'on reste indifférent à ses maux⁹⁹.

— Toujours au deuxième livre des *Odes* de 1550, un nouveau « baiser » *A Cassandre* se déroule dans une atmosphère très érotique. Mais à aucun endroit du texte, on ne peut trouver la preuve que Ronsard et sa maîtresse sont parvenus au « cinquième point » en amour¹⁰⁰.

— On peut faire les mêmes remarques à propos de la pièce intitulée *Le baiser de Cassandre*¹⁰¹. Malgré une grande lasciveté:

*Baiser qui fais que l'amant meure,
Puis qu'il revive tout à l'heure,
Resoufflant l'ame qui pendoit
Aus levres où ell' t'attendoit*¹⁰²,

cette strophe, d'ailleurs supprimée dès 1555, ne constitue pas la preuve irréfutable d'une étreinte totale. Bien souvent, il est vrai, le baiser semble être un prétexte pour cacher ce que la description érotique pourrait avoir de trop cru, mais encore nous faut-il, pour que nous croyions au «cinquième point», découvrir certaines précisions discrètement allusives. A cet égard, une âme pendant aux lèvres ne semble guère suffisante.

— Cassandre est décidément l'objet de nombreux « baisers » : nous en trouvons encore un à son adresse dans le quatrième livre des *Odes* de 1550¹⁰³. Ronsard y joue au comptable : donne-moi cent mille baisers, dit-il à sa maîtresse, puis deux mille. La pièce tourne ensuite à un « carpe diem » assez conventionnel. Cassandre se laissera-t-elle séduire ? Les derniers vers du poème ne le disent pas.

— Dans l'édition de 1552, Ronsard a fait suivre les 182 sonnets de ses *Amours*, d'une *Chanson* et d'une *Amourette*. Ce dernier poème¹⁰⁴ est un long « baiser », de ton voluptueux ; mais comme dans les autres pièces, Ronsard s'en tient à la bouche. Nous écarterons de notre dossier cette preuve insuffisante.

— Nous ne pouvons pas davantage retenir la *Chanson* : *Il m'advint hyer de jurer*. La dernière strophe, quoiqu'elle traduise une faveur, en reste à un ton élevé qui exclut toute jouissance intime :

*Alors, belle, tu me baisas,
Et doucement desatizas
Le feu de ma gentille rage :
Puis tu feis signe de ton œil,
Que tu recevois bien mon dueil,
Et ma langueur pour tesmoignage*¹⁰⁵.

— Une autre *Chanson*¹⁰⁶ de la *Nouvelle Continuation* nous raconte comment Ronsard perdit son âme puis son cœur au cours d'un baiser pris sur la couche de sa belle. Le texte primitif dit exactement : *assis de sur ta couche*. La variante des éditions de 1560 à 1587 dit : *acoudé sur ta couche*. Ces précisions sont importantes. Elles situent ce baiser dans le cadre d'un badinage demeuré chaste, d'autant que la fin de la pièce laisse clairement entendre que le corps du poète n'a pu s'unir à celui de la belle.

— La *Chanson* : *Douce Maistresse, touche* est un excellent « baiser » dont il faut retenir la dernière strophe :

*C'est une douce rage,
Qui nous poingt doucement,*

*Quand d'un mesme courage
On s'ayme incessamment :
Heureux sera le jour
Que je mourray d'amour*¹⁰⁷.

Dans la *douce rage*, on retrouve le dynamisme des contraires; mais les deux derniers vers disent assez que l'étreinte est envisagée dans un avenir non immédiat.

— On en dira autant du « baiser » *Quand de ta levre à demy-close*¹⁰⁸.

— Enfin l'*Elegie*: *Nous fismes un contract ensemble l'autre jour est un «baiser»* dont l'aspect voluptueux ne doit pourtant pas nous tromper; le poète dit à sa maîtresse:

...
*Car ce n'est la raison de donner par mesure
Tes baisers quand des maux innombrables j'endure.
Donne moy donc au lict ensemble bien unis
Des baisers infinis pour mes maux infinis*¹⁰⁹.

A l'examen détaillé que nous venons de faire des principaux « baisers », il convient d'ajouter quelques textes dont la distinction qu'ils établissent entre l'embrassement et l'étreinte totale, justifiera notre prudence: à deux reprises le baiser est la seule récompense de l'amant:

*Et m'est honneur de me voyr martirer,
Soubz un espoir quelquefois de tirer
Un seul baiser pour toute recompense*¹¹⁰.

*Si vous la*¹¹¹ *confessez, je seray satisfait,
Me donnant un baiser pour toute recompense*¹¹².

Nous voyons aussi Ronsard préférer le simple baiser de sa maîtresse à l'étreinte d'une déesse:

*Quant est de moi, j'estime beaucoup mieus
Ton seul baiser, que si quelque Déesse,
En cent façons doucement tenteresse,
M'acoloit nu d'un bras délicieux*¹¹³.

Enfin, de tous les textes cités ici, le suivant est le plus clair :

*Autant vaudroit embrasser une souche
 Sans mouvement, que vos lèvres baiser,
 Sur vos tetins enflez se reposer,
 Sucrer vos yeux, presser votre main blanche,
 Tater la cuisse & le ventre & la hanche.
 Ce n'est que vent, & tel plaisir ne vaut
 48 Quand l'autre poinct & le meilleur défaut.
 C'est se rejoindre en un, & se remettre,
 Et à l'amy toute chose permettre,
 Se rassemblant ainsi qu'aux premiers temps,
 Quand les Amans doubles estoient contens¹¹⁴.*

La revendication de Ronsard est d'une précision très intéressante. Nous aurions peut-être pris ce baiser pour une étreinte totale, tant les caresses et les attouchements y semblent intimes. Mais le vers 48 nous apprend que les mots les plus directs et les plus osés peuvent masquer une défaite. Méfions-nous donc du contexte et n'assimilons pas les baisers, fussent-ils abandonnés et lascifs, au « cinquième point » d'amour, fin dernière de la conquête ronsardienne.

Nous avons volontairement laissé de côté les récits amoureux qui témoignent d'une faveur autre que le « cinquième point » d'amour. Si l'on s'attachait à détailler les menues faveurs de la femme, on pourrait reprendre tous les « baisers » que nous venons d'analyser; on pourrait citer tel acquiescement partiel de la femme: celui qui a permis à Ronsard de tâter un tétin¹¹⁵, ou une cuisse¹¹⁶, de couper quelques cheveux¹¹⁷... On mentionnerait le sonnet *J'aurai toujours au cœur*¹¹⁸..., où l'on découvre une assez surprenante déclaration d'amour que la maîtresse du poète n'ose faire elle-même et qu'elle confie à des rameaux de lierre. On noterait aussi, en passant, les quelques rares et minimes faveurs d'Hélène¹¹⁹. Mais tout cela ne fait pas notre affaire. Nous voulons des preuves plus claires d'une conquête réussie: nous n'examinons pas ici (il faut le redire encore) les éléments d'un « climat » amoureux, les composantes d'un monde imaginaire. Nous nous en tenons au récit pur et simple.

* * *

Et ce récit, précisément, insiste sur l'échec bien davantage qu'il ne claironne les succès. Si, pour simplifier, nous nous en tenons aux grands recueils et à la biographie (poétique, s'entend) de Ronsard et de ses

maîtresses principales, nous verrons les choses tourner au désavantage du poète. Pour Cassandre: les *Amours* de 1552 et les poèmes ajoutés en 1553 ne se terminent pas par un succès. Le constat d'échec proprement dit apparaît plus tard; dans une *Odelette des Meslanges* d'abord:

*Mais la misere la plus grande,
C'est quand l'amant, apres avoir
En bien servant fait son devoir,
Ne peut avoir ce qu'il demande*¹²⁰.

Dans la *Continuation* ensuite:

*L'amant est bien guidé d'une heure malheureuse,
Quand il trouve son mieus, si son mieus il ne prent,
Sans languir tant es bras d'une vieille amoureuse*¹²¹.

Dans la *Nouvelle Continuation* surtout:

*Dy leur, si de fortune une belle Cassandre
Vers moy se fust monstrée un peu courtoise & tendre,
Un peu douce & traitable, & songneuse à garir
Le mol dont ses beaux yeux dix ans m'ont fait mourir,
...*¹²².

La confirmation de l'échec subi par Ronsard nous est donnée dans l'*Elegie*: *Cherche, Cassandre, un poète nouveau*¹²³.

Quant à Marie, Ronsard ne réussit pas mieux à la posséder qu'il ne fit Cassandre. Le poète nous confesse qu'Amour ne lui a même pas fait *quelque petit bon tour*¹²⁴. Dans le dernier sonnet de la *Continuation*, Ronsard se plaint d'une réelle trahison: je me rends à vous, dit-il à Marie,

*Et si [= malgré tout] me traités mal, & sans m'outer de peine
Tousjours vaus me liés, & triomphés de moi*¹²⁵.

On peut penser aussi que le sonnet *S'il y a quelque fille en toute une contrée*¹²⁶ résume bien l'échec enregistré face à Cassandre et face à Marie. Ronsard s'y plaint de la triste condition de l'amant: ou la femme aimée est dure et rebelle (ne pense-t-il pas à Cassandre?), ou, si elle se montre facile, un sot la possède déjà (n'est-ce pas le cas de Marie?).

Concernant cette dernière, Ronsard nous fournit toute précision utile dans le sonnet *Quand je vous voy*: la jeune fille est accessible à Ronsard

*Sinon au point que l'honneur [lui] deffend*¹²⁷.

Le beau récit du *Voyage de Tours*¹²⁸ confirme de façon claire l'échec amoureux de Ronsard. Cassandre? Marie? Double refus évoqué aussi dans une *Chanson* du premier livre des *Amours* (édition de 1560):

*Que me sert d'ovoir soupiré
Pour deux amours si longuement,
Puis qu'en lieu du bien désiré
Je n'ay que malheur & torment*¹²⁹.

Enfin le dernier vers (comme les six autres qui le précèdent d'ailleurs) d'un madrigal-épitaphe placé au début du second livre des mêmes *Amours*, éternisera, gravé sur la pierre tombale du poète, la double infortune de celui-ci:

*ET SI DES DEUX IL N'EUT ONCQUES MERCY*¹³⁰.

L'épisode Sinope ne s'étend que sur seize sonnets, mais le dernier de ceux-ci se termine de la façon la plus catégorique: Ronsard se donne à lui-même le conseil d'interrompre sa conquête et de considérer le temps passé à conquérir Sinope, comme définitivement perdu¹³¹.

Il est une entreprise amoureuse de Ronsard dont on parle peu; une note de Laumonier nous la donne pour réelle et distincte des autres conquêtes. Le poète l'évoque dans son *Elegie à Am. Jamin*¹³². Ce texte n'est pas long; pourtant l'essai de conquête amoureuse de Ronsard semble n'avoir pas été éphémère, puisqu'il aurait duré deux ans¹³³. Laumonier conjecture¹³⁴ qu'il s'agit d'une Tourangelles dont Ronsard se serait épris alors qu'il était prieur de Saint-Cosme. Quoi qu'il en soit, Ronsard nous donne pour vrai cet épisode de sa vie; cela suffit donc. Mais cette aventure non plus n'aboutit pas:

» *Et pour un rien souvent le tout se perd*¹³⁵.

Quant à Hélène, on sait déjà que Ronsard ne triompha pas de sa pudeur. Il semblait s'être fait par habitude à l'idée d'un échec:

*Je suis du camp d'Amour pratique Chevalier :
Pour avoir trop souffert, le mal m'est familier :
Comme un habillement j'ay vestu le martire*¹³⁶.

La fin des *Sonets pour Helene* confirme cet insuccès :

*C'est trop chanté d'Amour sans nulle recompense*¹³⁷.

Ronsard se plaindra même à la fin d'un sonnet des *Amours diverses*, rattaché dès 1584 aux *Sonets pour Helene*, d'être mal payé pour avoir bien servi¹³⁸.

Cette amertume est le signe d'une défaite à la laquelle le poète finit, l'âge aidant, par se résigner. Ni Cassandre, ni Marie, ni Sinope, ni la Tourangelles dont parle Laumonier, ni Hélène n'auront donc été complètement conquises par celui qu'on nomme volontiers le grand Pan de la Renaissance. Reste Genève, la seule des maîtresses nommées par Ronsard, que le poète ait vraiment possédée. C'est l'unique amour un peu développé qu'on voie parvenir à la jouissance partagée, à la réciprocité vécue. Mais aussi, dès que Ronsard touche au but, il s'interrompt ou se lasse, comme si, le ressort de la résistance féminine étant cassé, la poésie amoureuse avait perdu son intérêt et sa raison d'être. A quoi se résume l'idylle Genève à partir du moment où la jeune femme cesse sa résistance? A cent vers, exactement, terminés par cette maxime un peu courte et désabusée :

» *Rien n'est si sot qu'une vieille amitté*¹³⁹.

Encore une fois, il ne nous importe pas de savoir dans quelle mesure Ronsard, comme homme, est parvenu ou non à ses fins amoureuses : seul compte pour nous, en ce chapitre, le refus ou la répugnance du poète, à faire d'une passion réciproque vécue la matière de sa poésie.

* * *

Une constatation s'impose avec force : Ronsard nous présente l'amour d'une manière prospective (au sens de « pro-spicer » = regarder en avant). Où donc, en effet, chercher dans son œuvre des amours réussies dont le poète tiendrait le journal ; une passion que les vers enrichiraient ; une poésie nourrie d'une existence partagée ? En nul endroit ou presque. Ce ne sont pas les quelques points de vue « rétrospectifs » suivants qui accrochent le lecteur : le poète souhaite que son navire aborde *comme*

*il souloit au port de la grâce*¹⁴⁰; il souhaite *r'avoyr* dans ses bras les mille beautés de sa maîtresse¹⁴¹; dans la deuxième *Folastrie*, Ronsard nous dit avoir vécu pendant deux ou trois mois avec une maîtresse, plus heureux que les rois d'Asie¹⁴²; à Sinope, Ronsard déclare qu'il n'a pas égard à ce qu'elle est, mais au *doux souvenir* des beautés qu'il a vues¹⁴³; dans une ode du *Second livre des Meslanges*, le poète se flatte de partager depuis peu les faveurs d'une soubrette (le *n'aguere* du premier vers, n'a rien de très « rétrospectif »!)¹⁴⁴; le sonnet *De voz yeux...*, adressé à Hélène, donne bien la mesure (très faible) des amours partagées:

*De voz yeux, le mirouer du Ciel & de Nature,
La retraite d'Amour, la forge de ses dards,
D'où pleut une douceur, que versent voz regards
Au cœur, quand un rayon y survient d'aventure,*

*Je tire pour ma vie une douce pasture,
Une joye, un plaisir, que les plus grands Cesars
Au milieu du triomphe, entre un camp de soudars,
Ne sentirent jamais: mais courte elle me dure*¹⁴⁵.

On citera enfin ce vers d'une ode « sapphique », adressée probablement à Hélène, qui est tout à la fois un regard en arrière et un congé d'aimer:

*Vostre affection m'a servy de bon-heur*¹⁴⁶,

Pour s'exprimer en termes latins, on peut dire que Ronsard ne poétise pas le « victum » (vécu) mais le « vivendum » (à vivre). Cette remarque vaut pour l'ensemble de son œuvre, même pour le recueil *Sur la Mort de Marie*¹⁴⁷; plusieurs pièces de ce recueil funèbre déplorent l'échec d'une conquête en train d'aboutir, mais elles ne disent pas les regrets d'un amour partagé. Citons, par exemple, le deuxième sonnet:

*Alors que plus Amour nourrissoit mon ardeur,
M'assurant de jouyr de mo longue esperance:
A l'heure que j'avois en luy plus d'assurance,
La Mort a moissonné mon bien en sa verdeur.*

*J'esperois par souspirs, par peine, & par langueur
Adoucir son orgueil: las! je meurs quand j'y pense.
Mais en lieu d'en jouyr, pour toute recompense
Un cercueil tient enclos mon espoir & mon cœur*¹⁴⁸.

Dans chaque recueil, on constate qu'un long espace sépare toujours le temps du poème et le temps de la réussite amoureuse :

*Mais quand ma nef de s'aborder est preste
Tousjours plus loing quelque horrible tempeste
La single en mer, tant je suis malheureux*¹⁴⁹.

*Mais moi, plus froid, je ne requier, sinon
Après cent ans, sans gloire & sans renom,
Mourir oisif en ton giron, Cassandre*¹⁵⁰.

Le désir de l'amant et du poète est de capturer l'espace temporel et de lui substituer la durée de la jouissance :

[A Vénus]
*Livre la moi quelque jour
Dedans un lit à sejour,
...¹⁵¹.*

*Je vouldroy bien afin d'aiser ma peine
Estre un Narcisse, & elle une fontaine
Pour m'y plonger une nuict à sejour*¹⁵².

Les nombreux « carpe diem », pièces d'orientation prospective s'il en fut, témoignent de cette intention du poète de réduire l'espace temporel qui le sépare de la jouissance partagée. Dans quelques pièces, le « carpe diem » est près d'aboutir ; quand Ronsard dit à sa belle :

*Serrés mon col maitresse*¹⁵³

ou

*Du lien de tes mains, Maistresse, je te prie,
Enlasse moy le corps*¹⁵⁴,

la réalité de la jouissance ne dépend plus que d'un impératif. Ce mode verbal représente la volonté, franche et directe, du poète, d'entraîner celle qu'il aime, de gré ou de force, dans l'amour souhaité. L'espace entre le projet et sa réalisation a considérablement diminué mais il

n'a pas disparu. L'amour reste donc toujours prospectif. L'emploi que nous faisons de cet adjectif est justifié à la lettre par deux passages, où Ronsard traduit l'imminence de la passion réalisée, par une sorte de raccourci visuel :

*Avisés donc, quel seroit le coucher
Entre ses bras...*¹⁵⁵.

*Puis le soir ensuivant quand Vesper de sa face
Aura bruni le Ciel au poinct que le jour faut,
Je te*¹⁵⁶ *voy preparer pour un plus doux assaut,
Non moins aspre au mestier de Cyprine la belle,
Que vaillant aux combas quand la guerre t'appelle*¹⁵⁷.

Ces passages nous révèlent un Ronsard aux aguets, celui aussi qui faisait taire sa langueur, parce qu'il sentait (*je sen venir le jour*) sa maîtresse prête à lui céder¹⁵⁸. On comprend fort bien que le Vendômois ait pu écrire pour le roi Charles IX les *Amours d'Eurymedon et de Calliree*. Dans ces pièces de valeur inégale, mais toutes ferventes, le poète projette à l'intention de son royal ami tout un monde imaginaire de voluptés et d'appels amoureux. On pourrait faire la même remarque à propos des nombreuses pièces dans lesquelles Ronsard, à partir de 1560, entreprend pour quelque grand des conquêtes imaginaires; mais il semble qu'en matière d'amour « prospectif », les *Amours d'Eurymedon et de Calliree* emportent la palme sur les autres pièces de commande. Ronsard y déploie une imagination plus enthousiaste, une vision plus précise et sensuelle à la fois.

Il arrive au poète de faire le point de son entreprise amoureuse. Quand il se met à réfléchir sur l'état d'avancement de telle ou telle conquête, il n'oublie jamais d'opposer à l'échec momentané la valeur de l'enjeu final. C'est la grandeur du but qui justifie la persévérance « prospective » :

*Non, je ne voudrois pas pour l'or de l'univers
N'avoir souffert les maux qu'en aymant j'ay souffertz,
Pour l'attente d'un bien qui vault mille tristesses*¹⁵⁹.

...[vous] cognoistriés combien
Amaur donne de maux pour l'attente d'un bien¹⁶⁰.

*On ne doit point en amours esperer,
Qui à l'egal ne veut perseverer*¹⁶¹.

*... Tant des tourmens souffers
La douce fin de tout plaisir est pleine,
Quand la vertu s'achete par la peine*¹⁶².

Il est arrivé que le devenir amoureux finisse par accabler Ronsard. Le fait est assez rare mais il existe tout de même. Je ne parle pas ici des gémissements du poète devant l'obstacle de la résistance féminine: on sait assez qu'ils préludent au dynamisme de la riposte. Nous surprenons plutôt la fatigue de Ronsard dans des pièces moins « engagées », où le poète « réfléchit ». On pourrait interpréter comme manifestation de la lassitude dont je parle, la pièce *A son livre*¹⁶³, cette protestation pour le droit que possède l'amant de fléchir la femme aimée. Il est aussi un texte moins connu que la pièce précédente, dont je m'étonne qu'il ne soit pas plus souvent cité par les critiques: c'est le sonnet *Ha, petit chien, que tu serois heureux*; il appartient à la *Continuation*. Vu son importance, je le cite en entier:

*Ha, petit chien, que tu serois heureux
Si ton bon heur tu sçavois bien entendre,
D'ainsi coucher au giron de Cassandre,
Et de dormir en ses bras amoureux.*

*Mais, las! je vy chetif & langoureux,
Pour sçavoir trop mes miseres comprendre:
Las! pour vouloir en ma jeunesse aprendre
Trop de sçavoir, je me fis malheureux.*

*Mon Dieu, que n'ai-je au chef l'entendement
Aussi plombé qu'un qui journelement
Bêche à la vigne, ou fagotte au bocage!*

*Je ne serois chetif comme je suis,
Le trop d'esprit ne me seroit domage,
Et ne pourrois comprendre mes ennuis*¹⁶⁴.

Cette pièce est des plus révélatrices de la sensibilité particulière de Ronsard, des exigences élevées et des échecs du poète, et surtout de la conscience qu'il avait des difficultés de son entreprise. Voilà qui place dans toute sa dignité douloureuse une conquête à laquelle Ronsard

consacre les forces de son génie. Cette réflexion amoureuse paraît authentiquement biographique. Les « je » semblent exprimer ici non un amour en partie fictif et développé selon les multiples ressources de l'imagination, mais les difficultés réelles qu'un amoureux exigeant et sensible a rencontrées pour réaliser son désir.

* * *

Ainsi donc, notre étude de la conquête amoureuse retrouve ce que nous avions dit du style ronsardien dans la première partie de ce chapitre: à un mode d'expression, partagé sans cesse entre le « dur » et le « doux » et leurs incessantes combinaisons, correspond le projet d'une conquête jamais assurée de son être. Je parle de correspondance entre les « faits » de l'entreprise amoureuse et le style, mais je ne vais pas jusqu'à affirmer leur identité. On sait très bien par exemple que de nombreux poèmes « doux », au climat accueillant et facile, ne chantent pas les délices d'une réussite mais celles d'une promesse. D'une façon générale cependant, on peut dire que Ronsard, dont la conquête amoureuse se présente sans cesse comme un projet, usa de styles alternés et souvent mélangés, expression adéquate d'une poésie du devenir. Il faut citer à ce propos le discours d'Amour consolant l'amoureux désespéré; nous retrouvons, dans un même texte, des précisions sur le déroulement à venir de la conquête et, en même temps, plusieurs éléments des styles « dur » et « doux » savamment balancés:

*Tu me diras qu'Amour est passion
Pleine de forte & chaude affection,
Et que celui qui mes fleches espreuve
Pour un seul bien cent mille douleurs treuve,
Et qu'un plaisir est cherement vendu
Quand pour l'avoir un age est despendu.
Escoute, amy: Nature par qui somes,
Ne dait pas tant à la race des homes
Que de verser toute douceur icy
Sur tous nos faitz sans mesler du soucy,
Il ny a chose au monde si heureuse
Que par malheur la tristesse espineuse
D'un soing mordant n'aigrisse, & que son fiel
De la douceur ne corrompe le miel.
Mais quand le bien arrive apres la peine
Il est plus doux, d'autant que l'ame pleine
Des premiers maux se laisse decevoir
Du bien receu qui vient contre l'esper¹⁶⁵.*

Il faut prendre garde aussi que plusieurs définitions de l'amour par Ronsard reposent sur des contraires: c'est Anacréon qui, selon le Vendômois, nous apprend comment il faut soupirer, espérer et se désespérer quand Vénus fait naître en nous l'amour¹⁶⁶. Le compagnon de l'amoureux désespéré le console et le prie de prendre son mal en patience:

*... les Amours sont semblables
Aux jours qui sont de nature muables,
Tantost serains & tantost pluvieux,
Chauts & glacez, ainsy qu'il plaist aux Cieux*¹⁶⁷.

* * *

Mais ce qu'il faut noter (et ce point est de la plus grande importance, car il permet de relier, chez le poète, des domaines apparemment séparés) c'est que la réflexion de Ronsard sur la coexistence des contraires déborde le cadre amoureux pour s'appliquer à une vision générale de la vie et du monde¹⁶⁸. Deux poèmes amoureux trahissent le sentiment qu'avait Ronsard de l'alternance des choses. L'*Adonis* commence par une invitation au Seigneur de Fictes, à suivre le récit des amours de Vénus ou, en d'autres mots, à venir assister au bonheur et au malheur de la déesse:

*Car toujours un plaisir est³ mêlé de douleur*¹⁶⁹.

La même réflexion sert de conclusion à une *Elegie* publiée dans les œuvres de 1584: Ronsard nous y décrit une union amoureuse réussie aux mois les plus chauds de l'année. Il a peur de ne pas supporter l'accumulation du feu de l'été et de la chaleur érotique. Accablé par des forces trop grandes, il pourrait alors sentir

*Que tousjours la douleur voisine le plaisir*¹⁷⁰.

Ronsard s'était montré très tôt sensible à l'alternance des contraires dans les phénomènes de ce monde. En 1550, il déclarait déjà à René d'Oradour:

*Le tens de toutes choses maistre,
Les saisons de l'an terminant,
Montre assés que rien ne peut estre
Longuement durable en son estre
Sans se changer incontinant*¹⁷¹.

Et d'enchaîner sur l'aspect alterné de l'hiver, tantôt froid, tantôt pluvieux; puis d'opposer l'hiver *variable* au printemps plus doux. Les vers 3 et 4 donnent à la réflexion un aspect philosophique: les termes *durable* et *estre* sont concis et synthétiques. Ronsard devait y tenir, semble-t-il, puisqu'il n'a pas craint la pauvreté de la rime *estre/estre*.

L'homme autant que le monde est sujet au changement; mais l'évolution mène l'individu vers le non-être; c'est du moins à cette conclusion pessimiste que tendent les *vers recitez par le seigneur Mauvissier sur la fin de la Comedie à Fontaine-bleau*¹⁷²: l'homme ne connaît pas la satisfaction:

*Il ne faut esperer estre parfait au monde,
Ce n'est que vent, fumée, une onde qui suit l'onde,
Ce qui estoit hyer ne se voit aujourd'huy,
» Heureux, trois fois heureux, qui au temps ne s'oblige,
» Qui n'est vaincu d'Amour & qui sage corrige
» Ses fautes en vivant par les fautes d'autrui*¹⁷³.

On aura relevé que l'amour, assez curieusement ici, est considéré comme facteur de néant. On se rappelle aussi ces vers très personnels où le poète conseille à sa souveraine Catherine de Médicis, d'*entremesler le doux avec l'amer* et de tempérer ses soucis, de plaisirs nécessaires¹⁷⁴. Cela nous amène à constater que l'alternance des choses est inscrite très profondément dans la conscience poétique de Ronsard: les réflexions qui valaient pour l'amour, pour le monde et pour l'homme en général, valent-elles pour le tempérament du Vendômois? Deux textes de la maturité peuvent répondre à cette question. On remarque à leur lecture que le Ronsard absolu et conquérant de la préface des *Odes* de 1550 a fait place à un être plus souple, qui se défend tant bien que mal devant la mouvance des choses. Ronsard avouait au prince de Condé qu'il était d'une nature *constante, opiniastre*, sur qui l'alternance des événements demeurerait sans effet:

*Je voy passer le mal, je voy passer le bien,
Sans me donner soucy d'une telle aventure*¹⁷⁵.

Mais ne le croyons pas aussi indifférent qu'il veut le dire, à l'instabilité des phénomènes:

*Tandis que nous aurons des muscles & des veines
Et du sang, nous aurons des passions humaines:*

Chacun songe, & discourt & dit qu'il a raison,

Chacun s'opiniastre & se dit veritable¹⁷⁶.

On retrouve le terme *opiniastre*, employé ici comme verbe. Si Ronsard se veut ferme de caractère et de doctrine, il admet que les autres, en sens opposé mais avec un bon droit égal au sien, soutiennent chacun sa vérité.

On retrouve la même hésitation dans l'*Elegie de Pierre de Ronsard à J. Grevin*:

*Je suis opiniastre, indiscret, fantastique,
Farouche, soupçonneux, triste & melancolicque,
Content & non content, mal propre, & mal courtols:
Au reste craignant Dieu, les princes & les lois,
Né d'assez bon esprit, de nature assez bonne,
Qui pour rien ne voudroit avoir fâché personne:
Voilà mon naturel, mon GREVIN, & je croy
Que tous ceux de mon art ont tels vices que moy¹⁷⁷.*

Le mot *opiniastre* revient. N'exprimerait-il que la défense d'un homme troublé par l'incessant mouvement des choses? Tout porte à le croire. On n'est pas long à remarquer que l'opiniâtreté ronsardienne voisine, par exemple, avec une humeur *fantastique*, c'est-à-dire, selon la définition de Huguet, « fantasque », « capricieuse », « indépendante » et « bizarre »; « fantastique » se situe donc dans une sphère sémantique opposée à celle d'*opiniastre*. L'opposition *content-non content* nous dit assez que Ronsard oscille entre deux états contraires. Enfin, si le poète est *mal courtols*, il est difficile d'imaginer que cette particularité de caractère puisse s'accorder avec cette répugnance à ne fâcher personne. Quelques vers plus bas, Ronsard se dit insatisfait *de tant de passions*.

A ces particularités de sa nature, à ces *vices*, comme il les appelle, Ronsard trouve l'excuse d'être poète. Mais ce poète qui s'absout d'une faute imaginaire peut-être (quel mal y aurait-il à n'être pas serein?) ressemble fort aux autres humains qu'il décrit. Les « seiziémistes » regrettent parfois de ne pas toujours distinguer dans une pensée, dans une attitude ou dans une conscience de la Renaissance, la rigueur à laquelle nous ont habitués plusieurs siècles de cartésianisme. Le passage précédent les confirmerait dans leur déception. L'époque de François I^{er} et d'Henri II n'exige pas de ses écrivains qu'ils voient clair dans leurs contradictions; il lui suffit qu'ils s'expriment dans leur totalité. L'opposition des choses n'amène pas la conscience de l'écrivain à l'exclusion des unes au profit des autres; au contraire, un poète comme Ronsard tire sa force et son exubérance d'antithèses qui reproduisent dans leur

désordre et sans les changer, les oppositions de la vie puis celles de la conscience. L'être intime de Ronsard (et non seulement le penseur et le philosophe) confirme donc ce que nous avons dit des styles de la conquête amoureuse et de ses fins: tout vit chez le Vendômois, d'un dynamisme d'oppositions.

Mais faut-il en rester à cette constatation générale? Parce que nous avons trouvé une unité profonde entre les différents Ronsard (le créateur d'une poésie amoureuse, le penseur et l'homme) nous arrêterons-nous satisfaits? Pas encore. Car une note ne manque pas, je crois, d'être discordante: le lecteur en général, et moi-même dans plusieurs développements de cet ouvrage, nous figurons un Ronsard puissant et vainqueur; pourtant la fin du présent chapitre apporte, en apparence du moins, un démenti de poids aux opinions reçues: les amours chantées par le Vendômois aboutissent rarement à leur fin. L'échec serait-il l'expérience finale du poète? C'est une question à laquelle notre dernier chapitre va tenter de répondre.

SOURCES ET RAPPROCHEMENTS

LES CONTRAIRES OU LE DYNAMISME DES STYLES OPPOSÉS

Sources et influences générales

L'antithèse est un procédé poétique bien trop connu pour que nous devions l'examiner longtemps. Une tendance s'est manifestée chez les critiques, à faire de Pétrarque et des poètes pétrarquistes les uniques inspireurs des antithèses dont les poètes de la Pléiade usèrent souvent et abusèrent parfois. Le problème est beaucoup plus complexe, comme l'a fort bien montré V.-L. Saulnier dans un chapitre de son *Maurice Scève*¹⁷⁸. A lire l'*Anthologie grecque*, on voit bien vite que le « dolce amaro » pétrarquiste vient en droite ligne du « glukupikron ». Si les poètes italiens des XIV^e et XV^e siècles sont prisonniers du dilemme de l'amour et de la haine, ils expriment à leur manière le fameux *Odi et amo* de Catulle. Bien avant Pétrarque aussi, la littérature française courtoise avait fait de l'antithèse un de ses modes d'expression favoris. V.-L. Saulnier cite, à ce propos, un « chapelet d'antithèses » d'un poète anonyme du début du XIII^e siècle: c'est avant la lettre le *Pace non trovo* de Pétrarque. On mentionnera aussi telle définition de l'amour en contraires, celle du *Roman de la Rose* en particulier, dont Ronsard, à travers Bembo¹⁷⁹, s'est très certainement souvenu¹⁸⁰. Cette accumulation d'influences composites rend très difficile (et souvent sans intérêt) l'attribution à tel auteur de telle antithèse ronsardienne. Il faut admettre l'existence d'un « climat » commun d'influence; il faut admettre aussi que l'amour, à toute époque et dans tout pays, est une passion qui révèle à l'homme certaines de ses contradictions fondamentales.

Néanmoins, tout comme Pétrarque a su rendre très personnel son *dissidio*¹⁸¹, Ronsard a renouvelé de plusieurs manières l'expression des contraires.

1. Les contraires soulignent le dynamisme de la conquête amoureuse.

Dans la mesure où Ronsard se distingue de Pétrarque, ses contraires ressortissent à deux styles, à deux modes de conquête¹⁸². Ils expriment aussi la vigueur de Ronsard, qui utilise en quelque sorte la dynamique des oppositions pour rythmer sa conquête. Pétrarque reste prisonnier d'antithèses, qui l'immobilisent dans un état statique désespérant; le sonnet *Pace non trovo*...¹⁸³ est à cet égard un témoignage de première importance. Il me paraît significatif aussi que, dans son sonnet *Qui voudra voyr*...¹⁸⁴, Ronsard n'ait repris à Pétrarque que le mouvement du sonnet *Chi vuol veder*...¹⁸⁵, laissant soigneusement de côté le contenu de cette dernière pièce, trop statique pour son fougueux tempérament. Les contraires que Ronsard introduit dans son sonnet, participent d'un

mouvement général auquel l'influence de Pétrarque demeure étrangère.

Les fluctuations de l'imagination ronsardienne dans le *Discours d'un amoureux désespéré*¹⁸⁸ paraissent très personnelles; on ne trouve aucune source précise au passage que j'ai cité. Le lecteur se rappelle combien le « doux » et le « dur » y symbolisaient, dans un dosage complexe, la volonté de conquête amoureuse et les résistances féminines.

Ce dosage paraît plus d'une fois propre à Ronsard; on sent le poète très attentif au jeu des forces et des obstacles, à la présence limitée, mais signifiante, d'un « dur » ou d'un « doux », judicieusement placés. C'est ainsi que la construction du sonnet cité à la page 381, citations-références-notes 19-20, paraît proprement ronsardienne. On ne signale aucune source non plus, qui aurait pu inspirer la structure du sonnet *Mon dieu, mon dieu...*¹⁸⁷, où Ronsard se montre si attentif à l'équilibre des contraires dans la conquête amoureuse. Le passage de Serafino, cité avec raison par Weber¹⁸⁸ comme source du tercet de Ronsard *Et si le fiel...*¹⁸⁹, ne contient pas toutefois la très importante réserve (le fiel est nécessaire à la douceur du miel) qu'introduit Ronsard. Enfin, les tercets du sonnet que nous mentionnons à la page 386, référence-note 30 paraissent tout à fait originaux.

C'est de façon tout aussi personnelle que Ronsard introduit un contraire dans une énumération, pour en élever la tension. C'est ainsi qu'on chercherait vainement chez Hésiode¹⁹⁰, dont Ronsard s'inspire¹⁹¹, la présence d'un élément « dur » comme la cruauté de Mars; de même, on ne relève aucun contraire dans l'épigramme de Marulle *Tota es candida*¹⁹², source de la chanson *Ma maîtresse est toute angelette*¹⁹³.

Quant aux définitions de l'amour en contraires¹⁹⁴, elles viennent bien du *Roman de la Rose*¹⁹⁵, de Pétrarque¹⁹⁶ et de Bembo¹⁹⁷. Le mouvement passionnel qui anime ces contraires, la tension qui naît de leur opposition abrupte, et qui marque une volonté bien affirmée, est pourtant propre à Ronsard.

2. Les valeurs morphologiques du songe.

Imaginer que le sommeil est doux n'est certes pas une trouvaille poétique. Ronsard, par exemple, a pu se souvenir d'Ovide:

*Somne, quies rerum, placidissime, Somne, deorum,
Pax animi, quem cura fugit...*¹⁹⁸.

On ne découvre cependant aucune source précise aux enchaînements très particuliers des images étudiées aux pages 390-392. D'autre part, je trouve très révélatrice d'un aspect de son imagination, l'insistance de Ronsard à vouloir associer sommeil, songe et douceur. La douceur,

en particulier, confère aux songes érotiques de Ronsard un aspect sensuel qui vient pour une part de l'arrondi et de la souplesse des formes. Ces qualités sont à ce point absentes des modèles dont Ronsard s'inspire, qu'il n'est pas faux de voir en eux de simples canevas auxquels Ronsard ajoute à peu près tout: la douceur des formes qui s'insinue dans la dureté pour l'abolir, et qui traduit la fusion des corps des amants. Lus après ceux de Ronsard, les songes de Marulle¹⁹⁹, Naugerius²⁰⁰ et Second²⁰¹ paraissent prosaïques, même s'ils multiplient les détails lascifs et pittoresques; l'atmosphère érotique nous y est seulement décrite, elle ne nous est pas communiquée. Quant à Bembo, il est intéressant de le comparer à Ronsard; deux « songes » du premier²⁰² ont inspiré le sonnet *Si mille elletz...*²⁰³:

*Se 'l viver men che pria m'è duro e vile,
Nè più d'Amor mi pento esser soggetto,
Nè son di duol, come io solea, ricetto,
Tutto questo è tuo don, sogno gentile.*

*Giasene appresso il sonno, ed ella, insieme
Co' miei diletti e con la notte intorno,
Quasi nebbia spari, che 'l vento sgombre.*

Comme on le voit, Ronsard a su ajouter à ces vers une lasciveté intense et une souplesse absente chez Bembo. La seule image morphologique rencontrée chez le poète italien tient en deux mots: *Quasi nebbia*. On fera les mêmes remarques à propos du sonnet XXX des *Amours* de 1552²⁰⁴. Il est en grande partie inspiré d'un autre sonnet du même Bembo²⁰⁵:

*Sogno, che dolcemente m'hai furato
A morte, e del mio mal pasto in oblio,
Da qual porta del ciel cortese e pio
Scendesti a rallegrar un dolorato?*

...

La douceur ronsardienne évoque la souplesse des formes de façon beaucoup plus précise:

*Ange divin, qui mes playes embasme,
Le truchement & le herault des Dieux,*

*De quelle porte es tu coullé des cleulx
Pour soulager les peines de mon ame?*

De plus, comme Weber l'a souligné dans sa note²⁰⁶, Ronsard ajoute à Bembo l'évocation sensuelle du dernier tercet.

3. L'asymétrie du regard.

Comme H. Weber nous l'apprend²⁰⁷, l'ode XXIX du *Recueil anacréontique* de H. Estienne est la source unique²⁰⁸ des trois passages que nous avons analysés, où Ronsard évoque un regard asymétrique²⁰⁹. Voici la traduction, par H. Weber, du passage qui nous intéresse: «...que son œil soit fier et tendre à la fois, ayant quelque chose de Mars, quelque chose de la belle Cythérée, nous laissant suspendus entre la crainte et l'espérance.» La trouvaille de cette opposition n'est donc pas de Ronsard. On peut vérifier une fois de plus l'universalité des contraires amoureux. Pourtant, Ronsard transforme complètement ce qu'il emprunte: il faut noter d'abord l'insistance qu'il met à reprendre ce motif des yeux asymétriques et la variété des développements où il le fait paraître. Ensuite, et surtout, il confère aux antithèses « oculaires », une cohérence poétique exceptionnelle. On pourrait, comme Malherbe²¹⁰, trouver absurde la peinture d'un œil qui est « fier et tendre à la fois ». Mais, quand il s'agit de deux yeux aux expressions contraires, ne doit-on pas être sensible au relief, à la qualité, plastique et signifiante à la fois, d'un portrait où Ronsard inscrit ses craintes et ses ambitions?

4. Le temps.

H. Weber a fort judicieusement souligné le rôle nouveau que le temps joue dans les antithèses de la Pléiade en général et de Ronsard en particulier: « Dans les sonnets amoureux de la Pléiade, bien que l'on retrouve les oppositions fondamentales de la poésie pétrarquiste (beauté et cruauté de l'aimée, douceur et martyre de l'amour), l'antithèse, qui se trouve en général liée à la construction du sonnet, est le plus souvent de nature temporelle. Ainsi chez Ronsard, les tercets opposent un brusque mouvement de fuite à la vision sereine et paisible des quatrains, ou encore le brusque évanouissement du songe à la délectation qu'il procure, à la floraison de la jeunesse son effacement par le temps. D'une manière ou d'une autre, c'est toujours la menace que le temps fait peser sur la fragilité de notre bonheur. »²¹¹

Poètes français du XVI^e siècle

On trouve des contraires chez tous les poètes du XVI^e siècle. Néanmoins, ces contraires sont loin d'avoir partout le même sens, la même fonction ou la même importance.

Saint-Gelais, avant Ronsard, s'est avisé de reprendre à Bembo sa définition de l'amour en contraires²¹². La passion est, pour Saint-Gelais, *un discord et general divorce* entre les sens et le jugement. On regrette alors que les 52 vers consacrés par le poète à définir ce divorce, ne contiennent aucune tension, aucun mouvement violent où s'inscrive, comme chez Ronsard, une passion forte. Avant Ronsard aussi, Saint-Gelais a écrit un « songe » où s'oppose la dureté de la réalité et la douceur de la fiction :

*Si j'ay du bien, hélas! c'est par mensonge;
Et mon torment est pure vérité.
Je n'ay douceur qu'en dormant et en songe
Et en veillant je n'ay qu'austerité:
Le jour m'est mal, et bien l'obscurité:
Le court sommeil Madame me presente,
Et le resveil la fait trouver absente,
Ha! povres yeux, où estes vous reduits?
Clos vous voyez tout ce qui vous contente,
Et decouverts ne voyez rien qu'ennuis²¹³.*

Ce n'est là qu'un schéma.

Héroet me paraît être le seul poète français du XVI^e siècle, qui s'oppose catégoriquement au « doux-amer » :

*[Que Pétrarque et tous ses imitateurs]
Ne facent point soupçonner qu'à aymer
Entre le doulx il y ayt de l'amer²¹⁴.*

Le jeu des contraires n'est pas rare chez Marot. On se rappelle que ce poète, cédant au goût général que son siècle avait de l'antithèse, a composé un *Contreblason du Laid Tétin* après son *Blason du Beau Tétin*. Le « doux-amer » n'est pas absent de son œuvre ; à ce propos, on songe à ce fameux rondeau, chargé d'aigreur, que le poète envoie à sa dame pour qu'il s'adoucisse²¹⁵. Dans une élégie, le cœur du poète rappelle à celui-ci les inconvénients de l'amour :

*Sçais tu pas bien qu'Amour a de coustume
D'entremesler ses plaisirs d'amertume,
Ne plus ne moins comme Espines poignantes
Sont par Nature au beau Rosier joignantes?²¹⁶.*

Il semble toutefois que les contraires soient épisodiques chez Marot et que jamais ils ne jouent un rôle important dans l'économie de l'œuvre. Marot paraît s'être moqué, dans l'*Épître* LIII, des antithèses pétrarquistes²¹⁷.

D'autre part, le songe est le prétexte, pour Marot, d'un charmant badinage:

*La nuit passée, en mon lit je songeoye
Qu'entre mes bras vous tenois nue à nu;
Mais au resveill se rabaissa la joye
De mon desir en dormant advenu.
Adonc, je suis vers Apollo venu
Luy demander qu'advierdroit de mon songe.
Lors luy, jaloux, de toy longuement songe,
Puis me respond: « Tel bien ne peulx avoir. »
Helus! m'amour, faiz luy dire mensonge:
Si confondras d'Apollo le sçavoir²¹⁸.*

Mais jamais, Maître Clément n'utilise, comme Ronsard, le pouvoir morphologique du songe²¹⁹.

L'antithèse est une ressource poétique de Maurice Scève. Il se dit victime d'une *Beauté logée en amere douceur*²²⁰; condamné à la contemplation, le poète est cruellement partagé entre l'*amytie* et l'*inimitié*²²¹. Les contraires ne s'expriment pas toujours en force; le dizain CLII révèle, par exemple, de subtiles nuances. Mais le Lyonnais sait être plus catégorique; il demande à sa maîtresse de mettre fin à son état d'amant malheureux, fait d'alternances angoissantes²²². Pourtant, le poète s'achoppa sans rémission à la contradiction fondamentale de son entreprise:

*Fors que je sens trop inhumainement
Noz saintz vouldrs estre ensemble discords²²³.*

Il ne lui reste qu'à vaincre les contradictions de l'amour par un bien supérieur auquel il parvient, non sans révolte²²⁴. Voilà un aperçu bien trop bref sur les oppositions poétiques d'un auteur qui « hausse » l'antithèse pétrarquiste « jusqu'à une philosophie de l'alternative » (V.-L. Saulnier)²²⁵. Néanmoins, les quelques lignes qui précèdent auront montré que les contraires, chez Maurice Scève, ne correspondent pas, comme chez Ronsard, à deux « styles » de conquête en constante opposition.

De Maurice Scève à Pontus de Tyard, l'antithèse marque une évolution importante, celle qui la conduira à traduire chez Ronsard et chez Baïf, deux attitudes amoureuses :

*O cruauté nan assez rigoureuse,
Ayez pitié de ceste ame amoureuse,
Puis que douceur ne la veut secourir*²²⁶.

...
*Que puis qu'en toy loge telle douceur,
La rigueur soit en fin de toy bannie*²²⁷.

Plus nettement que chez Maurice Scève, la rigueur et la douceur déterminent chez Pontus de Tyard des « moments » de la conquête amoureuse. Mais ce n'est pas au Mâconnais qu'il sera donné de créer un style « doux ». Les aspirations à un amour plus facile que l'amour « pétrarquiste » n'ont pourtant pas manqué à Pontus, ainsi qu'en témoigne le sonnet IX du troisième livre des *Erreurs amoureuses* (1555) :

*En la froideur de ton cristal gelé,
En feu vivant dans ma moëlle tendre,
Tu vaincs Denise, et Olive, et Cassandre
Et moy Vandome, Anjou, et le Pulé.*

*C'est trop, ma Nymphé, hélas, c'est trop brûlé.
Ce mien, tien cœur, ce mien cœur est en cendre :
Et cest esprit, que je soulois dépendre
A t'adorer, de moy s'est escoulé.*

*Melline, estrainte en l'amoureux lien,
Rend plus mielleux l'esprit Catulien
Au vers mignard de son heureux Baïf.*

*Donq adouci la rigueur qui me touche :
Car si je voy ta beauté moins farouche,
Je te peindray d'un pinceau plus naïf*²²⁸.

Ce pinceau plus naïf, Pontus dut renoncer à le tenir.

D'autre part, les *Nouvell' œuvres poetiques* de Pontus paraissent en 1573 ; on peut y lire, dans une *Élégie à Pierre de Ronsard*, ces deux vers significatifs :

...mille formes

*Desquelles aux dormans, Morphé, tu te transformes*²²⁹.

Je verrais volontiers dans ce texte, la preuve que le Vendômois a fait école.

On ne trouvera pas chez Du Bellay, des contraires très significatifs et intéressants. La poésie de l'Angevin, toute en nuances, ne sait manier l'antithèse amoureuse que par imitation; il est bien difficile de rencontrer dans *L'Olive* des contraires aux fonctions précises. Le sonnet LV de ce recueil juxtapose le « doux » et l'« amer » sans grande cohérence²³⁰. Dans le sonnet LVIII²³¹, Du Bellay, rasséréné, se dit conduit par sa maîtresse aux *plus hautes Idées*; pourquoi, dès lors, faut-il que la pièce s'achève (dernier tercet) sur une série de contraires dont on comprend mal la présence en cet endroit? Comme le sonnet de Ronsard *Marie, vous avés la joue aussi vermeille*²³², le sonnet XCI de *L'Olive* est construit sur une opposition « doux » (12 premiers vers) — « dur » (2 derniers vers); je transcris ceux-ci :

*Ou aux rochers rendez ce cœur de marbre,
Et aux llons cet' humble felonnie*²³³.

Comme on le voit, la présence de cet *humble* ôte à la « dureté » beaucoup de sa force.

Le « songe » est plus intéressant, chez Du Bellay, que les antithèses. Le plus remarquable est sans doute celui que nous trouvons au sonnet XIV de *L'Olive*:

*Le fort sommeil, que celeste on doit croire,
Plus doux que miel, couloit aux yeulx lassez,
Lors que d'amour les plaisirs amassez
Entrent en moy par la porte d'ivoyre.*

*J'avoy' lié ce col de marbre, voyre
Ce sein d'albastre, en mes bras enlassez,
Non moins qu'on void les ormes embrassez
Du sep lascif, au fecond bord de Loyre.*

*Amour avoit en mes lasses mouelles
Dardé le traict de ses flammes cruelles,
Et l'ame erroit par ces levres de roses,*

*Preste d'aller au fleuve oublieux,
Quand le reveil, de mon ayse envieux,
Du doux sommeil a les portes decloses*²⁸⁴.

Je renvoie le lecteur à la remarquable étude comparative²³⁵ que H. Weber a faite de cette pièce et du sonnet de Ronsard *Ange divin...*²³⁶. Il est facile de remarquer que le Vendômois a repris plus d'un élément « morphologique » à son ami Joachim: *couloit/lié/enlassez*. Du Bellay évoque en grand maître la souplesse et le vague oniriques. Ce que Ronsard ajoute à Bembo²³⁷, il l'emprunte en partie à Du Bellay. Mais il confère aux formes assouplies une lasciveté (interpénétration) plus particulière que ne le fait son ami, lequel parle de *marbre*, d'*albastre* et de *sep lascif*, images trop conventionnelles, et froides, quant aux deux premières. De plus, c'est Ronsard seul qui emploie le verbe *nouer*.

On retrouve pourtant dans les sonnets I et XV du *Songe* (1558)²³⁸, une atmosphère douce et souple, où se mêlent indistinctement réalité, rêve et sommeil. Ronsard n'y fut probablement pas insensible et il sut s'en souvenir dans certains de ses vers que nous avons examinés.

De Belleau, assez étranger à une poésie antithétique et peu enclin à opposer deux « styles », il me plaît pourtant de citer le sonnet suivant, classé dans les *Petites inventions*, mais certainement postérieur à la première publication de ce recueil (1556). Comme chez Ronsard, mais plus discrètement, il est vrai, les antithèses expriment un mouvement passionnel, qui aboutit au vers 14, bien rythmé et définitif. Si les enjambements des vv. 6 et 7 ne sont pas des plus heureux, on demeure sensible, tout de même, au balancement harmonieux du sonnet, qui se trouve en bel accord avec une passion « modeste », mais sincère:

*N'est-ce un grand mal, dites je vous supplie,
Estre nay libre & n'avoir liberté,
Avoir des yeux & ne voir la clairté*
4 *Du beau Soleil qui me donne la vie?*

*N'est-ce un malheur lors qu'il nous prend envie
De soupirer, avoir l'air arresté
De nos poulmons? n'est-ce une cruauté*
8 *Qu'il faut se taire estant pres de s'amie?*

*Or tout ainsi qu'un palle criminel
Qui languissant dessous l'ombre eternal*
11 *D'une prison, la lumiere reclame:*

*Ainsi je vis absent de vous, mon Cœur,
Morne, pensif, aveugle & plein de peur,
14 La glace au front & le feu dedans l'ame*²³⁹.

A part quelques antithèses pétrarquistes²⁴⁰, on ne trouve pas, chez Jodelle, une dialectique des contraires. Nous avons pu voir, sommairement, que l'univers amoureux de l'auteur de *Cléopâtre* était très différent de celui de Ronsard et des autres poètes de la Pléiade. On vérifie aussi cette remarque à propos des contraires. Quant au « songe », Jodelle ne manifeste pas pour cette fiction un intérêt bien grand, exception faite d'une partie de l'*Epithalame de Madame Marguerite*...²⁴¹, où d'ailleurs le poète, à son habitude, ne manque pas un coup de griffe insidieux contre ses prédécesseurs :

*L'autre feint envers soy les amours des plus belles,
L'autre (les fictions des fiances sont telles)
Avec soy sa moitié s' imagine d'avoir,
Qui n'embrasse en la fin que le vent et l'espoir*²⁴².

Baif est avec Ronsard le seul poète de la Pléiade qui ait fait aux antithèses une large place. Il semble qu'il ait éprouvé vivement, ainsi que son ami le Vendômois, le passage nécessaire de la dureté à la douceur : comme le *miel douxereux* d'un baiser lui semble agréable après un jour de langueur ; c'est que la résistance féminine est nécessaire pour permettre à l'amant de *mieux goûter un savoureux plaisir* :

« *Qui sçait le bien qui par le mal ne passe ?* »²⁴³.

C'est dans ce même esprit que Baif exhorte son ami Bruès à s'abandonner à l'amour : s'il osait s'enflammer, cet ami goûterait *un fiel d'un tel miel adoucy* qu'il en voudrait mourir de plaisir²⁴⁴. Baif paraît donc bien conscient, comme Ronsard, du dynamisme des contraires²⁴⁵. Il va de soi qu'il n'a pas exploité l'antithèse avec autant de variété et de maîtrise que le Vendômois ; néanmoins, Baif (à l'imitation de Ronsard ?) s'est montré tour à tour véhément et doux, ou les deux à la fois.

Quant aux « songes », Baif a suivi les traces de Ronsard. Il semble bien, en effet, que le sonnet *O nuit plaisante*!²⁴⁶ s'inspire de Du Bellay, puis de Ronsard. La souplesse des formes y engendre la volupté : *lan-guissant tous mes membres j'allonge* ; l'amant avale un *Nectar* dans lequel il se *plonge* ; ce *miel* apaise son *feu cruel*. Le *ronge* du v. 4 et le *j'allonge* du v. 5 font penser à Ronsard²⁴⁷. Comme chez le Vendômois

aussi, le « songe » substitue la douceur à la rigueur²⁴⁸. La volupté naissant des formes souples est particulièrement bien évoquée dans le sonnet *Songe heureux & divin*...

*J'enserray bras à bras nu à nu ma maistresse,
Ma jambe avec sa jambe heureux j'entortillay,
Sa bouche avec ma bouche à souhet je mouillay,
Cueillant la douce fleur de sa tendre jeunesse*²⁴⁹.

Souplesse et humidité (*je mouillay*) : les formes s'interpénètrent à force d'être malléables. Mais les « songes » de Baïf sont trop inégaux : jamais, le poète n'arrive à les « soutenir » jusqu'au bout, à trouver, comme Ronsard, un prodigieux équilibre entre la dure réalité et le rêve lascif, riche d'espoir. H. Weber constate aussi, en d'autres termes que moi, cette faiblesse de Baïf²⁵⁰.

Si, malgré leur élégance, les antithèses de Desportes ne semblent pas renouveler les conventions pétrarquistes²⁵¹, il faut signaler, du poète chartrain, deux « songes ». Le premier est un appel tourmenté et une aspiration à la douceur :

O Songe! ange divin, sorcier de mes tourmens,
...
[Je] *ne sens pas souvent ton doux allegement*²⁵².

Pourtant, les appels de Desportes demeurent assez prosaïques : aucune évocation voluptueuse, aucune forme assouplie. La *Prière au Sommeil*²⁵³ est plus poétique. Desportes souhaite que le dieu vienne l'endormir, lui dispensant tous ses charmes voluptueux :

*Un petit ruisseau doux-coulant,
A dos-rompu se va roulant,
Qui t'invite de son murmure ;
Et l'obscurité de la nuit,
Moëte, sans chaleur, et sans bruit,
Propre au repos de la nature*²⁵⁴.

Mais on retombe vite, chez Desportes, dans le prosaïsme et dans l'imitation, peu réussie, de Ronsard :

*Que je voye encor ces soleils,
Ces lys, et ces boutons vermeils,*

*Ce port plein de majesté sainte ;
Que j'entr'oye encor ces propos,
Qui tenoyent mon cœur en repos,
Ravi de merveille et de crainte*²⁵⁵.

Comme le fait Balf, d'Aubigné souhaite que les résistances opiniâtres de sa maîtresse lui donnent accès à une plus belle et plus douce victoire :

*Il faut gagner, garder une place tenable ;
La gentille malice en la dame est louable,
Par l'opiniastreté l'amant est embrasé.*

*Douce victoire, à peine ay-je fait preuve en somme
Que c'est le naturel de l'amitié de l'homme
D'affecter l'impossible et mespriser l'aisé*²⁵⁶.

*Voyant luire aux beaux jours d'une face nouvelle
Un favorable ris pour un despit rebelle,
Juge quelles seroyent mes ardentes fureurs !*

*Si la main qui me pousse apprenoit à m'attirer,
Si tes amers refus estoyent douces faveurs,
Comme on juge le bien à l'esgard du contraire*²⁵⁷.

*Là j'apprens pour l'espoir à dévorer les playes
Et qu'en beuvant l'amer on merite le doux*²⁵⁸.

Mais d'Aubigné a beau supplier et plaider devant sa maîtresse la cause de la douceur :

*Les arts, la nourriture, et l'origine en vous
Ne vous permettent pas autre fruit que le doux,
Ny de franches couleurs cacher de fauces graines*²⁵⁹,

on sent que cet amant violent n'est pas l'homme des antithèses, pas plus qu'il n'était celui de la douceur. Il est incontestable que les contraires évoqués ci-dessus ont un dynamisme rarement égalé au XVI^e siècle. Mais ils n'appartiennent pas à deux « styles » que le poète sentirait,

dans son être profond, en égale balance. Même le «doux», chez Agrippa, révèle je ne sais quoi de martial et de haletant. Dans tous les cas, d'Aubigné n'a jamais imaginé la douceur féminine de façon constante. Quant à parler «bas», c'est un talent du Vendômois, dont il prend bien garde de s'inspirer.

Nous interrompons ici nos *Sources et rapprochements*. Pour être traités d'une façon satisfaisante, les problèmes comparatifs soulevés par la seconde partie de notre chapitre VI et par notre chapitre VII, exigeraient une étude très longue, disproportionnée avec le plan du présent ouvrage, et qu'il faut réserver à une éventuelle publication ultérieure.

Le sens de la conquête amoureuse ronsardienne

*Je chante la grande joie de te chanter.
La grande joie de t'avoir ou de ne pas t'avoir,
La candeur de t'attendre, l'innocence de te connaître,
O toi qui supprimes l'oubli, l'espoir et l'ignorance,
Qui supprimes l'absence et qui me mets au monde,
Je chante pour chanter, je t'aime pour chanter
Le mystère où l'amour me crée et se délivre.*

ELUARD, Capitale de la douleur

Création poétique, mort, amour: trois thèmes fréquents chez Ronsard; ils nous permettent de définir le sens de sa conquête; ils nous amènent à constater chez le Vendômois une opposition irréductible: la disjonction et la continuité.

A. LA DISJONCTION

La création poétique s'oppose à l'amour — La mort s'oppose à l'amour — Ronsard se sent partagé devant le phénomène de la mort: la sexualité lui permet de défier le trépas, mais Ronsard, dans la maladie et à l'approche de sa fin, se montre plus sensible au drame de l'individu, à la disjonction qui s'opère en lui.

B. L'OPPOSITION ENTRE LES THÈMES DE LA CRÉATION POÉTIQUE ET CEUX DE LA MORT MÈNE DE LA DISJONCTION A LA CONTINUITÉ

C. LA CONTINUITÉ

La poésie et l'amour procèdent de la même force instinctive — Ronsard utilise la poésie pour ses conquêtes amoureuses — Ronsard utilise le pouvoir de la poésie pour immortaliser son amour et l'amour en général — L'amour est semblable à la mort; — le thème des champs Elysées; — la mort de l'amant à lui-même ou la métamorphose — A la fin de la vie du poète, l'amour se pénètre de la mort sans déchirement, mais dans une continuité significative — De la conquête amoureuse à la conquête de l'immortalité.

Échec ou pas échec? Il faut répondre à cette question difficile que nous nous posions au cours de notre chapitre précédent. Nous avons différé notre examen complet du thème de la mort chez Ronsard, non qu'il manquât d'éléments pour nous renseigner, mais parce qu'il eût été prématuré d'établir un réseau d'explications entre certains points capitaux de la poésie amoureuse de Ronsard. Il en est de même pour l'échec de la conquête amoureuse: beaucoup de preuves textuelles nous le confirment, mais ce qui nous manque pour en mesurer l'importance, c'est la référence aux points importants de l'œuvre.

Car une chose fait encore défaut à notre propos: le sens que prend la conquête amoureuse et plus généralement l'amour dans l'œuvre de Ronsard. De longues analyses nous ont révélé plusieurs modalités de cette conquête: nous avons suivi le comportement du poète face à la réalité amoureuse. Ce comportement, nous l'avons défini comme un style au sens très large du terme, c'est-à-dire une manière d'être, de sentir et de dire. Il s'est agi, au cours des chapitres précédents, du cheminement idéal d'une conquête amoureuse dont Ronsard a éparpillé les éléments dans son œuvre. Puis, laissant de côté l'imagination créatrice, nous avons limité notre examen au récit des « événements » que le « je » du poète nous dit avoir vécus. Mais il manque à tout cela une signification. L'amour du poète ne sort pas ex-nihilo pour n'aller nulle part. Phénomène essentiel, il s'inscrit à sa naissance comme en sa fin dans un certain rapport face à d'autres phénomènes essentiels. Il me semble que chez Ronsard, ceux-ci sont au nombre de trois: l'amour, déjà nommé; la poésie; et la mort. Il est malaisé de justifier ce choix; il est plus facile, je crois, d'en éprouver que d'en expliquer la nécessité. A tout le moins peut-on dire que « amour », « mort » et « création poétique » appartiennent aux thèmes de réflexion les plus fréquents de Ronsard.

C'est dans ses rapports avec la poésie et avec la mort que nous définirons la conquête amoureuse de Ronsard. Dans ce contexte élargi, nous serons plus à l'aise pour examiner à quoi tendent les différents styles du poète. Nous jugerons mieux aussi de l'importance de cet échec amoureux, caustaté à la fin de notre chapitre précédent; enfin, l'un des

termes de référence étant la mort, il ne nous sera pas difficile d'apporter sur cet obstacle de la conquête, les compléments que nous avons annoncés au début de notre étude¹.

Mais il faut se rappeler aussi que l'homme n'est pas dissociable du sens que l'on découvre à son œuvre. C'est en essayant de saisir les phénomènes dans leur clarté, dans l'exacte perspective de leurs rapports, qu'on s'aperçoit comme il est malaisé d'embrasser sans grand risque d'erreur la personne totale d'un auteur du XVI^e siècle. Cet effort d'éluclucidation, il est vrai, demeure difficile pour toutes les époques. Mais il semble que les hommes de la Renaissance française sachent tout particulièrement se dérober à une explication globale que l'on voudrait donner de leurs personnes. Parlant de Ronsard, il est peu de propositions dont on ne puisse avancer, avec une pertinence égale, le contraire exactement. Il serait reposant pour l'esprit de pouvoir accepter, par exemple, la dichotomie classique: Ronsard bon chrétien dans sa vie, mais païen pour les besoins esthétiques de son œuvre. C'est un peu à cette vision simpliste qu'en sont restés Laumonier et Cohen. Qu'on s'en tienne à elle pourtant, et l'on verra surgir les difficultés de toutes parts: les nombreuses pièces « philosophiques » de Ronsard ne sont souvent rien moins que chrétiennes, au sens habituel que l'on donne à ce terme, en tout cas. D'autre part, le paganisme n'a pas seulement un rôle ornemental chez le Vendômois: il nous livre aussi une explication de l'univers.

Quant à l'amour, nous avons pu étudier à loisir les nombreuses contradictions à travers lesquelles se meut la conquête: mentionnons, pour nous en tenir à une seule d'entre elles, l'oscillation fidélité-infidélité. Ronsard, convenons-en après F. Desonay, est un terrible Protée: il n'est que de penser aux réflexions contradictoires qu'à l'approche de la mort il faisait sur son destin.

Pour essayer de comprendre Ronsard dans sa totalité et satisfaire à notre besoin d'explication, il faut admettre que notre poète ne soit pas un et qu'il ne soit pas réductible à l'unité. Plus je le lis et plus je découvre en lui deux hommes: celui de la disjonction et celui de la continuité. Beaucoup d'écrivains cherchent à agir par leurs œuvres, sur les contradictions qu'ils sentent en eux-mêmes. Ronsard n'est pas de ceux-là, dans la mesure du moins où ses contradictions ne le gênent pas, où il lui suffit de les laisser apparaître dans sa poésie sans prétendre les modifier. Interrogé systématiquement, Ronsard se révèle, comme l'être humain défini par Montaigne, ondoyant et divers; mais, s'il ne résout pas ses contradictions, le Vendômois ne va pas jusqu'à les cultiver, comme l'auteur des *Essais*.

Disjonction et continuité: ce dualisme, sans cesse présent dans la conscience de Ronsard, détermine un certain nombre de rapports

intéressants entre les trois thèmes que nous avons choisi d'envisager : la création poétique, la mort et l'amour.

* * *

A. LA DISJONCTION

Bien souvent chez Ronsard, la création artistique n'est pas la servante de l'amour : impuissant ou lassé, le poète tourne le dos à sa passion pour cultiver la poésie consolatrice. Il admet donc en lui une profonde disjonction entre l'amoureux et le créateur. Dans ses premiers recueils, déjà, Ronsard affirme la supériorité de la poésie sur l'amour : la guitare du poète (au second livre des *Odes*), comme son luth², lui sert à chanter sa peine amoureuse :

*Ma Guiterre je te chante,
Par qui seule je deçoi,
Je deçoi, je ron, j'enchanté,
Les amours que je reçoï³.*

Si Ronsard *enchante* ses amours, il les *ron* aussi, et ce verbe en dit assez sur l'opposition que nous étudions.

On ne prête en général que peu d'attention aux nombreuses allégories où Ronsard met en scène Eros : le procédé paraît facile, voire mièvre, qui veut retenir le lecteur sous le charme du petit Cupidon. Pourtant l'*Odelette* : *Les Muses lierent un jour/De chaines de roses Amour*⁴ affirme sans conteste la supériorité de la poésie sur l'amour, des Muses sur Eros, qui est leur prisonnier.

Le poème où se trouve le plus longuement développée l'opposition de la poésie et de l'amour est sans doute *Le Cyclope amoureux*⁵. Ronsard y décrit sur plus de 300 vers les malheurs amoureux de l'infortuné Polyphème, pour prouver que

*Contre le mal d'amour qui tous les maux excède,
On ne sçauroit trouver plus suffisant remède
Que celui des neuf sœurs...⁶.*

L'amour du Cyclope pour Galatée ne procède pas d'un caprice ; c'est une passion violente, une rage⁷. Polyphème utilise la poésie pour fléchir celle qu'il aime ; il adresse en effet à sa maîtresse une longue chanson passionnée. Mais en vain. Ronsard blâme alors le Cyclope de perdre

son temps: il devrait en aimer une autre ou feindre d'être bien aimé

*Car feindre d'estre aymé (puis que mieux on ne peut)
Allege bien souvent l'amoureux qui se veut
Soymesmes se tromper, se garissant la playe
Aussi bien par le faux que par la chose vraye*⁸.

« Contenter son esprit » par la poésie, comme disait Pasquier à propos de Ronsard⁹, cela ne paraît pas à première vue en contradiction avec l'amour. Mais si l'on regarde bien, cette attitude signifie clairement un échec et un renoncement. L'amour tout court devient l'amour des Muses au terme d'une confidence romantique où le poète rebuté par ses déboires sentimentaux ne trouve d'autre ressource que le repliement intime sur son génie créateur. La poésie tourne le dos à la réalité et conjure l'amour en s'opposant à lui: la satisfaction ne vient pas du désir assouvi mais du renoncement, procuré par la poésie, à ce même désir.

On retrouve un renoncement identique dans les *Sonets pour Helene*. Le dernier de ceux-ci, au premier livre, se situe par exemple à la charnière des deux Ronsard que nous distinguons:

*Comme je le sentois, j'ay chanté mon soucy,
Taschant à soulager les peines de mon ame:*

ces vers appartiennent au poète divisé. Mais la fin du sonnet:

S'il vous plaist, ostez moy tout argument d'ennuy:

*Et lors j'auray la voix plus gaillarde & plaisante.
Je ressemble au miroir, qui tousjours represente
Tout cela qu'on luy monstre, & qu'on fait devant luy*¹⁰

traduit la recherche d'une unité, d'une continuité entre amour et création poétique, comme le prouve bien l'image du miroir: la poésie ne sera que le reflet (déformé? transformé?) de l'amour vécu. Mais le sonnet cité est exceptionnel dans le recueil destiné à Hélène. Mademoiselle de Surgères ramène bien plutôt Ronsard à la disjonction: elle n'aime le poète que pour avoir ses chansons¹¹. S'il célèbre la jeune fille, c'est pour devenir l'Homère de la France grâce à la vertu d'un prénom « fatal »¹², ce n'est pas pour servir une beauté qu'il trouve bien médiocre¹³: nouveau et dernier sacrifice de l'amour à la poésie¹⁴.

Dans deux autres cas, c'est l'amour qui s'oppose à la création poétique et rejette celle-ci dans l'ombre. Très proche de l'expérience vécue, l'élégie *Le temps se passe & se passant*, Madame nous dit que Ronsard, loin de Genève qu'il a laissée à Paris sans la conquérir, eut l'esprit tout troublé:

*Là j'oublié toute ma Poësie,
Là je perdy raison & fantaisie*¹⁵.

En face d'un amour à vivre, Ronsard se rend compte de la vanité de son art. Cette constatation, il dut la faire à nouveau, mais sur un ton que l'impuissance de la vieillesse rend plus amer:

*...l'amour qu'on charme est de peu de sejour.
Estre beau, jeune, riche, eloquent, agreable,
Non les vers enchantez, sont les sorciers d'Amour*¹⁶.

Revanche de la création poétique face à l'amour impossible, ou revanche de l'amour face à la poésie pour ainsi dire superflue, Ronsard éprouve, comme de nombreux créateurs, une profonde disjonction entre les événements de la vie et le pouvoir de l'art.

* * *

Autre opposition: celle de l'amour et de la mort. Nous allons l'étudier dans quelques textes importants. On pensera d'abord au sonnet désespéré *Foudroye moy de grace ainsi que Capanée*¹⁷. Ronsard y demande à Jupiter la mort par la foudre ou par le désespoir qui pousse le malheureux à se jeter à l'eau du haut d'un rocher. L'opposition est mieux soulignée encore par l'identité des moyens antagonistes: le feu cruel de Jupiter devrait éteindre l'autre feu qu'Amour allume au cœur de Ronsard d'une *flame obstinée*.

*Ou bien si tu ne veus, pere, me foudroyer
Donne le desespoir qui me meine noyer,
M'elancant du sommet d'un rocher solitaire,*

*Puis qu'autrement par soing, par peine & par labeur,
Par ennuy, par travail, je ne me puis defaire
D'amour, qui maugré moi tient fort dedans mon cœur*¹⁸.

L'opposition mort-amour est des plus vigoureuses: sur la répétition obsédante des moyens employés pour chasser Amour (*par soing, par peine, par labeur, etc.*), se détache le suicide du haut d'un rocher, image « verticale » sans reprise ni arrêt.

Je retiendrai aussi ce très beau quatrain d'un sonnet de 1552:

*Amour, si plus ma fièvre se renforce,
Si plus ton arc tire pour me blesser,
Avant mes jours, j'ay grand'peur de laisser
Le verd fardeau de cette jeune escorse*¹⁹.

En pénétrant la verte écorce du poète, la mort ne se fait-elle pas plus forte et plus brutale?

Quant aux « carpe diem », leur signification même est de s'opposer à la mort; on se rappellera la description macabre au moyen de laquelle Ronsard espère fléchir sa maîtresse:

*Ton test n'aura plus de peau,
Et ton visage si beau
N'aura venes ny arteres,
...²⁰.*

Le désir de jouissance s'inscrit en opposition de chaque détail funèbre. L'antinomie mort-amour qui partage le poète, implicite parmi tant de « carpe diem », s'exprime en clair dans les vers suivants adressés à Sinope:

*Amour ne regne point sur la debile trope
Des morts, qui sont sillez d'un long somme de fer.
...
Amour ne scauroit vivre entre les morts d'enfer*²².

* * *

Ronsard se sent partagé devant l'idée de la mort. Il conjure la puissance redoutable du trépas grâce à l'intensité de son désir amoureux; chaque plaisir est une révolte contre la condition humaine. Cette coupure radicale entre la mort et l'amour est plus naturelle qu'originale. Néanmoins, l'intensité avec laquelle Ronsard vit cette opposition, sa manière toute personnelle d'en tirer argument de conquête à l'adresse des femmes

qu'il aime, ont sans aucun doute renouvelé un thème bien rebattu. L'antagonisme de la mort et de l'amour était même si fort en lui que Ronsard a préféré le cacher sous des pétales de roses. J. Rousset a fort justement montré le caractère bénin qu'avait la mort dans le décor floral où si souvent Ronsard l'avait placée²³. Mais entourer de fleurs le trépas, ce n'est pas résoudre l'énigme qu'il pose; cela revient simplement à cacher le gouffre creusé par la mort sur le sentier de la vie. Aussi, le Ronsard du sonnet *Comme on voit sur la branche au mois de May la rose*²⁴ est-il pour moi celui de la disjonction. Le poète, avec toute la force de ses images florales, s'oppose à la mort en la niant: il prétend, pour donner le change, éterniser dans notre vision l'éclat virginal et intouchable des roses. Cela est-il satisfaisant? Ou, posons plutôt une question qui place le créateur en face de lui-même: Ronsard s'est-il contenté de cette solution? Il est aisé de répondre non, et d'affirmer que la grâce des roses ne fut pas la seule réponse de Ronsard au problème de la mort.

A plusieurs reprises, on voit le poète osciller entre la rupture et la continuité. Qui faut-il croire de celui qui se trouvait vieux (*Ma douce jouvance est passée, je sen venir ma fin*²⁵) en 1555 ou de celui qui, vingt ans plus tard, se vantait de ne sortir qu'à peine de son *chault* est²⁶? En lisant attentivement le *Discours amoureux de Genève*, on demeure étonné du flottement qu'il y avait dans l'imagination de Ronsard entre plusieurs conceptions de la mort. Celle des champs Elysées:

*Or à dieu, je m'en vois aux rives amoureuses*²⁷,

celle du trépas effroyable:

*...mais je ne sçaurois croire
Qu'on prenne grand plaisir sous la terre si noire*²⁸.

L'hésitation est d'ailleurs marquée par des hypothétiques:

*Et si apres la mort il reste rien de nous*²⁹,

*Et si je ne reviens fantosme veritable,
Tu croiras que l'Enfer n'est sinon qu'une fable*³⁰.

Genève connaît aussi le doute devant la mort:

*Soit qu'elle [= ta vie] aille aux enfers, soit qu'elle aille
[là haut]³¹.*

On sait bien que dans cette mise en scène des derniers moments de l'amant de Genève, c'est Ronsard qui parle surtout, et on le devine hésitant... Bien souvent, il a souffert de la rupture que la mort introduit au sein des choses et des êtres. Il n'est pas alors sans nous proposer des solutions où la continuité de la vie prédomine. Dans un article aux aperçus nouveaux et intéressants³², M. Bensimon montre comment les tombeaux (au double sens d'édifices et de poèmes écrits à la mémoire de quelqu'un) servent à prolonger le défunt de façon durable sinon éternelle. Le même critique montre aussi que l'ode *De l'élection de son sepulcre*³³ affirme bien haut le désir qu'avait Ronsard de se fondre après la mort dans le giron maternel de la terre. Dans cette même perspective, Ronsard a médité sur le devenir universel et il y a trouvé des preuves de la continuité qu'il lui était loisible d'opposer à la mort. C'est avec insistance et à divers moments de sa vie qu'il affirme la pérennité de la matière à travers les accidents de la forme:

*Mais la forme se change en une autre nouvelle,
Et ce changement là, VIVRE au monde s'appelle,
Et MOURIR, quand la forme en une autre s'en va*³⁴.

*Il est bien vray qu'à parler proprement,
On ne meurt point, on change seulement
De forme en autre, & ce changer s'appelle
Mort, quand on prend autre forme nouvelle*³⁵.

*La matiere demeure, & la forme se perd*³⁶.

Cette continuité de la vie à travers la mort apparente est fonction de l'amour. Ronsard l'a bien souligné à la suite du premier des trois textes cités:

*Ainsi, avec Venus la Nature trouva
Moyen de r'animer par longs & divers changes,
La matiere restant, tout cela que tu manges*³⁷.

On retrouve cette même idée dans un sonnet que Ronsard écrivit pour le mariage d'un ami: l'union de celui-ci est divine parce qu'elle permet à la nature humaine d'être immortelle:

*Nous differons des Dieux: car toute chose née
 En mourant se refait par sa posterité:
 Eux immortelz d'essence & pleins d'éternité
 En eux mesmes vivans n'ont besoin de lignée³⁸.*

Dans la *Franclade*, la prière que le vieux Terpin adresse à Eros n'est guère différente:

*... & mesmes notre vie
 Est une mort, si de toy n'est suivie,
 Ensemble Dieu profitable & nuisant³⁹.*

Il n'est pas difficile de vérifier que la perspective d'une continuité de la vie grâce à la succession des générations n'a pas toujours satisfait Ronsard. Pour un passage « confiant », combien d'autres désabusés ou « méfiants ». Ronsard reconnaît bien à la nature une force de renouvellement qui la rend éternelle:

*... de Nature le setn
 Est tousjours tetineux pour tout le genre humain:
 Chacun le peut succer, & sa vertu feconde
 Ne se vieillist jamais non plus que fait le monde⁴⁰,*

mais c'est à plusieurs reprises aussi qu'il a souligné la puissance du temps sur toute chose, l'anéantissement du monde sous les coups de Cronos dévorant⁴¹. Nous citons un peu plus haut trois extraits où Ronsard affirmait la pérennité de la matière. Il est intéressant de comparer le contexte des deux derniers: le *Discours a Maistre Juliain Chauveau* et l'*Elegie XXIII* des *Œuvres* de 1584 (contre les bûcherons de la forêt de Gastine). Dans celui-là, Ronsard attire l'attention de Chauveau sur certains changements de la nature: les rochers *au front audacieux* qu'on peut voir maintenant, étaient *jadis des plaines fromenteuses*; la mer était auparavant *terre ferme*⁴². Ce n'est point chose étonnante, dit Ronsard, c'est la loi de *Nature & de Dieu*. Le ton se révèle sûr et serein (nous sommes en 1569). Quelques années plus tard (1573 ou 1584?⁴³), Ronsard dit à peu près la même chose mais sur un autre ton! La fin de l'*Elegie XXIII* est désabusée; le poète perd à peu près tout ce qui lui était cher, à commencer par la belle forêt inspiratrice de ses vers, qu'on lui arrache sans qu'il puisse rien faire:

*Que l'homme est malheureux qui au monde se fie!
O Dieux, que veritable est la Philosophie,
Qui dit que toute chose à la fin perira.
Et qu'en changeant de forme une autre vestira:
De Tempé la vallée un jour sera montagne,
Et la cyme d'Athos une large campagne,
Neptune quelquefois de blé sera couvert.
La motiere demeure, & la forme se perd⁴⁴.*

Le poème *La Salade* (1569), si personnel, laissait entrevoir déjà chez Ronsard un certain scepticisme: si la continuité de la vie à travers le changement des formes est une réalité, l'équivalence de la naissance et de la mort dans la brièveté de l'existence, en est une autre:

*Sans naistre icy l'home ne mourroit pas:
Fol qui d'ailleurs autre bien se propose,
Naissance & mort est une mesme chose⁴⁵.*

Cette autre réflexion aussi:

*Le Destin est le moistre
De ce monde, & le naistre
Est cause du mourir⁴⁶.*

Et l'on pressent ce qui assombrit Ronsard. Le devenir universel, assuré par l'action générative de l'amour, est une explication de la destinée qui satisfait le poète tant que celui-ci n'est pas trop près de sa fin⁴⁷. Mais il suffit que la mort s'approche pour que Ronsard éprouve dans sa personne même les déchirements du devenir. C'est alors que la disjonction s'installe dans son être et la douleur dans sa poésie. On se trouve en présence d'un poète naguère vibrant, à qui tout devient égal ou presque: finis les grands enthousiasmes et les belles amours; Cassandre, Marie, Hélène et les autres, c'est vécu tout cela, et bien passé! Quant à Henri III, pingre à l'égard du grand Vendômois, il règne en habits de femme sur un pays rouge encore du sang versé dans une lutte religieuse fratricide et vaine. On comprend mieux dès lors le ton désespéré de l'*Elegie* adressée à Desportes: *Nous devons à la Mort & nous & nos ouvrages*: c'est folie

De croire que la Mort soit cause de la vie⁴⁸.

Dans le *Discours... à Chauvau*, Ronsard, sans adhérer aux doctrines pythagoriciennes⁴⁹, partageait toutefois avec le philosophe grec la vision d'un monde où la mort assure la continuité du devenir universel. Mais dans l'*Elegie* adressée à Desportes, la mort marque une coupure radicale: elle s'oppose à la vie, comme l'orient à l'occident ou le nord au sud.

L'individu peut-il espérer un bonheur éternel auprès de Dieu? Ronsard est très sceptique sur ce point: comme le principal bonheur de l'homme vient de l'action et qu'auprès de Dieu l'âme sera bornée à la contemplation, le poète déduit que *les morts ne sont heureux*. Il est vrai qu'une note de Ronsard à la fin de son *Elegie* précise que sa conclusion est celle d'Aristote et qu'il ne la prend pas à son compte (*car les morts qui meurent en Dieu, sont heureux parfaitement*, objecte-t-il). Le moins qu'on puisse dire est qu'il se manifeste chez le Vendômois un grand flottement. I. Silver le précise très subtilement dans son article *Ronsard's Ethical Thought*: « Ronsard was caught in a dilemma between opposing theological and philosophical attitudes toward the doctrine of the immortality of the soul, and in a false distinction between *œuvre* and *action* that led him to deny the essentially active nature of contemplation in living man. He affirmed theologically that the happiness of the soul after death lies in the contemplation of God, but denied philosophically that the happiness of the living depends upon contemplation. »⁵⁰ Philosophie et théologie: une nouvelle disjonction dans l'esprit de Ronsard vieillissant? Quoi qu'il en soit, et sans entrer dans tous les détails du texte, le ton de l'*Elegie* dont nous parlons se révèle très désabusé: Ronsard y a perdu ses plus grands espoirs.

Cette attitude ne reste pas sans explication: aux douleurs morales de ses « amours décomposés », de son échec auprès d'Henri III, des malheurs de la France, s'ajoute la souffrance physique, insidieuse et constante. Celui qui avait souhaité mourir d'une grande blessure sur le champ de bataille⁵¹ s'en ira à petit feu, rongé par la goutte et le rhumatisme articulaire. C'en est trop décidément⁵². En 1562, le Vendômois avait déclaré l'homme trop fragile pour subir sans douleur la rupture de la mort; bien que cette épitaphe soit celle d'un tiers, Ronsard y fait éprouver son propre émoi devant la douleur:

*L'Homme seroit un demy Dieu parfait
Si le grand Dieu en naissant l'avoit fait
Contre la mort immortel, sans le faire
Si tost mourir pour son œuvre defaire.
Ou bien, si Dieu ne le vouloit ainsi,
Il devoit mettre un rocher endurey,*

*Ou de l'aymant, ou quelque fer bien large
 Autour de l'homme, ainsi qu'une grand targe,
 Pour longuement resister au pouvoir
 De cette mort qu'on ne peut decevoir.
 Helas pourquoy le maistre de Nature,
 Dieu createur de toute creantre,
 Voulut loger en si fresle maison
 Une si haute & dlyvine raison?
 Pourquoy fist il de si petites veines,
 Si petitiz nerfs, peaux si foibles & vaines,
 Pour enfermer nos courages dedans
 Et nos esprits si promps & si ardans?⁵³*

On perçoit clairement sous la réflexion générale, l'étonnante sensibilité de Ronsard, cette faculté qui le distingue de la masse épaisse des autres hommes, mais qui va lui rendre, vingt ans plus tard, presque intolérable la disjonction de la mort. Au fait, avant même de sentir s'opérer en lui la grande séparation, Ronsard se l'était représentée avec lucidité:

*Mais le corps, nourriture à vers,
 Dissoulz de venes & de nerfz
 N'est plus qu'une ombre sepulcralle⁵⁴,*

disait-il déjà dans la *Nouvelle Continuation*. Voilà qui annonce l'admirable vers de l'*Elegie* à Desportes:

Locatif descharné d'un vieil tombeau reclus⁵⁵.

On cite peu en général les derniers vers de la *Prosopopée de Beaumont levrier du Roy*:

*... tant la vie est plaisante
 Au prix du faix d'une tombe pesante,
 Dont la froideur aux hommes ne produit
 Que le Sommeil, le Silence, & la Nuit⁵⁶.*

Ce faix de la mort, évoqué de façon si saisissante par le dernier vers cité, cette désarticulation de lui-même, Ronsard va les éprouver dans ses dernières années, plus fortement encore qu'il ne les avait imaginés. Je retrouve ici quelques-uns des textes cités par J. Rousset⁵⁷; j'en

ajoute d'autres pour montrer comment Ronsard vit la dislocation de son corps:

*Puis la mort vient, la vieille escarse*⁵⁸.

*Voicy la Mort qui vient, la vieille rechignee,
D'une suite de maux tousjours accompagnee*⁵⁹.

*Je n'ay plus que les os, un Schelette je semble,
Decharné, denervé, demusclé, depoulpé,
Que le trait de la mort sans pardon a frappé,
Je n'ose voir mes bras que de peur je ne tremble.*

...
*Mon corps s'en va descendre où tout se desassemble*⁶⁰.

*Des elements confus les accablantes sommes
De tout animal né vont le corps oppressant,
De moment en moment changeant & perissant:
Nature à telle loy fist la race des hommes*⁶¹.

Nous avons atteint le point de plus grande disjonction chez Ronsard; le corps se défait, est accablé sous le poids du changement: adieu l'amour, adieu toutes joies. Le poète se sépare de tout ce qu'il a été:

*La goutte ja vieillard me bourrela les veines,
Les muscles & les nerfs, execrable douleur,
Montrant en cent façons par cent diverses peines
Que l'homme n'est sinon le subject de molheur.*

*L'un meurt en son printemps, l'autre attend la vieillesse,
Le trespas est tout un, les accidens divers:
Le vray tresor de l'homme est la verte jeunesse,
Le reste de nos ans ne sont que des hivers*⁶².

Ces textes parlent mieux que tout commentaire. Nous sommes saisis à notre tour par la dislocation sans espoir de l'être ronsardien. Notre cœur se serre au spectacle d'une division douloureuse: la jeunesse et

la passion; la vieillesse et la douleur. Il semble tout à coup que celles-ci effacent celles-là, que le néant se soit refermé sur l'entreprise amoureuse. Bien sûr, Ronsard jeune avait prévu ce qui arrive à Ronsard vieux et l'amour avait servi, face à la mort future, à se payer, à se dédommager, rageusement quelquefois. Mais que reste-t-il dans l'esprit de Ronsard, de la verte jeunesse, sinon un amer regret?

Cependant tenons-nous en ces pages tout Ronsard et n'y eut-il dans les dernières années et les derniers moments du Vendômois que ce pathétique sans espoir? Il nous faut interroger les textes à nouveau et voir se développer à côté de la disjonction, une continuité tout aussi forte et tout aussi vécue.

* * *

B. L'OPPOSITION ENTRE LES THÈMES DE LA CRÉATION POÉTIQUE ET CEUX DE LA MORT MÈNE DE LA DISJONCTION A LA CONTINUITÉ

Il est utile, je crois, de commencer notre examen en nous interrogeant sur les rapports de deux des trois concepts que nous étudions de près: la mort et la création poétique. De leur opposition, nous pourrions voir naître la continuité. Tantôt la mort s'oppose à la poésie, tantôt la poésie s'oppose à la mort. En choisissant la première de ces antithèses, nous ne quittons pas le climat de nos dernières pages: celui de la rupture et de l'échec. Les textes témoignent qu'à plusieurs reprises, Ronsard a douté de l'immortalité poétique, en particulier après l'épisode Cassandre (entre 1554 et 1556) et à la fin de sa vie. Le premier doute qu'émet notre poète sur la pérennité de la poésie, apparaît dans le *Bocage* de 1554; Ronsard y a placé l'épithaphe de son oncle Jean, celui, précisément qui s'était chargé d'initier son neveu aux belles-lettres. Le texte est de ton familier et très personnel:

*Que sert aus hommes de suivre
Apollon, & les neuf pucelles,
Et toute nuit pour les servir
User tant d'huile & de chandelles?*⁶³

La seule consolation sur laquelle puisse compter le défunt, c'est que chacun, tôt ou tard, devra suivre la même voie que lui. Dans une *Ode des Meslanges*, parue une année après l'épithaphe précédente, le poète affiche le même scepticisme: à quoi bon se fatiguer et accepter les sacrifices imposés par Calliope

*Qui toujours fait mourir de faim
Les meilleurs chantres de sa trope*⁶⁴?

Ronsard se fait plus précis sur la fragilité de la survie poétique: il suffit de la guerre ou d'un incendie, pour que disparaisse son œuvre. Cet injuste oubli a été le lot d'Anacréon, de Stésichore, de Simonide et d'autres poètes grecs⁶⁵. Le sonnet de la *Nouvelle Continuation Penses-tu, mon Aubert...* reprend la même question et associe l'œuvre poétique, mortelle, à la civilisation, elle aussi mortelle, qui l'a vue naître. Le poète, ne survivant pas avec son œuvre d'ailleurs, peu importe à Ronsard le souci de sa renommée: il ne sera plus là pour jouir de sa gloire⁶⁶. Un pessimisme aussi fort se retrouve dans l'*Elegie de Pierre de Ronsard à Chrestophle de Choiseul* (1556): tant de grandes œuvres d'art sont la proie des tombeaux!...

*Puis il nous faut douter si le Sort a puissance
(O cruauté du Ciel) sur l'humaine science!*⁶⁷.

Ensuite, les remarques sur la fragilité de l'œuvre poétique se taisent jusqu'aux dernières années de la vie du poète. Elles réapparaissent dans l'*Elegie à Philippes des-Portes Chartrain*, dont le premier vers est assez explicite:

*Nous devons à la Mort & nous & nos ouvrages*⁶⁸.

Pas plus que la vie, la poésie n'est victorieuse devant la mort. L'ensemble du texte est sombre, nous l'avons constaté. Les remarques sur la poésie ne font pas exception: le *long reply des âges*⁶⁹ sera maître, à la fin, de l'œuvre littéraire. L'œuvre est mortelle aussi bien que son auteur:

*Or l'ouvrage & l'ouvrier font un mesme voyage*⁷⁰.

L'éternité? C'est une vanité. Il faut se contenter de l'usufruit de son travail; le poète ressemble aux taureaux qui labourent la terre pour les autres: pas plus qu'eux, il ne mangera le blé; il n'aura que *quelque vieille paille*⁷¹; ainsi, c'est la race future qui jouira d'une œuvre poétique. La seule valeur qui tienne est celle de l'honneur:

*Toutefois le bien faire est chose necessaire,
Qui profite aux vivans, & plaist aux heritiers*⁷².

Mais d'autres réflexions n'accordent pas à la mort un triomphe si facile. On ne saurait arrêter chez Ronsard de positions définitives, je l'ai déjà dit. Le dialogue intérieur se glisse dans les sujets apparemment les moins controversés. Ainsi, dans une pièce intitulée précisément *Dialogue des Muses & de Ronsard* (pièce contemporaine de l'*Elegie ... a Chretophle de Choiseul*), le poète reprend la discussion sur la pérennité de la poésie; il demande aux Muses quelle récompense il aura, de leur avoir sacrifié sa jeunesse et ses plaisirs. La réponse des Muses est claire:

*Vous aurez en vivant une fameuse gloire,
Puis, quand vous serez mort vostre nom fleurira:
L'age de siecle en siecle aura de vous memoire,
Seulement vostre corps au tombeau pourrira*⁷³.

Ronsard ne manque pas d'objecter un argument qu'il a déjà employé: à quoi bon revivre dans la mémoire des hommes si l'on est soi-même privé de sensation? Dans leur réponse, les Muses font une distinction entre le corps et l'âme: celui-là pourrit mais celle-ci

*... oyt ce qu'on dit d'elle, & l'entend de là haut*⁷⁴.

Cet argument convainc-t-il complètement Ronsard? On ne saurait l'affirmer; s'il se remet au travail, c'est pour qu'on ne l'accuse pas, après sa mort, d'avoir été oisif. En tout cas, les Muses finissent par promettre à celui dont l'inspiration aura été religieuse, l'immortalité poétique. Ce dialogue trahit un Ronsard hésitant et partagé. On retrouve la même hésitation chez le poète vieillissant, mais les valeurs spirituelles gagnent en puissance. Dans une *Elegie*⁷⁵ de 1584, adressée à Hélène, Ronsard médite sur leurs amours à tous deux: il se perd dans la nature et contemple les cieux. Dieu est un grand poète qui travaille sans plume ni encre ni papier; les astres sont ses caractères et il inscrit au ciel, de façon immuable, les destins de chacun⁷⁶. Quant à Ronsard, il décide d'écrire pour soulager sa peine

*Tant vault le gentil soin d'une Muse sacree,
Qui peut vaincre la mort, & les sorts inconstans,
Sinon pour tout jamais, au moins pour un long temps*⁷⁷.

Ronsard ne se réserve pas l'éternité, qui appartient à Dieu; mais il veut pour lui la durée; comprenons donc: ma poésie existera tant

qu'il y aura des hommes. Face au pessimisme de certains textes, la nuance est d'importance.

On retiendra comme un témoignage capital et révélateur les quatrains suivants :

*Il faut laisser maisons & vergers & Jardins,
Vaisselles & vaisseaux que l'artisan burine,
Et chanter son obsequé en la façon du Cygne,
Qui chante son trespas sur les bors Mæandrins.*

*C'est fait j'ay devidé le cours de mes destins,
J'ay vescu j'ay rendu mon nom assez insigne,
Ma plume vole au ciel pour estre quelque signe
Loin des appas mondains qui trompent les plus fins*⁷⁸.

Voilà le tout dernier Ronsard; ce texte est exactement contemporain de certains autres, où se lisait le pessimisme le plus noir. Ici : de la résignation, seulement; et une tranquille confiance dans les valeurs de l'esprit. Le Ronsard « tel qu'en lui-même... » échappe aux basses contingences; l'élévation et la spiritualité lui confèrent l'éternité. Au poète « désagréé » de nos pages précédentes, on peut légitimement opposer un génie qui se découvre une éternité semblable et associée à celle de l'ordre céleste. Cet enthousiasme sublime, on se prend à découvrir qu'il existait de tout temps chez Ronsard; moins dépouillé, plus orgueilleux peut-être, mais identique en son mouvement :

*Pour recompense aussi je me voi vivre
Et jusque au ciel d'ici bas remué:
Ainsi qu'Horace en Cigne transmué
J'ai fait un vol qui de mort me delivre*⁷⁹. (1550)

*Lo Muse l'enfer defie,
Seule nous élève aus cieus
Seule nous beatifie
Ennombrés aus reings des Dieus*⁸⁰. (1550)

*Ce Ronsard que la France honore, chante & prise,
Des Muses le mignon, & de qui les escriis*
N'ont crainte de se voir par les ages surpris*⁸¹. (1563)

* Variante 1578 des deux derniers vers:

... & de qui les beaux vers

Sont tesmoins de sa gloire en ce grand Univers.

Il n'y a d'autres différences entre ces trois derniers textes et les quatrains du sonnet cité plus haut, qu'un effacement de la personne, qu'une spiritualisation du moi. Mais la recherche de l'élévation et de la continuité est la même. On se rappellera aussi cette *Elegie au Roy Charles IX* (1567), où Ronsard place sa poésie à l'abri de toute contingence humaine; peu importe qu'il prétende de la sorte éterniser les gloires militaires (si l'on se réfère aux habitudes du siècle, cette ambition nous paraît accessoire), ce qui compte, c'est que Ronsard se réfère à un ordre de valeurs extérieur à lui-même:

*Moy qui l'honneur plus que les biens estime,
Né d'une race antique & magnanime,
Franc d'avarice, & pur d'ambition,
Libre de toute humaine passion,
D'un esprit vif, ardent, & volontaire,
Pour la vertu j'ay quitté le vulgaire,
Villes, chasteaux, bourgades & marchez,
Et suys allé par les Antres cachez,
Par les desertz, rivages & montagnes
Suivre les pas des neuf Muses compagnes*

...

*Quiconque aura pour marque memorable,
Dans l'estomac une playe honorable
S'en vienne à moy: son coup si noble & beau
Privé d'honneur n'yra soubz le tombeau⁸².*

Il me paraît dès lors superflu de citer, fût-ce en note, les innombrables passages où Ronsard se promet à lui-même ou promet à ceux qu'il chante l'immortalité poétique. Le lecteur saura bien les trouver au détour de chaque recueil⁸³. Il fallait, cependant, je crois, souligner la continuité d'une ambition et la conviction simple mais forte que la poésie, associée aux réalités spirituelles, vainc la mort. Quelles réalités spirituelles? C'est un problème à propos duquel nous allons interroger Ronsard. Qu'il nous suffise pour l'instant de voir le poète assuré de se survivre par son œuvre:

*Sous le tumbeau tout Ronsard n'ira pas
Restant de lui la part qui est meilleure.*

*Tousjours tousjours, sans que jamais je meure
Je volerais tout vif par l'univers*⁸⁴. (1550)

[Euterpe parle à Ronsard]

*N'espere d'amasser de grands biens en ce Monde,
Une forest, un pré, une montaigne, une onde
Sera ton heritage, & seras plus heureux
Que ceux qui vont cochant tant de thresors chez eux:
Tu n'auras point de peur qu'un Roy de sa tempeste
Te vienne en moins d'un jour écarbouïller la teste,
Ou confisquer tes biens: mais tout paisible & coy,
Tu vivras dans les boys pour la Muse & pour toy*⁸⁵. (1563)

[Ronsard s'adresse à Monsieur de Verdun]

*Car aux richesses ne t'amuses
Qui ne font que nous estonner:
C'est pourquoy je te veux donner
Le bien que m'ont donné les Muses.*

[Ronsard énumère ensuite tous ceux qui se fient aux
vanités mondaines éphémères]

*Mais les beaux vers ne changent pas,
Qui durent contre le trespos,
Et en devanceant les années,
Hautains de gloire & de bon heur,
Des hommes emportent l'honneur
Desur leurs courses emponées*⁸⁶. (1565)

1550, 1563, 1565, 1585⁸⁷, on voit que l'élan de Ronsard vers les valeurs essentielles de l'esprit est une constante. Il appartenait au jeune auteur des *Odes* comme au vieillard mourant, de conduire le vol hautain ou serein de son génie vers des réalités qu'il jugeait permanentes⁸⁸.

* * *

C. LA CONTINUITÉ

Dans la mesure où la poésie peut triompher de la mort, la continuité que Ronsard imagine entre son art et l'amour sera des plus intéressantes

à connaître. Commençons par rappeler l'identité d'origine, souvent affirmée par Ronsard, entre la création poétique et l'amour⁸⁹. Cette origine, il ne faut pas hésiter à l'appeler de son nom moderne: la libido. Ronsard ne s'exprime pas en savant, ni en psychologue, mais les termes qu'il emploie, pour être moins scientifiques et plus imagés, n'en démontrent pas moins une conscience assez étonnante du phénomène dont Freud a précisé la nature. Il est facile de voir, dans le texte suivant, combien, pour Ronsard, le désir ennoblit l'esprit:

*Mais ce bien⁹⁰ n'advient pas à nostre Poésie,
Qui ne se void jamais d'une fureur saisie
Qu'au temps de la jeunesse, & n'a point de vigueur
Sy le sang jeune & chault n'escume en nostre cuer:
Lequel en bouillonnant agitte la pensée
Par diverses fureurs brusquement eslançee,
Et pousse nostre esprit ore bas ore hault,
Selon que nostre sang est genereux & chault,
Qui s'enfle dedans nous, nous trouvant d'avanture
Au mestier d'Apollon preparez de nature.
[Suit une comparaison de la poésie avec le vin nouveau,
fermentant dans les tonneaux]
Ainsi la poésie en la jeune saison
Bouillonne dans noz cœurs, peu subjecte à raison,
Serve de l'appetit, qui hautement anime
D'un poète gaillard la fureur magnanime:
Il devient amoureux, il suy les grandz seigneurs,
Il ayme les faveurs, il cherche les honneurs,
Et, plain de passions, jamais il ne repose
Que de nuict & de jour ardent il ne campose,
Soupçonneux, furieux, superbe & desdaigneux,
Et de luy seulement curieux & songneux,
Se faignant quelque Dieu: tant la rage felonne
De son jeune desir son courage esguillonne⁹¹.*

Poésie et amour sont consubstantiels et le phénomène de leur union, si bien décrit par ces vers que tout commentaire en paraît superflu, ne saurait porter un autre nom que celui de libido.

Très souvent, chez Ronsard, la passion et sa propre expression se trouvent en symbiose harmonieuse: le Vendômois confie à son ami Du Bellay ses préférences d'écrivain; s'il doit louer *quelque homme* ou *quelque Dieu*, sa langue se serre et sa gorge se bouche. Mais vient-il à parler d'amour, sa chanson coule⁹². C'est en termes très simples que le

poète décrit à son adversaire protestant Zamariel ses débuts dans la vie:

*Aussi tost que la Muse eut emflé mon courage
M'agitant brusquement d'une genlille rage,
Je senti dans mon cueur un sang plus genereux,
Plus chaut & plus gaillard, qui me fist amoureux*⁹³.

Amour promet aussi à Ronsard de lui rendre l'esprit meilleur s'il chante la beauté d'Hélène⁹⁴.

* * *

Cet accord en lui de la création poétique et de l'amour, permet à Ronsard deux démarches: la conquête amoureuse par la puissance de son art et l'inscription de son amour au temple de Mémoire.

On sous-estime, je crois, la première de ces démarches, car on s'est habitué par trop aux glorieux échecs des poètes. Je n'ai pas caché en quoi Ronsard n'a pas réussi son entreprise. Il faut mettre maintenant ses succès en lumière. A plusieurs reprises, le Vendômois laisse voir qu'il écrivait pour séduire les femmes et non pour se consoler de ses infortunes amoureuses⁹⁵. Dans quelle mesure Ronsard a-t-il utilisé certains de ses poèmes pour forcer la résistance de ses amantes? Ou, quand il le prétend, dans quelle mesure ne s'agit-il que d'une fiction littéraire? Il paraît très difficile de le dire. A tout le moins, les textes que nous allons examiner révèlent une continuité entre l'acte d'écrire et le projet amoureux: la poésie du Vendômois apparaît ici à nos yeux comme un art de circonstance et non comme un prétexte pour transformer par la fiction littéraire des échecs amoureux vécus.

Cassandre, par exemple, fait cette prédiction au poète:

*Sans me fleschir tes escriptz flétriront*⁹⁶.

Le Vendômois n'éprouve, nous dit-il, d'autre plaisir que de chanter; et sa chanson se résume à cette requête:

*Allege moy doulce plaisant' brunette*⁹⁷.

Nous avons déjà analysé le sonnet *Doux fut le traict*⁹⁸, où la belle maîtresse du poète chante amoureusement les vers de son amant. Cette compréhension de Cassandre, cette réussite finale du poète, nous la retrouvons dans l'avant-dernier sonnet des *Amours* de 1552:

*Je suis vrayment heureux & plusque heureux,
De vivre aymé & de vivre amoureux
De la beaulté d'une Dame si belle :*

*Qui list mes vers, qui en fait jugement,
Et qui me donne à toute heure argument
De souspirer heureusement pour elle⁹⁹.*

Courtisant Marie, Ronsard se plaint de faire mille efforts, de se rompre le cerveau et d'être malgré tout haï¹⁰⁰. Si le poète a laissé tomber son grave premier stile, c'est pour mieux toucher Marie; hélas, ce fut en vain¹⁰¹. Que la paysanne angevine en soit donc blâmée, mais pas notre poète! Enfin, celui-ci le dit clairement à Hélène: ce n'est pas pour recevoir d'elle un enseignement scientifique, philosophique ou théologique qu'il lui fait la cour, mais pour la séduire amoureusement:

*Si je ne puis flatter ma Dame par mes vers,
Cherchez autre escolier, Deesses, je vous quitte¹⁰².*

Ces quelques textes nous autorisent à nuancer le jugement, trop unilatéralement pessimiste, semble-t-il, que porte G. Gadoffre sur le vieillissement prématuré de Ronsard et sur sa résignation amoureuse¹⁰³. Certes, il est très vrai d'affirmer, comme G. Gadoffre le fait si bien, que Ronsard s'est consolé de ses échecs par la poésie; nous venons de le répéter. Mais n'est-il pas aussi juste de supposer que Ronsard était plus « gaillard » qu'il n'y paraît et qu'il fut longtemps un vert-galant très actif. Si les témoignages « négatifs », comme ceux que cite Gadoffre, sont nombreux, les témoignages « positifs » ne manquent pas non plus; ainsi, celui de Tyard, qui, dans son *Elégie à Pierre de Ronsard* (postérieure à 1555), trouve notre poète *dispost* (= « alerte », « vif »), *jeune et beau*¹⁰⁴. Tout le monde se souvient aussi des vers de la *Responce aux Injures*, où Ronsard, à l'âge de trente-neuf ans, ne craint pas d'associer poésie et conquête amoureuse:

*J'ayme à faire l'amour, j'ayme à parler aux femmes,
A mettre par escrit mes amoureuses flames¹⁰⁵.*

On se rappellera enfin que c'est dans la quarantaine que notre poète a vécu avec Genève son amour le plus réussi et le plus fervent.

Quant à la seconde démarche, elle est essentielle pour nous. Ronsard utilise le pouvoir de la poésie afin d'immortaliser son amour: cette tentative mérite examen. Dans un sonnet que nous avons déjà analysé *Les petitz corps, culbutans de travers*¹⁰⁶, Ronsard compare son univers amoureux au grand univers: celui-ci s'est formé à partir de la chute des atomes, celui-là se compose des peines, des soucis, et des pensées. Si Ronsard perd la vie, son microcosme ne retournera pas en eau, en air, en terre ni en flamme

*...mais en voix qui tousjours de [s]a dame,
Par le grand Tout les honneurs sonnera*¹⁰⁷.

Ainsi la poésie permet d'éviter la disjonction: opposé à la décomposition du poète en ses éléments premiers (eau, air, terre, flamme), l'art de Ronsard lui assure la continuité de son être. Bien qu'elle date de 1552, il est intéressant de comparer cette conception de la poésie à celle des *Derniers vers*: elle s'oppose aux sonnets pessimistes et douloureux qui déplorent la désagrégation corporelle du poète, mais elle rejoint le sonnet déjà analysé où Ronsard voit sa plume voler au ciel *pour estre quelque signe*¹⁰⁸. Il faut nous demander maintenant en quoi consiste cette survie amoureuse et poétique que Ronsard voit tracée dans les astres. Que peut bien signifier cet amour qu'une plume de génie veut inscrire dans le devenir universel? La réponse est simple et claire au fond; elle nous permet de toucher à l'une des grandes réussites de Ronsard. La survie à laquelle il prétend n'a rien de superficiel ni de passif, au sens où le poète se contenterait d'être une célébrité du dictionnaire ou de rester assoupi sur les rayons d'une bibliothèque. L'immortalité de Ronsard compte sur tous les lecteurs des siècles à venir. Autant il était impossible au poète de survivre sans son génie, autant son immortalité reste un leurre sans la participation de ceux qui s'intéressent à lui. Ronsard ne sera ce qu'il souhaitait, que s'il parvient à agir sur la vie amoureuse de ses lecteurs, à l'enrichir, à la transformer. C'est dans la mesure où l'on fera siennes les perspectives ouvertes par notre poète, que la meilleure part de Ronsard (pour reprendre ses termes) sera éternelle. En 1552, le poète terminait son recueil d'*Amours* en le remettant aux Muses:

*Vous saint troupeau, qui dessus Pinde errez,
Et qui de grace ouvrez, & desserrez
Voz doctes eaux à ceulx qui les vont boyre:*

*Si quelque foyz vous m'avez abreuvé,
Soyt pour jamais ce soupir engravé,
Dans l'immortel du temple de Memoyre*¹⁰⁹.

Or, pour conclure ses *Amours* de Marie, Ronsard songe, en 1560, à un autre temple: celui de l'Amour. Et ses vers montrent bien qu'il n'y aura mémoire amoureuse que s'il y a culte d'amour chez les générations venant après le poète:

*Je vous¹¹⁰ consacre icy le plus gaillard de moi,
L'esprit de mon esprit, qui vous fera revivre
Ou long tems, ou jamais, par l'aage de ce livre¹¹¹.*

Voilà pour la mémoire. Mais comment la conserver?

*Si j'estois un grand Roy, pour eternal exemple
De fidelle amitié, je bastirois un temple
De sur le bard de Loire, & ce temple ouroit nom
Le temple de Ronsard et de sa Marion.*

...
*Ce temple, fréquenté de festes solennelles,
Passeroit en honneur celui des immortelles,
Et par vœux nous serions invocquez tous les jours
Comme les nouveaux dieux des fidelles amours.
... tous les jouvenceaux en pals d'alentour,
Touchez au fond du cœur de la fleche d'Amour,
Aiant d'un gentil feu les ames allumées,
S'assembleroient au temple avecques leurs aimées,*

...
*Celui qui mieus seroit en ses baisers apris
Sur tous les jouvenceaus emporteroit le pris,
Seroit dit le veinqueur des baisers de Cythere
Et tout chargé de fleurs s'en iroit à sa mere.*

...
*Puisse arriver, apres l'espace d'un long age,
Qu'un esprit vienne à bas, sous l'amoureux ombrage
Des Myrthes, me conter que les ages n'ont peu
Effacer la clarté qui luist de nostre feu,
Mais que de voix en voix, de parolle en parolle,
Nostre gentile amour par la jeunesse voile,
Et qu'on aprent par cœur les vers & les chansons
Que j'ay tissé pour vous en diverses façons,
Et qu'on pense amoureux celui qui rememore
Vostre nom & le mien, & nos tumbes honore¹¹².*

Le texte qu'on vient de lire n'a rien d'une imitation littéraire. Il serait

faux de penser qu'il doive beaucoup à Théocrite¹¹³, malgré quelques ressemblances extérieures. En effet, les amants du poète grec souhaitent « devenir eux-mêmes un sujet de chant ». « L'amour qui t'unissait à ton charmant bien-aimé est maintenant sur les lèvres de tous, principalement dans le monde des jeunes gens », voilà ce que souhaite entendre une fois au bord de l'Achéron, l'un des deux amants de Théocrite. La grande différence entre le poète grec et le poète français, est que celui-ci prend soin lui-même de l'éternité de son amour; chez Théocrite, c'est un auteur hypothétique qui doit faire revivre la passion des amants. Chez Ronsard, l'immortalité amoureuse n'est pas confiée au hasard, ou à la renommée, c'est-à-dire à une tierce personne; elle existe déjà en puissance, prête à connaître son essor grâce aux vers du poète, que la jeunesse du siècle à venir apprendra par cœur. Cette immortalité est le prolongement direct de toute une œuvre, c'est-à-dire, de ce qu'aura vécu la conscience amoureuse et poétique du Vendômois. Un poète peut-il associer davantage et plus activement ses lecteurs à son univers intérieur? Le thème de l'immortalité poétique revient à satiété dans la littérature du XVI^e siècle. Mais Ronsard se distingue de tous ses contemporains par l'engagement amoureux et l'enthousiasme qu'il attend de la postérité, par sa façon, aussi, de rejeter l'accessoire (sa propre personne) et de promouvoir l'essentiel (son vécu amoureux).

Il est facile de répondre maintenant à la question que nous nous posions à la fin de notre chapitre précédent sur l'entreprise ronsardienne: l'échec du poète dans la conquête de la femme n'est qu'apparent. Cette conquête, considérée dans la perspective de l'immortalité poétique est même l'une des plus belles victoires. Ronsard, comme homme, a vécu le « victum »; de quelle manière? Nous le savons mal. Mais, comme poète, il s'est réservé le « vivendum », cet espace immense où pouvait se déployer le génie de son imagination. Dès que ses rêves parvenaient à la réalité, Ronsard les écartait de son œuvre. L'épisode Genève est à cet égard singulièrement révélateur. A partir du moment où il a conquis sa maîtresse, on sent chez le chef de la Pléiade une répugnance à poétiser sa propre aventure. Cette dernière paraissait-elle trop particulière à une âme éprise de généralité? C'est possible. Peut-être aussi, un amour vraiment vécu est-il à lui-même sa propre poésie. Les vers de notre auteur accompagnent ou déterminent l'aventure amoureuse dans tous ses développements possibles; dès que la puissance passe à l'acte, la poésie de Ronsard s'interrompt, elle cède à la vie ce qui est devenu, sur le plan de la fiction, trop pauvre pour elle. Considéré dans cette perspective, l'art du Vendômois paraît conforme à cette définition d'Aristote: « Ce n'est pas de raconter les choses réellement arrivées qui est l'œuvre propre du poète mais bien de raconter ce qui pourrait arriver. »¹¹⁴ Estienne Pasquier, suggestif chaque fois qu'on l'interroge,

disait de son côté, en parlant des poètes de la Pléiade: « Je croyois qu'il seroit assez difficile que l'homme surpris en amour, peust avecques une telle bravade descouvrir une si haultaine conception, comme celle que tous ces Poètes nous ont voulu représenter par leurs escrits: pour ce que le passionné a les sens & sentimens si esperdus, qu'il seroit presque impossible, non que l'esprit, mais la main peust exercer bien & deuëment son office. »¹¹⁵ Pasquier se représente naïvement les choses mais il pose le problème très justement.

On a toujours considéré le Vendômois comme un vainqueur. Notre réflexion confirme cette intuition générale; car y a-t-il plus grand triomphe pour un poète, que d'ouvrir aux amoureux qui le suivront les mille horizons possibles d'un amour, dans la sincérité et la ferveur?



* * *

La création poétique et l'amour ne représentent pas la seule continuité de Ronsard. Il en est une autre, celle que forment l'amour et la mort. Ainsi, les concepts que nous avons vus s'opposer, peuvent s'unir à certaines occasions. Amour et mort... continuité inattendue et combien intéressante. Le lecteur se souviendra que notre chapitre sur la mort, obstacle à l'amour, se terminait sur une porte entrouverte. Tout ne paraissait pas négatif dans les différentes morts que rencontrait le poète: il était guetté par un danger, mais il était aussi gratifié d'une immense promesse. Ce double aspect apparaît clairement dans un des sonnets des *Amours* de 1553. Ronsard se repent d'avoir touché le sein de sa maîtresse: s'il ne l'avait point fait, une autre envie ne lui serait point venue:

*Avisés donc, quel seroit le coucher
Entre ses bras, puis qu'un simple toucher
De mille mors, innocent me foudroie*¹¹⁶.

Ces mille morts pourraient bien être la fin tant désirée de la conquête! Dans le même recueil, Ronsard appelle sa maîtresse:

*Celle...
Qui me fait vivre entre mille trespas*¹¹⁷.

La mort n'est pas l'obstacle mais la porte conduisant à la réussite amoureuse:

*Dieu nous vend chèrement les choses qui sont belles,
Puis qu'il faut tant de fois mourir pour les avoir*¹¹⁸.

On voit dès lors ce que symbolisent beaucoup de trépas amoureux: la mort du désir dans l'amour satisfait, mais aussi la renaissance perpétuelle de ce même désir. Ronsard réserve à la mort, ce que d'autres poètes auraient peut-être confié au mythe de Phénix¹¹⁹:

...
*Le plaisant moi que j'endure pour toi.
De l'endurer lassé je ne suis pas,
Ni ne seroi', tombassai-je là bas,
Pour mille fois en mille cors renaitre*¹²⁰.

Nous retiendrons le mot *renaitre* synonyme du *ressusciter(é)* des textes suivants:

*Combien de fois doucement irrité,
Suis-je ore mort, ore resuscité,
Parmy l'odeur de mille & mille roses?*¹²¹.

*Quelque fois toute seule, & comme languissante,
Je te verrois mourir en mes bras palissante,
Puis te ressussiter, puis me faire mourir,
Puis d'un petit sous-bris me venir secourir*¹²².

C'est ainsi que parle Fresnet à son amie Marion. Le mouvement du désir en marche est admirablement transcrit dans les derniers vers de ce *Madrigal*:

*Sans eux*¹²³ *je sens que peult ta Deité:
Tantost glaçon, & tantost une flame,
De jalousie & d'amour agité,
Palle, pensif, sans raison & sans ame,
Ravy, transy, mort & resuscité*¹²⁴.

On aura noté l'importance des qualificatifs des deux derniers vers et la position-clé du terme *resuscité*.

Nulle part n'apparaît mieux l'érotisme de la mort amoureuse que dans le sonnet des *Amours* de 1553 *Je veus mourir pour tes beautés, Maistresse*¹²⁵. Il mérite une citation intégrale et une étude détaillée:

*Je veus mourir pour tes beautés, Maistresse,
Pour ce bel œil, qui me prit à son hain,
Pour ce dous ris, pour ce baiser tout plein
4 D'ambre, & de musq, baiser d'une Deesse.*

*Je veus mourir pour cette blonde tresse,
Pour l'embonpoint de ce trop chaste sein,
Pour la rigueur de cette douce main,
8 Qui tout d'un coup me guerit & me blesse.*

*Je veus mourir pour le brun de ce teint,
Pour ce maintien, qui, divin, me contreint
11 De trop aimer: mois par sus toute chose,*

*Je veus mourir es amoureux combas,
Souflant l'amour, qu'au cœur je porte enclose,
14 Toute une nuit, au milieu de tes bras.*

Le « vouloir mourir » est l'essentiel de ce sonnet. La répétition *je veus mourir*, au début des quatrains et des tercets, donne au poème son rythme haletant. Comment traduire plus brièvement totalité plus forte? La construction du sonnet condense l'idée de la mort amoureuse. Il y a répétition, mais sans monotonie pourtant, car le rythme caresse harmonieusement les contours féminins; nulle suffocation non plus, car le poète sait reprendre haleine: sa détermination intérieure que rien n'arrête, aère le tempo. Et le rythme révèle aussi, il ne faut pas perdre de vue cette fonction importante, l'émerveillement du partenaire qui découvre sa belle.

C'est au v. 11 que l'expression se ramasse. Le dernier *je veus mourir* est annoncé et mis en évidence: une simple juxtaposition eût mené le tout à la platitude sans relief; mais nous prêtons l'oreille tout à coup; non que la cadence se brise, bien loin de là; mais elle se charge, elle s'amplifie; elle recule (*mais par sus toute chose*, un peu lourd, ralentit à dessein le tempo) pour mieux sauter. On passe en même temps au général *es amoureux combas* et ce que nous pressentions déjà nous est confirmé d'un seul coup: la mort est synonyme de satisfaction du désir. Ronsard a reconquis la totalité; il balaie d'un seul coup, après un élan quatre fois repris, l'âpreté de toutes ses batailles: les hémistiches

sont juxtaposés, brutaux et vainqueurs: *soufflant l'amour, toute une nuit, au milieu de tes bras*; cela explose en chaîne. *Qu'au cœur je porte enclose* traduit à merveille un mouvement de riposte, celui-là même que nous étudions au chapitre IV; Ronsard repousse en une fois les menaces féminines qui tendaient à l'enfermer en lui-même, à l'empêcher de se manifester.

Notre poète est un rythmicien: F. Desonay a raison de le souligner. C'est le rythme, en effet, qui dans ce merveilleux sonnet décante (si l'on peut dire) le sens de la mort amoureuse: il donne à l'image principale son importance et aussi son dynamisme évocateur. Le jeu des contraires enfin n'est pas étranger au mouvement général: si Ronsard réserve le « dur » pour les temps forts du poème, il sait se reposer sur plusieurs « doux » enveloppants: *dous ris*, un baiser plein d'ambre et de musc, l'embonpoint du sein (arrondi des lignes). Les contraires sont d'ailleurs explicites: *rigueur/douce main* (v. 7); la guérison/la blessure (v. 8).

Il s'établit dans ce sonnet une telle continuité entre l'amour et la mort, que celle-ci paraît comme la pulsation et le prolongement infini de celui-là. La mort amoureuse nous mène ainsi au but de la conquête.



Le thème des champs Elysées joue aussi un rôle important dans la continuité ronsardienne. Parvenu à la mort amoureuse, le poète cherche à en perpétuer les effets. La continuation de l'union amoureuse après la mort apparaît bien dans le dernier tercet d'un sonnet des *Amours* de 1553:

*O moi deus fois, voire trois bienheureux,
S'Amour m'ocelt, & si avec Tibulle
J'erre là-bas sous le bois amoureux*¹²⁶.

La mort permet de réaliser la continuité: celle de la jouissance, celle aussi de la tradition amoureuse: Tibulle et les élégiaques latins ont révélé aux amoureux des siècles à venir, les voies de l'amour éternel. Les champs Elysées se confondent d'ailleurs avec le paradis insulaire de Vénus:

*Las! telle mort je voudrois recevoir,
Si dans mes bras je vous pouvois avoir:
Et ne craindrois la mort, tant fust cruelle,
Car je suis seur que Cyprine la belle*

*Feroit entrer mon esprit amoureux,
Après ma mort, au Paradis heureux
Soit de Paphos, d'Amathonte ou d'Eryce.
En ce beau lieu tout remply de delyce,
Où le Printemps florist tout à l'entour,
J'yrois volant accompagné d'Amour*¹²⁷.

Parlant des champs Elysées, il ne faut pas oublier la très belle chanson *Plus estroit que la Vigne à l'Ormeau se marie*¹²⁸. Le lecteur se souviendra des excellents et subtils commentaires que H. Weber a donnés de ce poème¹²⁹. Il nous suffira de relever ce qui, dans la célèbre chanson, se rapporte à notre propos. Il s'agit bien d'une union amoureuse projetée et consommée par la pensée. Mais le futur, dans cette pièce, paraît immédiat. Le rythme, aussi, y est des plus importants. H. Weber le commente ainsi: « Si l'alexandrin dessine l'ampleur du mouvement comme le flux de la vague, le vers de six pieds en paraît le reflux, plus rapide et plus sec; il permet de détacher avec vigueur l'image, l'attitude, le sentiment que le poète voudrait éterniser. » On peut ajouter que ce rythme en aller et retour figure le mouvement des amants enlacés. Ceci est particulièrement frappant dans la première strophe:

*Plus estroit que la Vigne à l'Ormeau se marie
De bras souplement-forts,
Du lien de tes mains, Maistresse, je te prie,
Enlasse moy le corps.*

Certaines images opposées renchérissent encore sur l'alternance du rythme: *souplement-forts* (étonnante fusion des contraires); *mon mal appaiser*¹³⁰; Ronsard souffrira *doucement* le joug amoureux *Tant soit-il rigoureux*¹³¹. Il est nécessaire de citer la seconde partie de la chanson, celle qui décrit ce qui suivra le paroxysme voluptueux:

*Là morts de trop aimer, sous les branches Myrtines
Nous vairrons tous les jours
Les Heras pres de nous avec les Heroïnes
24 Ne parler que d'amours.*

*Tantost nous danserons par les fleurs des rivages
Sous les accords divers,
Tantost laissez du bal, irons sous les ambrages
28 Des Lauriers tousjours verds:*

Où le mollet Zephyre en haletant secouë
 De souspirs printaniers
 Ores les Orangers, ores mignard se jouë
 32 Parmy les Citronniers.

Là du plaisant Avril la saison immortelle
 Sans eschange se suit:
 La terre sans labeur de sa grasse mammelle
 36 Toute chose y produit.

D'embas la troupe saincte, autrefois amoureuse,
 Nous honorant sur tous,
 Viendra nous saluer, s'estimant bien-heureuse
 40 De s'accointer de nous.

Et nous faisant asseoir dessus l'herbe fleurie
 De toutes na milieu,
 Nulle, & fust-ce Procris, ne sera point marrie
 44 De nous quitter son lieu.

[Strophe ajoutée en 1584]:

Non celle qu'un Toreau sous une peau menteuse
 Emporta par la mer:
 Non celle qu'Apallon veit vlerge despitueuse
 48 En laurier se former

Non celles qui s'en vont toutes seules ensemble,
 Artemise & Didon:
 Non ceste belle Grecque, à qui ta beauté semble
 [48] 52 Comme tu fais de nom.

H. Weber nous dit des douze premiers vers cités que le « nous » du poète « peint les Champs Elysées comme une sorte de prolongements de l'intimité amoureuse ». On voit comme cette remarque rejoint le sens de notre propos: continuité de l'amour dans la mort. Dans la seconde partie, que nous venons de citer, les oppositions se font plus symétriques; elles deviennent de simples alternances: *Tantost/Tantost* (vv. 25/27), *Ores/ores* (v. 31). Le printemps immortel *Sans eschange se suit*. Aux oppositions du désir impatient, succède donc la calme égalité de la mort amoureuse, c'est-à-dire, du désir satisfait.

Les champs Elysées, disions-nous, essaient de fixer l'éternité du plaisir. Les vv. 41 à 52 sont le reflet de cette tentative. Et je voudrais

défendre ici Ronsard contre H. Weber. Celui-ci préfère ne pas citer « les quatre dernières strophes où l'expression, toujours assez heureuse et élégante, ne parvient pas à racheter la banalité du thème ». Bien au contraire, ce qui rachète la banalité du thème classique des héroïnes, c'est l'emploi tout particulier que Ronsard en fait : non pas accumulation « savante », mais recul savamment ménagé : le désir meurt mais se conserve intact en une vision fugitive ; les nouvelles « dames du temps jadis » (dans une perspective bien différente de celle de Villon) s'estompent à la lisière de notre imagination, à la frontière, précisément, de l'amour et de la mort. La preuve que Ronsard accordait à cette fin une grande importance est qu'il a rajouté en 1584 une strophe significative ; le mouvement d'éloignement qui figurait déjà dans :

... s'en vont toutes seules ensemble,
Artemise & Didon

se trouve renforcé par l'enlèvement d'Europe¹³² à l'horizon « dégradé » de la mer, et la métamorphose de Daphné¹³³ en une plante délicate : éloignement, évanescence. On soulignera enfin la beauté sonore et doucement apaisée des prénoms : Procris, Artémise, Didon, qui accompagne l'harmonieux balancement rythmique, quatre fois répété, ainsi qu'un écho : *Non celle, Non celle*, etc. Et le point de fuite du tableau nous laisse comme dernière image et comme dernière musique, la beauté et le nom de la maîtresse possédée.

* * *

H. Weber¹³⁴ a déjà souligné, dans la pièce que nous venons d'étudier, le jeu de Ronsard sur « la double valeur physique et morale des mots *ame* et *esprit* ». En effet, la sensualité ronsardienne la plus grande est très souvent animée par la spiritualité la plus grande aussi ; de sorte que le désir-phénix n'est pas la seule interprétation de la mort amoureuse que nous devions proposer. On en découvre facilement une autre, de nature spirituelle, qui lui est conjointe : la mort du conquérant à lui-même pour s'aliéner dans la femme aimée. Cette mort représente l'effacement de la personne devant le phénomène de l'amour. Ronsard, définissant cette passion, s'est montré d'ailleurs des plus explicites :

*C'est mille fois le jour mourir & naistre*¹³⁵ ;

et plus loin :

*Car quel malheur plus grand nous pourroit suyvre,
Qu'en nous mourir pour en un autre vivre?*¹³⁶.

Ce texte est clair, mais pessimiste. La variante des éditions à partir de 1560 (c'est-à-dire une année déjà après l'édition première) change à point nommé le sens des deux vers :

*Car quel malheur plus mauvais pourroit estre
Que recevoir une femme pour maistre.*

N'est pas mauvaise l'aliénation de l'amant, mais bien la femme cruelle qu'il peut rencontrer. Deux autres textes sont là pour nous prouver que Ronsard considérait la mort de l'amant à soi-même comme indispensable; malheur peut-être, mais malheur nécessaire pour parvenir à l'étreinte amoureuse :

*Car, si c'est bien aymer, toujours penser en celle
Qu'on estime en beauté sur toute [sic] la plus belle,
Ne songer, ne parler & ne resver sinon
En sa douce beauté...*

...
*Ne vivre plus en soy, remourir mille fois*¹³⁷;

*Si c'est aimer de suivre un bon-heur qui me fuit,
De me perdre moymesme, & d'estre solitaire,*

...
Si c'est aimer de vivre en vous plus qu'en moymesme,

...
*Si cela c'est aimer, furieux je vous aime*¹³⁸.

Cependant, un poète évoque, suggère, plus qu'il ne dit. Or, il est un thème érotique que Ronsard a chargé du sens et de la suggestion charnels et spirituels le plus haut : la métamorphose. Il ne peut être question ici de reprendre toutes les transformations corporelles et psychiques à travers lesquelles l'amant veut passer. Nous en choisirons quelques-unes parmi les plus significatives.

La métamorphose est souvent causée par un désir; elle appartient d'abord à l'univers matériel. Voyant le sein de sa maîtresse, Ronsard s'écrie, tout guilleret :

*Je me transforme en cent metamorfoses,
Quand je te voi, petit mont jumelet*¹³⁹.

Un sonnet du *Septiesme Livre des Poemes* est à la fois plus profond et plus essentiel; Ronsard y dit ces quelques mots qui sont tout un programme:

*... mon désir
Qui en vivant en cent formes me mue*¹⁴⁰.

La métamorphose atteint l'être total; ce n'est pas seulement la sensualité de Ronsard qu'on devine éveillée et changée, mais c'est toute sa sensibilité. C'est un peu comme si le poète résumait en un vers l'itinéraire de la conquête amoureuse que nous lui avons vu accomplir.

On remarque deux tendances dans la métamorphose de Ronsard: l'une vise à s'imposer à l'aimée, à la rendre semblable à l'amant. C'est la métamorphose des éléments féminins en feu, principe mâle. Dans la *Continuation des Amours*, par exemple, Ronsard nous dit avoir cent fois cherché à être un esprit invisible pour déterminer, *au fond du cœur* de sa maîtresse, la cause de sa cruauté. Cette transformation lui permettrait de connaître les *complexions*, les *voluntés* et les *conditions* de sa maîtresse. Il chasserait alors si bien des veines de la belle, la froideur détestée

*Que [dit-il,] les flammes d'Amour vous y ollumeriez:
Puis quand je les voirrois de son feu toutes plenes,
Je redeviendrois homme, & lors vous m'aimeriez*¹⁴¹.

L'autre tendance consiste pour le conquérant à se transformer lui-même, à mourir à sa propre personne: c'est la métamorphose des éléments masculins en eau, principe femelle. Cette seconde tendance, plus que la première, va dans le sens de la mort amoureuse. Une chanson que Ronsard met dans la bouche de Charles IX, réunit curieusement les deux métamorphoses; son point de départ est une allusion au nom de la maîtresse royale Anne d'Atri d'Aquaviva; mais le sens du texte dépasse largement cette circonstance occasionnelle. L'amant éprouve le désir de changer sa vie en source pour mieux suivre les pas de sa maîtresse:

*Eau devenu, en ton eau je vivroy,
Foict par mes pleurs une eternelle source:
Et d'eau pareille, & de pareille course
Plongé dans toy, toujours je te suivray.*

...

*Si tu ne veux, ô Nymphé, consentir
Que pour te suivre en eau je me transforme,
D'un feu bruslant je veux prendre la forme
Pour de man mal te faire repentir.*

...
*Quand on ne peult por un remede egal
Avoir santé du tourment qui nous presse,
Desesperé de tout salut, maïstresse,
D'un mal contralre il faut guarir son mal¹⁴².*

Il ressort clairement de ce texte, que le poète préfère la métamorphose en eau à la métamorphose en feu. Celle-ci paraît plutôt régressive. Puisque la femme n'a pas accepté la mort de l'amant à lui-même, il ne reste à celui-ci qu'à imposer par force à celle qu'il aime (comme une défense contre la cruauté) la métamorphose en l'élément masculin. La première partie du texte ressortit au style « doux »; la seconde, au style « dur ».

La souplesse de l'amant qui s'oublie lui-même pour mieux suivre sa maîtresse est encore plus évidente dans cet extrait du *Voyage de Tours*; au bord de la rivière, Perrot (alias Ronsard) voit s'éloigner la barque de Marion (alias Marie). Il s'écrie alors:

*On dit au temps passé que quelques uns changerent
En riviere leur forme, & eus mesmes nagerent
En l'eau qui de leur sang & de leurs yeux sailloit,
Quand leur corps ondoyant peu à peu defailloit:
Que ne puis-je muer ma ressemblance humaine
En la forme de l'eau qui cette barque emmeine!
J'irois en murmurant sous le fond du vaisseau,
J'irois tout alentour, & mon amoureuse eau
Bais'roit ore sa main, ore sa bouche franche,
La suivant jusqu'au port de la Chapelle blanche:
Puis, forçant mon canal pour ensuivre mon vueil,
Par le trac de ses pas j'yrois jusqu'à Bourgueil,
Et là, dessous un pin, sous la belle verdure,
Je voudrois retenir ma premiere figure¹⁴³.*

Ceux dont le corps *peu à peu defailloit* s'appellent, entre autres, Marsyas et Acis. Ronsard veut les imiter en mourant à son être, pour bien conquérir et se retrouver. Venons-en pour conclure à l'un des textes les plus extraordinaires de Ronsard: le sonnet XX des *Amours* de 1552:

*Je vouldroy bien richement jaunissant
En pluye d'or goutte à goutte descendre
Dans le beau sein de ma belle Cassandre,
4 Lors qu'en ses yeulx le somme va glissant.*

*Je vouldroy bien en toreau blandissant
Me transformer pour finement la prendre,
Quand elle va par l'herbe la plus tendre
8 Seule à l'escart mille fleurs ravissant.*

*Je vouldroy bien afin d'aiser ma peine
Estre un Narcisse, & elle une fontaine
11 Pour m'y plonger une nuict à sejour :*

*Et vouldroy bien que ceste nuict encare
Durast tousjours sans que jamais l'Aurare
14 D'un front nouveau naus r'allumast le jour¹⁴⁴.*

Trois légendes antiques, trois métamorphoses : celle de Jupiter se transformant en pluie d'or pour séduire Danaë ; celle de Jupiter, encore, se transformant en taureau pour enlever Europe ; celle de Narcisse au bord de son étang. Il faut analyser séparément le développement des trois légendes. La pluie d'or est mythologique. Ronsard n'a pas inventé cette métamorphose, pas plus que les deux autres d'ailleurs. Mais son génie paraît dans l'adaptation à son propre désir, des légendes antiques. On est sensible d'abord au déroulement fluide, serein et lent des deux premiers vers : *goutte à goutte* donne le tempo ; le verbe *descendre* est exprès « retardé » jusqu'à la fin du deuxième vers ; les images se placent avec régularité les unes après les autres ; *richement jaunissant*, l'adverbe souligne le caractère précieux de la semence masculine : Ronsard se change en pluie d'or ; il acquiert la souplesse féminine du liquide sans perdre pour autant sa qualité personnelle : la richesse. *Jaunissant*, participe présent, surprend la métamorphose dans son devenir. La pénétration s'accomplit au v. 3 et ne laisse aucun doute sur le désir de Ronsard, d'êtreindre sa maîtresse jusqu'au « cinquième point ». A partir de 1560, les éditions remplacent *seln* par *giran* : confirmation, s'il en était besoin ! Pour mieux pénétrer sa maîtresse, le poète la surprendra au moment de la plus grande souplesse, quand le sommeil se glissera dans ses yeux ; *pluye* et *somme* sont donc en étroite correspondance. On ne saurait, je crois, assez admirer la densité de ces quatre vers qui permet à chaque élément la plus grande signification et fait d'une légende bien connue une chose toute nouvelle.

La pluie figurait l'élément féminin; l'image du taureau souligne, bien sûr, la force masculine, une force que cet animal sait admirablement cacher; il s'assimile la féminité: il est *blandissant*, c'est-à-dire caressant; il veut prendre Cassandre *finement*, dans l'*herbe la plus tendre*, parmi les fleurs. Si Ronsard entend conserver sa force, il ne renonce en rien au désir de comprendre la femme.

Le tercet consacré à Narcisse est une pure réussite. Ce qu'il a d'étonnant, c'est que la métamorphose du jeune homme y est bien différente de celle qu' imagine la légende antique. Dans celle-ci, Narcisse mourait de trop se contempler; chez Ronsard, la mort est tout autre: c'est la fontaine qui a changé; elle est devenue Cassandre et si Ronsard, comme Narcisse, retrouve son image dans l'eau après s'y être plongé, il sera enrichi de la substance même de sa maîtresse et transformé par elle. Alors que la légende traditionnelle de Narcisse signifie l'impossibilité pour un homme de sortir de lui-même et la condamnation à s'admirer toujours, Ronsard utilise le mythe à une fin contraire; l'image de Narcisse permet de figurer, sous la plume du Vendômois, la plus grande réussite qui soit: un amant, mourant à lui-même, pour renaître enrichi; car ce que Ronsard-Narcisse entreverra à la fin de la nuit dans la fontaine, c'est à la fois Cassandre et lui-même, consubstantiels. Mais nous n'avons pas encore épuisé la force de cette image. L'eau est aussi une jouvence salvatrice: Ronsard, torturé par sa peine (c'est-à-dire son désir), souhaite *se plonger* dans la fontaine. Il attend de ce bain la fin de son tourment, c'est-à-dire la satisfaction de son désir. Cette immersion symbolise bien la pénétration complète, corps et âmes, de la maîtresse par son amant. Il faut aussi souligner le raccourci syntaxique du v. 10; on devrait dire bien sûr: «je voudrais être un Narcisse et (voudrais) qu'elle soit une fontaine.» Mais combien la liberté prise par Ronsard paraît nécessaire et heureuse. A l'image souple et limpide de Narcisse et de son miroir, correspond une syntaxe fluide et débarrassée de ses articulations superflues. L'exemple du raccourci syntaxique de ce sonnet, qui se passe de l'organisation signifiante du langage, est un exemple intéressant d'immédiateté poétique.

Enfin, le dernier tercet achève la courbe régulière du sonnet. Ronsard-Narcisse voudrait perpétuer sa mort amoureuse. Mais la réalité est là: le désir renaîtra comme l'Aurore rallumera le jour. Le *sans que* du v. 13 a une fonction tout à fait spéciale: il affirme la réalité d'une nouvelle Aurore et la nie tout à la fois, si bien que la dernière image se dessine avec un relief inattendu: énoncée par le poète (malgré la négation du *sans que*), elle inscrit la matière du poème dans un cycle; mais niée par le *sans que*, elle permet au mouvement du sonnet de s'apaiser. Ronsard devait être partagé: satisfait, il ne demandait rien d'autre que la nuit éternelle à deux; mais en même temps, il voyait, comme une

promesse glorieuse, la naissance d'un nouveau désir; le lever du jour est à la fois une réalité et un symbole; cette image permet de réunir l'univers cosmique et l'univers amoureux, car le *front nouveau* de l'Aurore ne saurait concerner seulement le ciel et les astres; le *nous* du v. 14 étend l'action céleste à l'intimité des deux amants. Ainsi, mais sans que le texte le dise en clair, la métamorphose évoquée par ce sonnet représente une des plus hautes expressions de la continuité entre l'amour et la mort: il nous conduit, dans l'effacement de la personne, vers l'essence des phénomènes; car Ronsard avait compris que mourir, c'est soumettre son moi aux réalités permanentes du désir et de la femme aimée¹⁴⁵.



Dans la force de l'âge, Ronsard a souvent éprouvé (sans solution de continuité entre ces deux « états ») la mort comme l'accomplissement de l'amour. Qu'en est-il du poète vieillissant et du poète agonisant? Nous avons déjà décrit Ronsard torturé et malade. Nous disions que cet aspect sombre du Vendômois n'était pas le seul. Au fait, on peut constater dès 1578, un abandon confiant de Ronsard à la continuité du devenir universel. L'amour et la mort se trouvent unis dans un autre rapport: celui du retirement, du *decrecendo* des forces vitales et érotiques. Peu à peu, les énergies de Ronsard se laissent pénétrer par la mort sans que l'on devine de rupture brutale dans la conscience du poète. On retrouve chez le Ronsard de la fin, ce même effacement du moi qui avait su faire de lui un grand amoureux; la douleur atroce, la décrépitude tourmentaient le vieillard; on ne se sépare pas de son corps et de ses forces, on n'assiste pas à la dislocation de soi-même, sans cris ni révoltes: tout cela est humain. Mais que parallèlement, Ronsard ait su ménager en lui-même une zone de retirement progressif, mérite notre attention.

*Ja du prochain hyver je prevoy la tempeste,
Ja cinquante & six ans ont neigé sur mo teste,
Il est temps de laisser les vers & les amours,
Et de prendre congé du plus beau de mes jours.
J'ay vescu (Villeroÿ) si bien que nulle envie
En partant je ne porte aux plaisirs de la vie,
Je les ay tous goutez, & me les suis permis
Autant que la raison me les rendoit amis,
Sur l'eschaffaut mondain joüant mon personnage
D'un habit convenable au temps & à mon âge*¹⁴⁶.

Cette belle sérénité, Ronsard saura, pour une part, ne pas la perdre malgré la rigueur des hivers et l'accumulation des neiges. Le secret du poète? C'est peut-être d'avoir suivi le conseil d'Horace et même de l'avoir intégralement vécu: ayant pris son plaisir à temps, le poète peut sortir de la vie comme un convive satisfait:

*Je m'en vais soul du monde ainsi qu'un convlé
S'en va soul du banquet de quelque marié,
Ou du festin d'un Roy sans renfrongner la face,
Si un autre apres luy se met dedans sa place.
J'ay couru mon flambeau sans me donner esmoy,
Le baillant à quelcun s'il recourt apres moy:
Il ne fault s'en fascher, c'est la Loy de nature,
Où s'engage en naissant chacune creature*¹⁴⁷.

C'est la réplique personnelle et profondément honnête du poète, à tous les *carpe diem* qu'il a chantés aux femmes. La pièce précédente n'est pas sans inclure aussi la disjonction; ce bas monde est le jouet de la fortune et du hasard; les accords entre les hommes se font et défont, refont et redéfont. Mais une chose reste, que Ronsard souligne et à quoi il va s'attacher: la vertu. Le poète perd son corps et ses appétits; il prend claire conscience, en revanche, de ce qui reste en lui de permanent: les valeurs de l'esprit. Il s'attache sur presque cent vers à les exalter chez autrui:

*Sa [= de Dieu] divine clemence ayant de nous soucy,
T'a fait ô Villeroy, naistre en ce monde icy
...
Afin que ta splendeur esclairast aux tenebres,
Et ta vertu parust par ce siecle eshonté,
Comme un Soleil sans nue au plus clair de l'Esté*¹⁴⁸.

La « vertu » telle que la conçoit Ronsard est un accomplissement de la personne humaine:

[Ronsard s'adresse à Villeroy]
*Te tuant pour ta charge en la fleur de ton âge,
Tant la vertu active eschauffe ton courage*¹⁴⁹.

Ayant pratiqué cette « vertu », l'homme n'a pas à craindre la mort. Les prédécesseurs de Villeroy dans la charge de secrétaire d'Etat,

Morvillier et les deux Aubespines, tous trois défunts, vivent éternellement grâce à des *Épitaphes* que leur successeur fit écrire...

*... à fin que la memoire
De ces trois demy-dieux à jamois fust notoire,
Et que le temps subtil à couler & passer,
Pac siecles infinis ne la peust effacer*¹⁵⁰.

L'aliénation de la mort amoureuse préservait l'amant de l'égoïsme sacré. La compréhension qu'il a de la Nature et du rôle de la « vertu », l'intelligence de sa propre fonction spirituelle, préservent Ronsard vieillissant d'un attachement narcissique à lui-même. Ce phénomène apparaît fort bien dans les divers enchaînements des derniers poèmes destinés à Hélène. En 1578, le recueil s'achève sur trois sonnets :

— Le sonnet LII¹⁵¹ est un adieu; Ronsard est las de la résistance d'Hélène:

*Il ne faut plus nourrir cest Enfant*¹⁵² *qui me ronge,*
*Qui les credules prend comme un poisson à l'hain*¹⁵³,
Une plaisante force, une belle mensonge,

*Un plaisir pour cent maux, qui s'en-vole soudain*¹⁵⁴.

Ronsard sent que l'amour se dérobe à lui; vieux, il n'est plus de taille à lutter.

— Le sonnet LIII¹⁵⁵ est plus explicite; le poète y donne la raison de son renoncement:

J'ay perdu contre Amour la force & la raison:
Ja dix lustres passez, & ja mon poil grison
M'appellent au logis, & sonnent la retraite.
...
J'obeïs à la loy que la Nature a faite.
...
Je ne me plains du mal, du temps ny du labeur,
*Je me plains de maymesme & de ton fier courage*¹⁵⁶.

— Quant au sonnet LIV¹⁵⁷, il associe tristement la mort et l'amour; le poète vient de perdre son royal ami Charles IX, mais l'amour, infiltré dans ses veines, le distrait de ce deuil:

*Je senty dans le cœur deux diverses douleurs,
La rigueur de ma Dame, & la tristesse enclose
Du Roy, que j'adorois pour ses rares valeurs.*

*La vivante & le mort tout malheur me propose:
L'une aime les regrets, & l'autre aime les pleurs:
Car l'Amour & la Mort n'est qu'une mesme chose*¹⁵⁶.

Les diverses douleurs se réduisent au même détachement: le malheur, les regrets et les pleurs s'identifient dans la continuité que forment l'amour et la mort. Ce dernier sonnet met en scène les deux Ronsard que nous avons opposés: l'amoureux « disjoint » qui se trouve séparé d'Hélène dans le malheur du refus. On peut, et l'on doit, sous peine de solliciter les textes, donner une interprétation très négative du dernier vers.

Mais, malgré le pessimisme de ce sonnet, le Ronsard de la « continuité » n'est pas absent. Dans leur unité, l'amour et la mort se réconcilient; Ronsard prend ses distances. Ce qui nous suggère cette interprétation, c'est la sérénité de la formule finale, l'étonnant rapprochement entre deux phénomènes qu'on oppose ou met en parallèle souvent, mais qu'on n'avait jamais identifiés l'un à l'autre.

Cette dernière interprétation est confirmée par des adjonctions très significatives de poèmes dans les éditions de 1584 et 1587.

En 1584, entre le sonnet LII et le sonnet LIII, prend place la longue *Elegie*: *Six ans estoient coulez ...*¹⁵⁹. C'est le poème de l'apaisement; Ronsard est libre d'affection, de désir & d'amour; il contemple la Nature, respectueux et détaché:

*Ne me pouvant saouler, ainsi qu'en un tableau,
D'admirer la Nature, & ce qu'elle a de beau*¹⁶⁰.

C'est dans cette pièce que Ronsard nous dit aimer le cours suivi¹⁶¹ d'une longue rivière. Il médite sur son échec amoureux en toute sérénité: pour aimer beaucoup, il a eu peu de récompense; mais sa pensée demeure, Hélène la conservera; la prison amoureuse, dit-il à sa maîtresse,

*La raison m'en delivre, & vostre rigueur dure,
Puis il fault que mon age obeysse à nature*¹⁶².

Entre le sonnet LIII et le sonnet LIV de l'édition de 1578, Ronsard intercale en 1584 le sonnet *Helas! voicy le jour que mon maistre on*

*enterre*¹⁶⁸. Ce texte n'est pas nouveau en 1584; il avait déjà paru, mais à un autre endroit, dans les *Sonets pour Helene* de 1578. Cette pièce est curieusement partagée, quant à son sens, en deux parties: les quatrains sont une déploration funèbre pour Charles IX; les tercets, *sans transition*, parlent à Hélène des souffrances de l'amour:

*Hél tu me fais languir par cruauté d'amour:
Je suis ton Prométhée, & tu es mon Vautour.
La vengeance du Ciel n'oublira tes malices.*

*Un mal au mien pareil puisse un jour t'avenir,
Quand tu voudras mourir, que mourir tu ne puisses.
Si justes sont les Dieux, je t'en verray punir*¹⁶⁹.

On notera la ressemblance de structure entre ce sonnet et le sonnet LIV que nous examinions tout à l'heure. Mais, dans les tercets cités, ne serait-on pas à un tournant? Il s'agit à première vue de la mort du désir comme dans beaucoup d'autres passages. Pourtant, le contexte des quatrains, le changement de place du poème en 1584, l'« horizon » de Ronsard à cette époque, nous autorisent à penser que le poète souhaite mourir à la vie, tout simplement; de ce point de vue, la mort serait un soulagement, un apaisement qui tarde à venir.

Dans l'édition de 1587, on constate que le poète a intercalé deux nouvelles pièces entre les sonnets LIII et celui dont nous venons de parler; il le fait avec une continuité d'intention si visible qu'elle ne laisse pas d'être probante: ce qui ressort toujours plus clairement des derniers sonnets, c'est le détachement sercin. Voici le texte intégral de la première des pièces ajoutées; elle est inédite en 1587:

*Vous ruisseaux, vous rochers, vous antres solitaires,
Vous chesnes, heritiers du silence des bais,
Entendez les souspirs de ma derniere vois,
Et de mon testament soyez presents notaires.*

*Soyez de mon mal-heur fideles secretares,
Gravez le en vostre escorce, afin que tous les mois
Il croisse comme vous: ce pendant je m'en vois
Là bas privé de sens, de veines, & d'arteres.*

*Je meurs pour la rigueur d'une fiere beauté,
Qui vit sans foy, sans loy, amour ne loyauté,
Qui me succe le sang comme un Tygre sauvage.*

*Adieu forests adieu! adieu le verd sejour
De vos arbres, heureux pour ne cognoistre Amour
Ny sa mere qui tourne en fureur le plus sage*¹⁶⁵.

Le premier tercet renvoie, bien sûr, à la mort amoureuse, obstacle, ici, plutôt que don de soi-même. Toutefois l'horizon a changé et l'on remarque bien vite que Ronsard renonce à son amour: point de riposte, plus de conquête, mais un glissement vers la mort: *derniere vois, testament*; Ronsard est privé de *sens*, de *veines* et d'*arteres*. Le détachement cependant n'est pas égoïste. A la disjonction de son être sans veines ni artères, le poète oppose la continuité de sa part la meilleure: son amour associé à la nature; ce que l'amant a vécu va connaître une vie nouvelle dans le jaillissement du ruisseau et la croissance de l'écorce; quant à Ronsard, sa passion n'est plus de saison: *turné en fureur*, il perdrait sa sagesse.

Cette sagesse, Ronsard la trouvera en interrogeant l'homme lucide et le *mondain* qui partagent son être; le *Dialogue de l'Authur & du Mondain*¹⁶⁶ est en effet la seconde pièce intercalée en 1587 entre le sonnet LIII: *Je m'enfuy du combat ...*¹⁶⁷ et le sonnet *Helas! voicy ...*¹⁶⁸:

*Est-ce tant que la Mort: est-ce si grand malheur
Que le vulgaire croit? Comme l'heure premiere
Nous faict naistre sans peine, ainsi l'heure derniere
Qui acheve la trame, arrive sans douleur.*

*Mais tu ne seras plus? Et puis: quand la paleur
Qui blesmist nostre corps sans chaleur ne lumiere
Nous perd le sentiment! quand la main filandiere
Nous oste le desir perdans nostre chaleur!*

*Tu ne mangeras plus? Je n'auray plus envie
De boire ne manger, c'est le corps qui sa vie
Par la viande allonge, & par refection:*

*L'esprit n'en a besoin. Venus qui nous appelle
Aux plaisirs te fuira? Je n'auray soucy d'elle.
« Qui ne destre plus, n'a plus d'affection.*

Méditation sereine sur la mort. Ronsard se détache du vulgaire pour fonder sa réflexion sur la lucidité personnelle; et cette lucidité le mène sans autre à la continuité: on naît sans peine et on meurt sans douleur;

nulle disjonction mais plutôt l'apaisement, le decrescendo, le sommeil. Dans la suite du texte, Ronsard corrige une erreur d'appréciation, dont notre imagination nous fait les victimes: nous nous représentons morts avec la conscience et la sensibilité de vivants. La preuve enfin nous est donnée une fois de plus, combien souvent la mort et l'amour sont associés chez Ronsard:

« Qui ne desire plus, n'a plus d'affection.

N'était-il pas juste de dire, comme nous l'avons fait, que la mort pénètre l'amour; et ce *Dialogue* n'éclaire-t-il pas d'une lumière nouvelle et plus sereine, la conclusion des *Sonets pour Helene*, que pourront lire, vingt-huit vers plus loin, les lecteurs de l'édition posthume:

Car l'Amour & la Mort n'est qu'une mesme chose?

* * *

Il semble que la disjonction et la continuité se soient partagé la conscience de Ronsard jusqu'à ses derniers moments. Notre poète arriva-t-il jamais à concilier ces deux manières d'envisager les réalités importantes de sa vie? Il est difficile de le prétendre. Il faut pourtant signaler les révélations d'un sonnet des *Derniers Vers*¹⁶⁹. Les quatrains de cette pièce nous avaient déjà montré la tranquille confiance que Ronsard avait en sa survie poétique:

*Ma plume vole au ciel pour estre quelque signe
Loin des appas mondains qui trompent les plus fins.*

Mais il ne faut pas oublier que le premier quatrain du sonnet fait allusion à l'une des plus grandes disjonctions que l'homme puisse connaître: la séparation d'avec l'univers familier qui l'entourait:

*Il faut laisser maisons & vergers & Jardins,
Vaisselles & vaisseaux que l'artisan burine,*

...

C'est dans ce contexte que les tercets du sonnet prennent tout leur sens:

9 *Heureux qui ne fut onc, plus heureux qui retourne
En rien comme il estoit, plus heureux qui sejourne
D'homme fait nouvel ange aupres de Jesuchrist,*

12 *Laissant pourrir ça bas sa despouille de baïe
Dont le sort, la fortune, & le destin se joïe,
Franc des liens du corps pour n'estre qu'un esprit.*

Ronsard passe du non-être à l'être par une progression très suggestive: devant quitter le monde et ses attraits (*Il faut laisser maisons ...*), le poète souhaite n'avoir jamais été (premier hémistiche du vers 9); ou bien, ayant été, il préférerait retourner au néant (second hémistiche du vers 9 — premier hémistiche du vers 10. Hésitation entre l'être et le non-être); enfin, il préfère la résurrection auprès de Jésus-Christ, c'est-à-dire la plénitude de l'être. Et cette résurrection personnelle mettra fin à l'opposition qui partageait Ronsard: le corps de boue, jouet de la fortune, pourrira ici-bas, tandis que l'esprit du poète, dans une continuité éternelle, participera à l'être divin. C'est ainsi qu'une fois au moins, la mort a pu se présenter à notre poète sous le visage de cette *Mère amiable*¹⁷⁰ dont il avait parlé dans l'un de ses *Hymnes*. Le jeune Ronsard plaçait le bonheur dans la conquête de la femme:

*Heureuse fut l'estoille fortunée,
Qui d'un bon œil ma maïstresse aperceut:
Heureux...*

...
*Heureux le filz dont grosse elle sera,
Mais plus heureux celui qui la fera
Et femme & mere, en lieu d'une pucelle*¹⁷¹.

Au seuil du trépas, l'amoureux Vendômois situe son bonheur dans la conquête humble et confiante de l'immortalité. Le même souci d'une progression essentielle (*heureux, plus heureux...*) se traduit par une étonnante similitude de forme entre des textes d'époques et de sens différents. Cette parenté ne montre-t-elle pas que, pour le tout dernier Ronsard, la mort était devenue *mesme chose* que l'amour?

Notes

INTRODUCTION

¹ Edition de la *Société des Textes français modernes*.

² Il faut mentionner aussi le *Pierre de Ronsard* d'H. Longnon, qui traite de la jeunesse du poète, et aussi le *Ronsard* de Jusserand. Quant à *La Vie amoureuse de Pierre de Ronsard*, petit livre de P. de Nolhac, il est agréable et divertissant, c'est tout ! L'ouvrage de R. Sorg, *Cassandre ou le secret de Ronsard* n'a jamais convaincu personne, quoiqu'il soit ingénieux. A. Berry nous a donné assez récemment (1961) un *Ronsard*. Malgré l'enthousiasme qui l'a dicté, cet ouvrage ne nous apprend rien de plus sur la vie du poète, que n'avaient déjà fait les études de P. Champion et de G. Cohen.

³ *La Vie de P. de Ronsard de Claude Binet*, édition critique par P. Laumonier. Cf. en particulier les pp. XXXVI-XLII.

⁴ *La Poésie de Ronsard et sa vie intérieure*. On retrouve les traces de cet article dans l'excellent *Ronsard* (principalement dans la *Quatrième édition, revue et augmentée*, 1966).

⁵ *Art. cit.*, p. 168.

⁶ *Art. cit.*, p. 172.

⁷ Le prétexte biographique, le désir de considérer l'œuvre de Ronsard comme une suite de confidences d'aventures vécues.

⁸ RPA, t. I, p. 43.

⁹ RPA, t. III, p. 344.

¹⁰ *Op. cit.*, pp. 49-65.

¹¹ *Op. cit.*, p. 63.

¹² *Art. cit.*, p. 243.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Art. cit.*, p. 248.

¹⁵ STFM IV, pp. 10-11, s. VI, vv. 1-8.

¹⁶ *Art. cit.*, p. 249.

¹⁷ STFM IV, p. 49, s. XLVI (s. LV dans l'édition de 1553), vv. 1-8/11-14.

¹⁸ *qui n'eut onques rien*, texte de fantaisie, que l'on ne trouve dans aucune édition; il lui manque d'ailleurs une syllabe.

¹⁹ *Art. cit.*, p. 249.

²⁰ *Art. cit.*, p. 257.

- ²¹ C'est la numérotation de M. Dassonville, qui, à l'encontre de P. Laumonier, tient compte aussi des *Chansons*. Cette série correspond dans l'édition STFM à celle du t. X, pp. 232-233, à partir du s. LXIV. Elle s'arrête à la chanson *Je suis tellement amoureux*.
- ²² STFM VII, p. 146, s. XXVIII, vv. 13-14.
- ²³ STFM VII, p. 146, s. XXIX, vv. 1-4.
- ²⁴ STFM VII, p. 252, *Chanson*, vv. 9-10.
- ²⁵ STFM VII, p. 149, s. XXXII, vv. 1-4.
- ²⁶ STFM VII, p. 262, *Chanson*, vv. 1-6.
- ²⁷ STFM VII, p. 264, *Chanson*, vv. 1-4.
- ²⁸ STFM VII, p. 150, s. XXXIII, vv. 1-2. Les sept derniers textes cités le son d'après les variantes de l'édition de 1560 sur laquelle se base M. Dassonville.
- ²⁹ L'article de C. Chadwick *The composition of the « Sonnets pour Hélène »* souligne bien les difficultés que pose la composition des recueils ronsardiens, en particulier le dernier *canzoniere* du poète.
- ³⁰ Dans l'article cité de Stone, la complexité de la pensée se double d'une complexité (pour ne pas dire d'une incorrection) de langue assez pénible. Le sens et même la syntaxe de certains passages sont restés pour moi incompréhensibles.
- ³¹ *Art. cit.*, p. 346.
- ³² *Art. cit.*, p. 349.
- ³³ *Art. cit.*, p. 352.
- ³⁴ *Ibid.*
- ³⁵ *Op. cit.*, p. 183.
- ³⁶ STFM I, pp. 259 sqq., *Des Peintures contenues dedans un tableau*, en particulier les vv. 61-66.
- ³⁷ Par exemple, STFM IV, p. 40, s. XXXVII.
- ³⁸ STFM X, pp. 292 sqq., en particulier les vv. 1-62.
- ³⁹ Je choisis, il est vrai, un cas extrême, mais essentiel pourtant à la démonstration de D. Stone.
- ⁴⁰ *Art. cit.*, pp. 354-355.
- ⁴¹ *Ronsard par lui-même*, p. 55.
- ⁴² STFM XI, pp. 159-160, *Responce aux Injures...*, vv. 847-850/865-876.
- ⁴³ *La fantaisie d'un tas de jeunes Theologiens*.
- ⁴⁴ STFM XII, p. 6, *Eplstre au lecteur*, lignes 50-61.
- ⁴⁵ STFM VI, p. 69, *A Pierre de Pascal*, vv. 83-86.
- ⁴⁶ Homère.
- ⁴⁷ ML, t. I, p. 7, *A Monseigneur le Duc d'Anjou*.
- ⁴⁸ *Histoire de la Pléiade*, t. I, p. 257.
- ⁴⁹ RPL, p. 556.
- ⁵⁰ RPA, t. I, p. 54.
- ⁵¹ *Ronsard and Catullus*, p. 261.
- ⁵² *La poésie amoureuse de Ronsard et sa vie intérieure*, p. 171.
- ⁵³ *Le style « bas » des « Continuations des Amours »*, p. 335.
- ⁵⁴ STFM XVIII, p. 255, *Au Sieur Barthelemy Del-Bene...*, vv. 61-66.
- ⁵⁵ RPL, pp. 468-469.
- ⁵⁶ M. Raymond, IR, t. I, p. 300.

- ⁵⁷ RPL, p. 294.
- ⁵⁸ RPL, p. 610, note 2.
- ⁵⁹ Celle des *Sonets pour Helene*.
- ⁶⁰ RPL, p. 257.
- ⁶¹ STFM VII, pp. 125-126, s. IX, vv. 1-6.
- ⁶² STFM VII, pp. 127-128, s. XI, vv. 1-4.
- ⁶³ STFM VII, pp. 142-143, s. XXV, vv. 1-4.
- ⁶⁴ STFM VII, p. 157, s. XL, vv. 5-8.
- ⁶⁵ STFM VII, p. 133, s. XV, vv. 9-11.
- ⁶⁶ STFM VII, p. 145, s. XXVIII, vv. 1-2.
- ⁶⁷ STFM VII, p. 148, s. XXXI, vv. 6-9.
- ⁶⁸ STFM VII, p. 149, s. XXXII, vv. 9-12.
- ⁶⁹ *Mon cœur*.
- ⁷⁰ STFM VII, p. 159, s. XLII, vv. 3-4.
- ⁷¹ STFM IV, p. 23, s. XX, vv. 1-4.
- ⁷² STFM IV, p. 134, s. CXXXIX, vv. 1-2.
- ⁷³ STFM XVII, p. 261, s. XVIII, vv. 9-14.
- ⁷⁴ STFM XVII, p. 213, s. XX, vv. 12-14.
- ⁷⁵ STFM XVII, p. 240.
- ⁷⁶ STFM IV, p. 131, s. CXXXV.
- ⁷⁷ STFM VII, p. 138, s. XXI, vv. 1-4.
- ⁷⁸ STFM X, p. 112, *Elegie*, vv. 53-58.
- ⁷⁹ STFM XVIII, p. 499, *A M. de Sainte-Marthe*, lignes 3-8.
- ⁸⁰ RPA, t. II, p. 68.
- ⁸¹ STFM I, pp. 20-21, lignes 197-205.
- ⁸² CP, t. I, pp. 122-124.
- ⁸³ *Imitatio creatrix bei Ronsard*, p. 16.
- ⁸⁴ *Pléiade poetics*, pp. 75-76.
- ⁸⁵ STFM III, p. 106, *A Madame Marguerite*, vv. 145-148.
- ⁸⁶ RPL, p. 379.
- ⁸⁷ Cf. *Ronsard's Italian annotations in the « Rime diverse » Anthology*, pp. 65-70.
- ⁸⁸ MS, t. I, p. 206.
- ⁸⁹ Il est un ouvrage que malgré d'incessantes recherches je n'ai pu consulter, celui de B. L. O. Richter, *The place of the minor Italian poets in the works of Ronsard and Du Bellay*. Ce livre m'aurait certainement apporté de précieux renseignements. Que l'auteur veuille bien m'excuser d'avoir ignoré sa contribution, certainement importante, à en juger par le compte rendu de G. O. Seiver dans *Language and literature*, 1954, pp. 973-974.
- ⁹⁰ Weber a découvert de nombreuses sources nouvelles, en particulier chez Pétrarque et dans la fameuse anthologie de Giolito *Rime diverse di molti eccellentissimi autori*...
- ⁹¹ *Le Ronsard et l'humanisme* de Pierre de Nolhac et *La littérature latine de la Renaissance* de P. van Tieghem ont été pour moi des guides précieux. Mentionnons aussi l'ouvrage de D. Murarasu, *La poésie néo-latine et la renaissance des lettres en France*.
- ⁹² « Dans la poésie française antérieure à Ronsard, il convient de faire deux parts : d'un côté, les auteurs médiévaux ; de l'autre, les poètes de la première

moitié du XVI^e siècle, de Lemaire de Belges à Saint-Gelais et à Scève. Un problème se pose au sujet des premiers: il y a un demi-siècle, Guy et Lau-
monier ont montré que Ronsard, contrairement à l'opinion commune,
avait assez souvent rejoint la tradition de l'ancienne poésie française. Mais
a-t-il imité directement nos trouvères et troubadours? Je ne le crois pas. Leurs
œuvres n'étaient pas imprimées. Seuls quelques érudits, un Fauchet, un
Pasquier, se donnaient la peine de les déchiffrer dans des manuscrits.
Ronsard paraît avoir rencontré Fauchet vers 1556, et il était lié avec
Pasquier; vers 1562, celui-ci s'efforça, sans succès, semble-t-il, de l'intéresser
aux poésies de Thibaut de Champagne. Si Ronsard a traité certains sujets
chers à nos premiers poètes lyriques, il semble, jusqu'à preuve du contraire,
qu'il ne les a connus que par les Italiens, disciples de notre poésie « pro-
vençale », ou bien par la chanson populaire française, qui transmettait
oralement les thèmes célèbres: *il est jour, dit l'alouette, — allégez-moy,
douce plaisant brunette.* » (R. Lebègue dans *Ronsard*, pp. 161-162.)

⁹³ Cf. I. Silver, *Ronsard comparatist studies: achievements and perspectives*,
pp. 172-173.

⁹⁴ « ... Mais il ne faut pas exagérer l'influence de Marot et des marotiques sur
son œuvre. Sans doute, on y rencontre quelques réminiscences des pièces
célèbres de M^e Clément, ses plus anciennes odes ne sont pas éloignées de la
poésie marotique, et il a repris le genre du *bloson*; mais il n'a guère cherché
à acquérir les qualités proprement marotiques, et, quand il a détendu les
cordes de sa lyre, c'est aux étrangers qu'il a demandé des modèles. »
(R. Lebègue dans *Ronsard*, pp. 162-163.)

CHAPITRE PREMIER

- ¹ RPA, t. I, *chapitre premier*; même tome, pp. 102-111; pp. 152-155.
- ² STFM IV, p. 14, s. X, vv. 10-11.
- ³ STFM IV, p. 17, s. XIII, vv. 5/7-8.
- ⁴ STFM IV, p. 27, s. XXIV, vv. 1-2.
- ⁵ STFM IV, p. 69, s. LXVII, vv. 13-14.
- ⁶ STFM IV, p. 100, s. CI, vv. 1-2.
- ⁷ STFM IV, p. 107, s. CVIII, vv. 12-14.
- ⁸ STFM IV, p. 144, s. CXLIX, vv. 12-14.
- ⁹ STFM IV, p. 155, s. CLXIII, vv. 9-10.
- ¹⁰ STFM V, p. 108, s. XXXIX, vv. 12-14.
- ¹¹ STFM V, p. 112, s. XLV, vv. 12-14.
- ¹² STFM V, p. 114, s. XLVII, vv. 12-14.
- ¹³ STFM VII, p. 182, s. LXIV, vv. 9-10.
- ¹⁴ STFM VII, p. 245, *Chanson*, vv. 21-24.
- ¹⁵ STFM VII, p. 273, *Sonet*, vv. 11-14.
- ¹⁶ STFM XVII, p. 218, s. XXVII, vv. 12-14.
- ¹⁷ STFM XVII, p. 252, s. VII, vv. 10-11.
- ¹⁸ STFM XVII, p. 266, s. XXV, vv. 1-2.
- ¹⁹ STFM IV, p. 177, *Amourette*, vv. 11-12.
- ²⁰ STFM V, p. 133, s. XCVII, v. 4.
- ²¹ STFM V, pp. 112-113, s. XLVI, vv. 9-10/13-14.
- ²² STFM VII, p. 134, s. XVI, vv. 5-6.
- ²³ STFM VII, p. 169, s. LII, vv. 9-11.
- ²⁴ STFM XIII, p. 201, *Pour le Chevalier mal content*, vv. 19-22.
- ²⁵ STFM XVII, p. 224, s. XXXV, vv. 11-12.
- ²⁶ STFM XVII, p. 293, s. LII, v. 2.
- ²⁷ STFM VII, p. 233, *Elegie*, vv. 63-66.
- ²⁸ STFM V, pp. 32-34, *Folastrie III, passim*.
- ²⁹ STFM V, p. 12, *Première Folastrie*, vv. 111-112.
- ³⁰ STFM V, p. 22, *Folastrie III*, vv. 9-10.
- ³¹ STFM I, pp. 257-259, *Ode XXVII*.
- ³² En l'occurrence, Hercule, dont la pièce raconte l'amour pour Iole.
- ³³ STFM V, pp. 230-231, *Elegie a M. A. de Muret*, vv. 115-119/125-129.
- ³⁴ STFM VII, p. 235, *Elegie*, vv. 26-27.
- ³⁵ STFM XII, p. 105, *Eglogue. Les Pasteurs Aluyot et Fresnet*, v. 228.
- ³⁶ STFM XII, p. 266, *Discours amoureux de Genevre*, vv. 197-198.
- ³⁷ RPL, pp. 550 sqq.
- ³⁸ STFM XVII, pp. 61-62.
- ³⁹ Sauf exceptions signalées, les mises en relief «ont notre fait.
- ⁴⁰ *Op. cit.*, vv. 13-24.
- ⁴¹ P. Laumonier n'a certes pas tout à fait tort quand il dit: « Chez Ronsard, les effusions chastes et les douleurs poignantes semblent venir plus souvent de la tête que du cœur. Elles révèlent plus d'imagination et d'art que d'affection et de spontanéité. Il y a mis plus d'esprit que de spiritualisme, plus de pointes empruntées que de vraies souffrances. » (RPL, p. 557.) Mais faut-il faire

à priori si bon marché des élans de Ronsard vers la chasteté? Quant aux souffrances, Laumonier a bien tort de les expédier, comme il le fait, dans le même paquet que la chasteté. Notre critique oublie que le désir aussi fait souffrir et que Ronsard a su donner à l'expression de ses maux un caractère poignant et personnel.

⁴² STFM IV, pp. 6-7, s. II, vv. 5-8.

⁴³ STFM IV, pp. 55-56, s. LIII.

⁴⁴ STFM IV, p. 80, s. LXXIX, vv. 1-2.

⁴⁵ STFM IV, pp. 134-135, s. CXXXIX.

⁴⁶ STFM V, pp. 141-142, s. CXIII.

⁴⁷ STFM VI, p. 213, *Odelette à sa maîtresse*.

⁴⁸ STFM VII, p. 317, *À son livre*, vv. 52-53.

⁴⁹ *Les corrections de Ronsard dans les « Amours » de 1552*, p. 1001.

⁵⁰ STFM XIII, pp. 220-221.

⁵¹ STFM XVII, p. 206, s. XII, v. 4.

⁵² STFM XVII, p. 232, s. XLV, vv. 6/8.

⁵³ STFM XVII, p. 271, s. XXXI, v. 6.

⁵⁴ RPA, t. III, pp. 290-295.

⁵⁵ STFM X, p. 101, s. XVI, vv. 12-14.

⁵⁶ STFM X, p. 94, s. IX, vv. 1-4.

⁵⁷ « vous eonuyez d'aymer » = « cela vous répugne d'aimer ».

⁵⁸ STFM X, pp. 93-94, s. VIII, vv. 9-14.

⁵⁹ STFM X, p. 96, s. XI.

⁶⁰ « une loi autre que la loi vénérable de la Nature et du Ciel, dont il a parlé plus haut. » (Note de Laumonier.)

⁶¹ STFM XV, pp. 216-217, *Elegie*, vv. 87-92.

⁶² STFM X, p. 94, s. IX, v. 12.

⁶³ STFM XI, p. 120, *Responce aux injures...*, vv. 71-74.

⁶⁴ En particulier une conviction chrétienne profonde maintes fois affirmée, quoique maintes fois contredite. Cf. en particulier la grande « tentation » de la *Remonstrance au peuple de France* (STFM XI, p. 66, vv. 57 sqq.). Cf. aussi l'excellente mise au point de R. Lebègue dans son *Ronsard*, pp. 153-155.

⁶⁵ STFM XIII, p. 260, note 2.

⁶⁶ STFM XIII, p. 260, *Ode à Monsieur de Verdun*, vv. 85-90.

⁶⁷ STFM XVII, p. 219, s. XXVIII, vv. 11-14.

⁶⁸ STFM XV, p. 219, *Elegie*, vv. 146-148. C'est aussi sur ce texte que Laumonier finit l'un de ses alinéas (cf. RPL, p. 553).

⁶⁹ Pour comprendre les rapports de Ronsard et de la Cour, on lira en particulier la *Complainte contre Fortune*. (STFM X, p. 16 sqq.)

⁷⁰ *Ronsard, poète officiel*.

⁷¹ STFM XIII, pp. 252-253, *Sonnet à une damoiselle*.

⁷² *Art. cit.*, p. 580. On consultera aussi les articles suivants:

— P. de Nolhac, *Ronsard à la cour*.

— H. Longnon, *Les déboires de Ronsard à la cour*.

— I. Silver, *Pierre de Ronsard: panegyrist, pensioner and satirist of the French court*.

— M. Françon, *Ronsard, panégyriste de la cour*.

Le troisième des articles cités est de loin le plus complet.

⁷³ CP, pp. 79 sqq. (en particulier, les pp. 82-84).

⁷⁴ Allusion aux premières œuvres lyriques de J. Du Bellay.

⁷⁵ STFM I, p. 164, *A sa lre, Ode XX*, vv. 37-40.

⁷⁶ RPL, pp. 145 sqq.

⁷⁷ STFM IV, pp. 67-68, s. LXVI.

⁷⁸ STFM VI, p. 58, *Elegie a Cassandre*, v. 9.

⁷⁹ *Op. cit.*, v. 66.

⁸⁰ Ronsard développe cette idée dans une épître au Cardinal de Lorraine. (STFM VIII, p. 328 sqq., en particulier, les vv. 393 sqq.)

⁸¹ Chanter la guerre.

⁸² *Le luc* du poète.

⁸³ STFM VI, p. 134, *A sa lyre*, vv. 13-18.

⁸⁴ STFM XII, p. 184, *Complainte a la Royne mere du Roy*, vv. 244-246.

⁸⁵ STFM VII, pp. 247-248, *Chanson*, vv. 10-15. Dans la perspective où je place le texte cité, faut-il n'y voir, comme le voudrait I. Silver (*art. cit.*, p. 95), qu'une impudence ou une fanfaronnade, au demeurant sympathique?

⁸⁶ STFM I, pp. 232-233, *A sa guiterre*, vv. 65-76.

⁸⁷ STFM X, p. 112, *Elegie*, v. 53.

⁸⁸ STFM XV, p. 330, *Elegie*, vv. 91-96.

⁸⁹ STFM XV, p. 332, *Op. cit.*, vv. 145-148.

⁹⁰ STFM XVII, p. 230, s. XLII, vv. 9-14.

⁹¹ STFM XVII, p. 241, s. L, vv. 13-14.

⁹² STFM XVII, p. 264, s. XXII, v. 3.

⁹³ STFM XVII, p. 284, s. XLVIII, vv. 1-4.

⁹⁴ STFM XVII, p. 306, s. XXII, vv. 13-14.

⁹⁵ RPL, p. 558.

⁹⁶ STFM XII, pp. 170-171, *Sonnet*, vv. 9-14.

⁹⁷ S. *Si traviato è 'l folle mi' desio*, 6. Sauf exceptions signalées, mes références de Pétrarque renvoient toujours au *Canzoniere*.

⁹⁸ *Sext. A qualunque animale...*, 22, vv. 28-29.

⁹⁹ *Canz. Poi che per mio destino*, 73, v. 17.

¹⁰⁰ S. *S'al principio risponde...*, 79, vv. 1-4.

¹⁰¹ S. *Quand'io v'odo parlar sì dolcemente*, 143, vv. 1-4.

¹⁰² S. *Ove ch'è posi gli occhi...*, 158, v. 4.

¹⁰³ S. *Piòvommi amare lagrime dal viso*, 17, vv. 5-8.

¹⁰⁴ S. *Benedetto sia 'l giorno...*, 61.

¹⁰⁵ S. *Padre del ciel...*, 62, vv. 1-4/12.

¹⁰⁶ S. *Quando fra l'altre donne...*, 13 (douzième sonnet).

¹⁰⁷ S. *L'alma mia fiamma...*, vv. 5-8.

¹⁰⁸ A. Tripet a montré que Pétrarque, dans son ascension vers le divin, avait même renié la valeur de son amour idéal. (Cf. *Pétrarque ou la connaissance de soi*, pp. 172-173.)

¹⁰⁹ *Opere minori*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, p. 131.

¹¹⁰ *A propos du sonnet CVIII de Ronsard*, pp. 653-654.

¹¹¹ On consultera avec le plus vif intérêt l'article d'H. Weber, *Platonisme et*

Sensualité dans la poésie amoureuse de la Pléiade, pp. 157-194. L'auteur y fait une excellente analyse comparative de certaines images et de certains motifs érotiques chez les poètes du XVI^e siècle français. Quant à nous, nous bornons notre étude, en ce chapitre, à la volonté de conquête.

¹¹² OL, p. 175, *Chanson II*, v. 21.

¹¹³ PL, p. 29, *De celui qui entra de nuit chez s'amyé*, vv. 1-2.

¹¹⁴ *Œuvres complètes* (édition P. Blanchemain), t. III, p. 50.

¹¹⁵ *La Parfaicte Amye* (édition F. Gohin, STFM), pp. 52-53, vv. 1129-1176. Les vers 593-608 du premier livre de *La Parfaicte Amye* (éd. cit., pp. 30-31) représentent, malgré une certaine audace, une concession pauvre et limitée aux désirs des amants.

¹¹⁶ PL, p. 264, *Désespoir traduit de la prose du parangon italien*.

¹¹⁷ à la jouissance / *De tout heureux contentement*.

¹¹⁸ STFM, p. 15, *Chant*, vv. 19-21.

¹¹⁹ STFM, pp. 28-29, s. XVIII; p. 164, *Chant à son leut*, vv. 47-48. Il ne faut pourtant pas oublier que la requête de Pontus, épisodiquement, sait être exigeante:

*Ou que n'as tu (but de mo jouissance)
Moins de rigueur, et plus de privauté?*

(STFM, p. 17, s. X, vv. 7-8.)

...
*Pour endormir ta vigilante cure,
Facheux respect, facheux respect d'honneur.*

(STFM, p. 132, s. V, vv. 10-11.)

¹²⁰ PL, p. 276, *Elegie II*, vv. 7-8.

¹²¹ PL, p. 287, s. XV, v. 12.

¹²² STFM IV, p. 211, *A une dame*, vv. 135-136.

¹²³ *Poésies* (édition Blanchemain), t. II, p. 75, s. LXXI.

¹²⁴ *Op. cit.*, t. II, pp. 75-76, s. LXXII.

¹²⁵ *Op. cit.*, t. II, pp. 76-77, s. LXXIII.

¹²⁶ STFM IV, p. 44, s. XLI.

¹²⁷ P, pp. 250 sqq., *siance XVII*.

¹²⁸ MS, t. I, p. 245.

¹²⁹ *Delle*, diz. CCCC, vv. 1-4.

¹³⁰ *Delle*, diz. XV.

¹³¹ *Delle*, diz. XCVII.

¹³² OC, t. I, p. 379, *Autre chapitre d'amour*.

¹³³ OC, t. I, p. 419, *Sonnet*, vv. 6-8.

¹³⁴ EJ, pp. 468-470; OC, t. I, pp. 526-527.

¹³⁵ OC, t. I, pp. 431-436.

¹³⁶ Voir, au sujet de ce classement, les hésitations d'E. Balmas (OC, t. I, pp. 531-532, note de la p. 434).

¹³⁷ ML, t. I, p. 320 (*Diverses amours*).

¹³⁸ AF, t. I, p. 31, s. XXIV, vv. 6-8.

¹³⁹ AF, t. I, p. 170, s. XXIV, vv. 13-14.

¹⁴⁰ Il s'agit du respect de l'honneur.

¹⁴¹ ML, t. I, p. 293 (*Diverses amours*), s. *Si nous devions...*, vv. 7-8.

¹⁴² ML, t. I, p. 315 (*Diverses amours*), s. *Traître trompeur Desir...*

¹⁴³ AF, t. I, p. 73, s. LXI.

¹⁴⁴ STFM IV, pp. 151-152, s. CLIX.

¹⁴⁵ STFM IV, p. 44, s. XLI, v. 10.

¹⁴⁶ AF, t. I, p. 88, s. LXXIV.

¹⁴⁷ STFM IV, pp. 96-97, s. XCVII. Ce rapprochement est signalé par M. Raymond, IR, t. I, p. 147.

CHAPITRE II

- ¹ STFM VI, p. 69, *A Pierre de Pascal...*, vv. 83-84.
- ² STFM XV, p. 327, *Elegie*, vv. 29-30.
- ³ STFM XII, p. 64, *Hymne de l'Autonne...*, vv. 393-396.
- ⁴ STFM XII, pp. 104-105, *Eglogue...*, vv. 215-222.
- ⁵ « travail » signifie ici « peines », « soucis », « douleurs ».
- ⁶ STFM XVI, p. 173, *La Franciade*, liv. III, vv. 21-22.
- ⁷ Cf. le sonnet XXI des *Amours diverses* (STFM XVII, p. 305), où Ronsard définit par avance la démarche de Marivaux:
Tant de fois se fuyr, tant de fois se chercher.
- ⁸ STFM XVII, p. 204, s. IX, vv. 5-6.
- ⁹ STFM IV, p. 126, s. CXXX, vv. 5-8.
- ¹⁰ STFM VI, p. 147, *Ode a Cassandre*, vv. 1-13.
- ¹¹ STFM IV, p. 150, s. CLVII, vv. 7-8.
- ¹² WG, p. 824.
- ¹³ STFM X, p. 227, *Le Voiage de Tours*, vv. 277-278.
- ¹⁴ STFM XVII, p. 136, *Elegie*, v. 43.
- ¹⁵ STFM IV, p. 54, s. LI, vv. 5-8.
- ¹⁶ STFM IV, p. 126, s. CXXX, vv. 1-4.
- ¹⁷ STFM IV, p. 150, s. CLVII, vv. 12/14.
- ¹⁸ STFM IV, p. 111, s. CXII, vv. 9-14.
- ¹⁹ STFM V, pp. 130-131, s. XCV, vv. 3-8.
- ²⁰ STFM XVII, p. 132, s. II, vv. 1-2.
- ²¹ Aragon.
- ²² STFM IV, p. 52, s. XLIX, vv. 1-2/12-14.
- ²³ STFM VII, pp. 134-135, s. XVII, vv. 1-2/12-14.
- ²⁴ STFM X, p. 87, s. I, vv. 1-2.
- ²⁵ CP, t. 1, pp. 237 sqq.
- ²⁶ STFM IV, pp. 5-6, s. I.
- ²⁷ Cf. pp. 382-383.
- ²⁸ STFM XVI, pp. 142-143, *La Franciade*, liv. II, vv. 959-991.
- ²⁹ Cf. pp. 273-275.
- ³⁰ *La Magicienne*, v. 81.
- ³¹ *Bucoliques*, VIII, v. 41.
- ³² *Lusus XXVII (Iolas)*, v. 49.
- ³³ Selon G. Gadoffre, il semble pourtant que le rôle de Marsile Ficin soit important en telle matière. Il a codifié très exactement les différents mouvements de cette pénétration « vasculaire ». (Cf. *Ronsard par lui-même*, pp. 57-58.)
- ³⁴ *Enéide*, IV, vv. 66-67.
- ³⁵ *Ibid.*, v. 101.
- ³⁶ *Epigr.*, II, 40, v. 3.
- ³⁷ *Epigr.*, III, 35, vv. 8/11.
- ³⁸ *Lusus XXX*, vv. 22-23.
- ³⁹ *Eleg.*, II, 3, v. 19.
- ⁴⁰ *Eleg. solen.* 1, v. 23.
- ⁴¹ *Loc. cit.*

⁴² *Enéide*, loc. cit.

⁴³ Cf. par exemple, le s. *Lasso!*, *Amor...*, 235.

⁴⁴ S. *Erano i capei d'oro...*, 90, vv. 9-11.

⁴⁵ Note placée à la fin du quatrain cité à la page 73 (citation-référence-note 19).

⁴⁶ Cf. STFM IV, p. VII.

⁴⁷ S. *I dolci colli...*, 209, vv. 9-14.

⁴⁸ *Hymni*, I, 3.

⁴⁹ Je n'ai pas repris dans mon examen le détail des adjonctions de Ronsard par rapport à son modèle; je renvoie le lecteur aux textes.

CHAPITRE III

- ¹ RPL, p. 472.
- ² Ce n'est qu'après plusieurs années de requête assidue que Ronsard, rebuté par Cassandre, a montré de la lassitude. Cf. STFM VII, p. 318, *A son livre*, vv. 57 sqq.
- ³ STFM IV, p. 173, *Chanson*, vv. 1-6.
- ⁴ STFM VII, pp. 174-175, s. LVII, vv. 7-14. (Version de 1572.)
- ⁵ STFM VII, p. 318, *A son livre*, vv. 57-71.
- ⁶ STFM X, p. 202, *Elegie*, vv. 13-18.
- ⁷ STFM IV, p. 10, s. V, vv. 9-11. (Version de 1560-1587.)
- ⁸ STFM VI, p. 224, *Sonnet*, vv. 1-4.
- ⁹ STFM VI, p. 227, *Sonnet*, vv. 9-14.
- ¹⁰ STFM VII, p. 162, s. XLV, vv. 1-4.
- ¹¹ STFM XV, p. 86, *Discours d'un amoureux desesperé...*, vv. 25-28.
- ¹² STFM XII, p. 83, *Hymne de l'Hyver*, vv. 325-326.
- ¹³ Galathée, c'est l'orthographe de Ronsard.
- ¹⁴ STFM X, pp. 279-280, *Le Cyclope amoureux*, vv. 69-70/85-88.
- ¹⁵ STFM IV, p. 84, s. LXXXIII, v. 8.
- ¹⁶ STFM IV, p. 87, s. LXXXVI, vv. 12-14.
- ¹⁷ STFM XII, p. 144, *Chanson*, vv. 35-36. Cf. aussi STFM XV, p. 213, *Elegie*, v. 4; STFM XVII, p. 216, s. XXIV, v. 14.
- ¹⁸ STFM X, p. 221, *Le Voiage de Tours*, vv. 153-157.
- ¹⁹ *Op. cit.*, vv. 181-184.
- ²⁰ STFM XVII, pp. 231-232, s. XLIV, vv. 5-8.
- ²¹ STFM XVII, p. 280, s. XLII, vv. 7-8; STFM XVII, p. 196, s. II, vv. 5-8.
- ²² STFM I, pp. 202-203, *A Macée*, vv. 37-42.
- ²³ STFM XVII, p. 222, s. XXXII, vv. 5-8.
- ²⁴ STFM IV, p. 176, *Chanson*, vv. 67-72; STFM X, p. 202, *Elegie*, vv. 13-18; STFM XII, p. 221, *Elegie*, vv. 117-124; etc.
- ²⁵ STFM VII, pp. 268-269, *Sonnet*.
- ²⁶ Le poète s'adresse à Cupidon.
- ²⁷ STFM II, p. 52, *A Cupidon pour punir Janne cruelle*, vv. 21-24.
- ²⁸ STFM V, p. 108, s. XL, vv. 9-10.
- ²⁹ STFM VII, p. 169, s. LII, vv. 5-8.
- ³⁰ STFM V, p. 243, *Sonnet a Cassandre*, vv. 9-14.
- ³¹ STFM X, p. 202, *Elegie*, vv. 13-18.
- ³² STFM XII, p. 260, *Discours amoureux de Genevre*, vv. 79-82.
- ³³ STFM XVII, p. 227, s. XXXIX, vv. 5-11.
- ³⁴ Variante 1567-1572: *Me rejette*.
- ³⁵ STFM VII, p. 265, *Chanson*, vv. 7-10.
- ³⁶ Ou « belle » avec « cruelle ».
- ³⁷ STFM IV, p. 97, s. XCVIII, vv. 1-4.
- ³⁸ STFM XV, p. 93, *Discours d'un amoureux desesperé*, vv. 211-214.
- ³⁹ STFM XIII, pp. 202-203, *Pour le Chevalier mal content*, vv. 65-70.
- ⁴⁰ STFM V, pp. 116-117, s. L. Nous retrouverons ce sonnet au chapitre VI du présent ouvrage. (Cf. p. 384.)

- ⁴¹ STFM X, p. 92, s. VII, vv. 1-8.
⁴² STFM VI, p. 49, s. V, vv. 2-3/8.
⁴³ Le dieu Amour en visite sur la terre.
⁴⁴ STFM XVII, p. 174, *Elegie*, vv. 11-14.
⁴⁵ STFM II, p. 27, *De la venue de l'esté*, vv. 70-72.
⁴⁶ STFM I, p. 202, *A Macée*, vv. 33-34.
⁴⁷ STFM V, pp. 107-108, s. XXXIX.
⁴⁸ STFM VII, p. 232, *Elegie*, vv. 17-24.
⁴⁹ STFM XII, p. 216, *Elegie*, vv. 15-18.
⁵⁰ STFM IV, p. 17, s. XIII, vv. 1-4.
⁵¹ STFM XVII, p. 189, s. XI, vv. 12-14.
⁵² STFM IV, p. 38, s. XXXIV, vv. 9-14.
⁵³ STFM IV, p. 91, s. XCI, vv. 9-10.
⁵⁴ STFM VI, pp. 224-225, *Sonnet*, vv. 5-8/12-14.
⁵⁵ STFM IV, pp. 89-90, s. LXXXIX, vv. 1-2/5-14.
⁵⁶ STFM XII, p. 221, *Elegie*, vv. 117-124.
⁵⁷ STFM VII, p. 189, s. LXX, vv. 12-14.
⁵⁸ STFM IV, p. 123, s. CXXXVI, vv. 1/5.
⁵⁹ STFM VII, p. 147, s. XXIX, vv. 5-8.
⁶⁰ STFM XII, pp. 210-211, *Elegie*, vv. 59-66.
⁶¹ STFM V, p. 118, s. LII, vv. 5-7.
⁶² Le jour où sa liberté lui fut ravie.
⁶³ STFM XVII, p. 185, s. VI, vv. 5-8.
⁶⁴ STFM IV, pp. 12-13, s. VIII.
⁶⁵ STFM XVII, p. 196, s. II, vv. 13-14.
⁶⁶ STFM VII, p. 237, *Elegie*, vv. 49 sqq.
⁶⁷ *Ibid.*, vv. 60-62.
⁶⁸ STFM VII, p. 253, *Sonnet*, vv. 1-8.
⁶⁹ « Vigenère » est l'anagramme de « Genfilèvre ». Ronsard a-t-il prénommé sa belle à partir du nom de famille de son mari?
⁷⁰ STFM IV, p. 155, s. CLXIII, vv. 9-14.
⁷¹ STFM IV, p. 159, s. CLXVIII, v. 1.
⁷² Ronsard ne suit pas la légende homérique qui fait de la femme d'Ulysse une fileuse éternellement fidèle.
⁷³ STFM VII, pp. 321-322, *A son livre*, vv. 115-128.
⁷⁴ STFM VII, p. 318, *Op. cit.*, vv. 72-74. Variante du v. 73 dans les éditions de 1567-1572:

Ou quelque jeune sot.

Variante du même vers dans l'édition de 1578:

Ou bien quelque badin.

⁷⁵ STFM VII, pp. 239-240, *Chanson*, vv. 25-30.

⁷⁶ Cf. le présent ouvrage, pp. 56-57.

⁷⁷ Trop naïve.

⁷⁸ *Op. et loc. cit.* à la note 75, vv. 31-36.

⁷⁹ Le cœur du poète.

- ⁸⁰ STFM X, p. 89, s. III, vv. 10-11.
⁸¹ STFM X, p. 227, *Le Volage de Tours*, vv. 283-284.
⁸² STFM VIII, pp. 318 sqq., *Hymne de Pollux et de Castor*, vv. 575 sqq.
⁸³ STFM XVII, p. 282, s. XLV, vv. 9-14.
⁸⁴ Ronsard s'adresse au chevalier.
⁸⁵ STFM XVII, p. 297, s. II, vv. 10-14.
⁸⁶ STFM XIV, p. 141, *Elegie ou Roy*, vv. 161-166.
⁸⁷ STFM XVIII, pp. 38 sqq., *A Tres-Vertueux Seigneur N. de Neuville...*, vv. 31-36/146-148.
⁸⁸ STFM VII, p. 132, s. XIV, vv. 5-8.
⁸⁹ STFM IV, p. 110, s. CXI, vv. 9-14.
⁹⁰ STFM XVIII, pp. 132/136, *Discours*, vv. 63/77-78/159-160.
⁹¹ STFM X, pp. 90-91, s. V, vv. 1-4/9/12-14.
⁹² STFM XVII, p. 240, s. XLIX, vv. 11-12.
⁹³ STFM X, p. 119, *Chanson a Olivier de Magny*, vv. 49-52.
⁹⁴ STFM XVII, p. 241, s. L, vv. 9-11.
⁹⁵ STFM X, p. 240, *Elegie a Marie*, vv. 51-60.
⁹⁶ « Brosse » est un terme de vénerie défini ainsi par Muret : « Courir à travers les bois, sans regarder à rien qui puisse empêcher le cours du cheval. »
⁹⁷ STFM IV, pp. 111-112, s. CXIII.
⁹⁸ STFM XVII, p. 295, s. LIV, v. 14.
⁹⁹ STFM VII, pp. 281-282, *Ode*, vv. 1-3/19-24.
¹⁰⁰ Entre autres Marot. Cf. *Œuvres satiriques* (édition C. A. Mayer), p. 114, *L'epistre du Coq en l'Asne...*, vv. 48-51. Cf. aussi Peletier du Mans :

Qui n'est mort cent fois en son âme ?

(*Amour des Amours* (1555). Cité par M. Raymond, IR, t. I, p. 43.)

- ¹⁰¹ STFM VII, p. 253, *Sonnet*, vv. 13-14.
¹⁰² STFM XVII, p. 208, s. XIII, vv. 13-14.
¹⁰³ STFM V, p. 230, *Elegie a M. A. de Muret*, vv. 104-106.
¹⁰⁴ STFM XIII, p. 216, *Cartel pour l'Hermite...*, vv. 43-44.
¹⁰⁵ Ronsard s'adresse au dieu Amour.
¹⁰⁶ STFM VI, p. 45, s. I, vv. 9-11.
¹⁰⁷ STFM VII, p. 167, s. L, vv. 6-8.
¹⁰⁸ STFM VII, pp. 287-288, *Chanson*.
¹⁰⁹ STFM XVII, p. 261, s. XVII, vv. 13-14.
¹¹⁰ STFM IV, p. 155, s. CLXIII, vv. 1-4.
¹¹¹ STFM V, p. 136, *Chanson*, vv. 25-30.
¹¹² STFM VI, p. 217, *Ode a la fièvre*, vv. 18-22.
¹¹³ L'amant parle du cœur de sa maîtresse.
¹¹⁴ STFM VII, p. 164, s. XLVII, vv. 12-14.
¹¹⁵ STFM X, pp. 99-100.
¹¹⁶ STFM XVII, p. 208, s. XIII, vv. 13-14.
¹¹⁷ STFM IV, p. 15, s. XI, vv. 12-14.
¹¹⁸ STFM IV, p. 76, s. LXXIV, v. 7.
¹¹⁹ STFM VI, p. 226, *Sonnet, Foudroye moy de grace...*
¹²⁰ STFM VII, pp. 310, *Sonnet, O ma belle maîtresse...*, vv. 13-14.

- ¹²¹ STFM XVII, p. 239, s. XLVIII, vv. 12-13.
¹²² STFM XII, p. 212, *Elegie*, vv. 98-108.
¹²³ Cassandre.
¹²⁴ STFM VI, p. 217, *Ode a la fièvre*, vv. 26-32.
¹²⁵ STFM XV, p. 192, *A Cassandre*, vv. 35-37.
¹²⁶ STFM XII, p. 85, *Hymne de l'Hyver*, vv. 375-376.
¹²⁷ STFM X, p. 90, s. V, vv. 1-2.
¹²⁸ STFM XIV, p. 195, *Elegie de Pierre de Ronsard à J. Grevin*, vv. 65 sqq.
¹²⁹ STFM XVIII, p. 136, *Discours*, v. 163.
¹³⁰ STFM XV, pp. 362-363, *Monologue de Mercure aux Dames*, vv. 13-15/19-24.
¹³¹ STFM III, p. 182, *Au Conte d'Alsinots*, vv. 103-104.
¹³² STFM IV, p. 149, s. CLVI, vv. 9-11.
¹³³ STFM IV, pp. 12-13, s. VIII.
¹³⁴ STFM VII, p. 172, s. LV, vv. 9-14.
¹³⁵ L'adjectif est de Ronsard (cf. STFM XVII, p. 243, s. LII, v. 11).
¹³⁶ Cf. encore STFM IV, p. 35, s. XXXI, vv. 13-14; STFM V, p. 159, s. CCXII, vv. 1-2; STFM VI, p. 224, *Sonnet, J'ai pour maîtresse...*, v. 1; STFM VI, p. 249, *Chanson*, vv. 19-24; STFM XV, p. 200, s. VIII; STFM XVII, pp. 242-243, s. LII.
¹³⁷ STFM XVI, p. 341, *Preface sur la Franciade* (1587).
¹³⁸ STFM V, p. 243, *Sonnet a Cassandre*, vv. 9-15. (Version de 1584.)
¹³⁹ Cf. les références aux sources de cette légende au *loc. cit.* à la note précédente.
¹⁴⁰ STFM VII, p. 99, *Ode XIII*, vv. 31-36. (Version 1578-1584.)
¹⁴¹ Alors que.
¹⁴² STFM XVI, pp. 248-249, *La Franciade*, liv. IV, vv. 103-112.
¹⁴³ STFM IV, p. 124, s. CXXXVII, vv. 12-14.
¹⁴⁴ STFM XVII, p. 211, s. XVIII, vv. 3-4.
¹⁴⁵ STFM XII, p. 30, *Hymne du Printemps*, vv. 53-54.
¹⁴⁶ STFM XII, p. 68, *Hymne de l'Hyver*, vv. 3-4.
¹⁴⁷ STFM IV, p. 20, s. XVI, vv. 5-8.
¹⁴⁸ STFM II, p. 111, *Ode VII*, vv. 73-74.
¹⁴⁹ STFM IX, p. 22, *Exhortation pour la Paix*, vv. 131-132.
¹⁵⁰ *Ibid.*, vv. 130 sqq.
¹⁵¹ STFM VI, pp. 166-167, *Elegie du verre*, vv. 31 sqq. On consultera l'article de R. Trousson *Le mythe de Prométhée et de Pandore chez Ronsard*, pp. 351-359, plus détaillé sur le sujet qui nous occupe que l'ouvrage général du même auteur *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Genève, 1964, 2 vol. L'auteur y fournit plusieurs renseignements sur le sens que Ronsard donnait au mythe de Prométhée. On consultera aussi I. Silver *Ronsard and the Hellenic Renaissance in France*, t. I, pp. 330-333, où sont précisés les rapports du Prométhée ronsardien avec celui d'Hésiode.
¹⁵² STFM XVII, p. 92, *Au Roy Henry III*, vv. 157-160.
¹⁵³ STFM XVII, p. 239, s. XLVIII, vv. 9-10.
¹⁵⁴ STFM IV, p. 17, s. XIII.
¹⁵⁵ STFM V, pp. 168-169, *A Melin de Saint Gelais*, vv. 67-72.

- ¹⁵⁶ Exception faite du sonnet XLV pour Hélène (STFM XVII, pp. 232-233), où Prométhée dérobe à Jupiter un feu de complaisance.
¹⁵⁷ STFM IV, p. 16, s. XII, vv. 11-14.
¹⁵⁸ Sculpteur; créateur.
¹⁵⁹ STFM VIII, p. 285, *Hymne de Calais et de Zetes*, vv. 567-568. Il n'est pas inutile de citer le contexte qui décrit si bien, en quatre vers, la douleur de Prométhée:

*C'est l'oyseau qui se paist du cœur de Prométhée,
 Vous oyres les hauts cris de sa voix sangloïée
 Et les gémissements retrainés en langueur
 Du larron imager quand l'Aigle mord son cœur.*

(Texte de 1584-1587.)

- ¹⁶⁰ STFM VI, pp. 110-111, *Odelette a l'Amour*, vv. 12-16.
¹⁶¹ STFM VII, p. 286, *Chanson*, vv. 37-42.
¹⁶² STFM XV, pp. 208-209, *Elegie ou Amour oyseau*, vv. 35-42.
¹⁶³ STFM VI, p. 148, *Ode a Cassandre*, vv. 16/25-26.
¹⁶⁴ STFM V, p. 111, s. XLV, vv. 1-8.
¹⁶⁵ STFM IV, p. 15, s. XI, vv. 5-8. (Texte de 1578-1587.)
¹⁶⁶ STFM VI, p. 49, s. V, vv. 1-4.
¹⁶⁷ STFM X, p. 316, *Elegie*, vv. 31-36.
¹⁶⁸ STFM IV, p. 69, s. LXVII, v. 14.
¹⁶⁹ Je fais exception pour le sonnet XX des *Amours* de 1552 (STFM IV, pp. 23-24) où le thème de Narcisse reçoit un traitement si particulier qu'il nous faudra l'étudier à part. (Cf. Chapitre VII du présent ouvrage, pp. 469-472.)
¹⁷⁰ STFM IV, p. 121, s. CXXIV, vv. 9-11.
¹⁷¹ STFM IV, p. 122, s. CXXV.
¹⁷² STFM VI, pp. 81-82, *Le Narssis*, vv. 171-176.
¹⁷³ STFM XVII, p. 141, s. 1, vv. 9-11.
¹⁷⁴ STFM XVII, p. 288, vv. 21-24.
¹⁷⁵ STFM XVI, p. 212, *La Franciade*, liv. III, vv. 829-832. (Version de 1573-1587.)
¹⁷⁶ STFM XVII, pp. 153-154, *Stances*, vv. 86-90.
¹⁷⁷ STFM IV, p. 86, s. LXXXVI, vv. 7-8.
¹⁷⁸ STFM IV, p. 60, s. LVIII, vv. 3-4.
¹⁷⁹ STFM IV, p. 34, s. XXX, v. II.
¹⁸⁰ STFM IV, p. 138, s. CXLIII, v. 9.
¹⁸¹ STFM IV, p. 117, s. CXIX, v. 12.
¹⁸² STFM IV, p. 54, s. LI, vv. 12-14.
¹⁸³ STFM V, pp. 124-125, s. LXXIX.
¹⁸⁴ Cf. pp. 91-94 du présent ouvrage.
¹⁸⁵ STFM IV, p. 102, s. CIII, vv. 1-8.
¹⁸⁶ STFM VII, p. 254, *Sonnet*.
¹⁸⁷ STFM X, p. 87, s. I, vv. 1-4.
¹⁸⁸ *Ronsard and the Conventional Roman Elegy*, p. 47.
¹⁸⁹ C'est ce qu'affirme entre autres J. Vianey dans son ouvrage *Le Pétrarquisme en France au XVI^e siècle*.

- ¹⁹⁰ Cf. *Canz. Nel dolce tempo...*, 23, str. IV et VIII; s. *Que' che 'n Tesaglia ebbe le man sì pronte*, 44, vv. 12-14; *Canz. Ne la stagion...*, 50, str. III; s. *Mie venture...*, 57, vv. 9-11; s. *L'arbor gentil...*, 60; s. *Amor con sue...*, 76, v. 3; s. *Se bianche non son...*, 83, vv. 12-14; s. *Pien d'un vago penser...*, 169, v. 5; s. *Fera stella...*, 174, vv. 5-14; s. *Aspro core e selvaggio...*, 265, vv. 1-4. Cette liste ne tient pas compte des passages où Pétrarque accuse le dieu Amour de cruauté.
- ¹⁹¹ Cf. s. *For potess'io...*, 256.
- ¹⁹² 12.
- ¹⁹³ STFM VII, p. 133, s. XVI, vv. 1-4. Cf. aussi STFM XVII, pp. 245-246, s. LVI.
- ¹⁹⁴ *Elégies*, III, 25.
- ¹⁹⁵ Cf. *Op. cit.*
- ¹⁹⁶ Cf. s. *Fera stella...*, 174.
- ¹⁹⁷ III, vv. 209 sqq.
- ¹⁹⁸ *Saeuus aper* (v. 248).
- ¹⁹⁹ Ovide énumère en effet les noms des chiens d'Actéon: Ichnobates, né à Gnose; Mélémpus, de la race de Sparte; plus une trentaine d'autres dogues dont nous sommes très heureux de savoir enfin les noms!
- ²⁰⁰ OL, p. 234, *Elégie X*, vv. 12-13.
- ²⁰¹ OL, pp. 197-198, *Chanson XXIX*; E, p. 151, XVII, vv. 25-26.
- ²⁰² *Œuvres complètes* (édition Blanchemain), t. II, p. 275.
- ²⁰³ AD, t. I, s. X, vv. 1-4.
- ²⁰⁴ *Delie*, diz. CCXXXIX, vv. 7-10.
- ²⁰⁵ *Delie*, diz. CCLXI.
- ²⁰⁶ *Delie*, diz. XXIX, vv. 9-10.
- ²⁰⁷ *Delie*, diz. CCLXXIV, vv. 7-10.
- ²⁰⁸ *Delie*, diz. XII.
- ²⁰⁹ *Delie*, diz. CCXXXVIII, vv. 1-6.
- ²¹⁰ *Delie*, diz. XLV.
- ²¹¹ *Delie*, diz. LXXV, vv. 5-6.
- ²¹² *Delle*, diz. LXXXVIII, vv. 1-4.
- ²¹³ *Delie*, diz. CXVII, v. 10.
- ²¹⁴ *Delle*, diz. CL, vv. 9-10.
- ²¹⁵ STFM, p. 24, *Chant non mesuré*, vv. 45-52.
- ²¹⁶ STFM, pp. 20-21, s. XII.
- ²¹⁷ STFM, p. 26, *Epigramme*.
- ²¹⁸ Celle de son désir.
- ²¹⁹ STFM, p. 29, s. XIX, vv. 5-8.
- ²²⁰ STFM, pp. 17-18.
- ²²¹ Cf. en particulier STFM, pp. 34-36, *Chant non mesuré*; STFM, p. 47, s. XXXIII; STFM, p. 51, s. XL; STFM, p. 95, *Chanson*, vv. 46-fin.
- ²²² STFM I, pp. 30-31, s. V.
- ²²³ STFM I, p. 47, s. XXIII, v. 12.
- ²²⁴ STFM I, p. 52, s. XXX, vv. 1-3.
- ²²⁵ STFM III, pp. 43-46, *A une Dame cruelle et inexorable*.

- ²²⁶ STFM I, p. 75, s. LV, vv. 12-14; STFM I, p. 72, s. LIII, vv. 9-11; STFM I, p. 96, s. LXXXII.
- ²²⁷ Citation-référence-note 50.
- ²²⁸ STFM I, p. 147, s. XI, v. 8.
- ²²⁹ OC, t. I, pp. 102-105, *Chanson pour répondre à celle de Ronsard...*
- ²³⁰ OC, t. I, p. 324, *Chanson*, str. XIV. Cf. aussi, *ibid.*, str. XXV.
- ²³¹ Une étude qui doit faire suite au livre très remarquable *Un poeta del Rinascimento francese: Etienne Jodelle, la sua vita - il suo tempo*.
- ²³² STFM V, pp. 160-161, s. CCXIII, vv. 5-14.
- ²³³ E. Balmas a précisé les limites de cette adhésion. Cf. EJ, pp. 480-483.
- ²³⁴ OC, t. I, pp. 372 sqq. Sur cette question, cf. BJ, pp. 470 sqq.
- ²³⁵ AM, p. 28, [VII], vv. 1-2.
- ²³⁶ AM, pp. 36-37, [XI], vv. 25 sqq.
- ²³⁷ AF, t. I, p. 130, s. CXII, vv. 11/14.
- ²³⁸ AF, t. I, p. 195, s. XLV, vv. 13-14.
- ²³⁹ AF, t. I, p. 251, s. XCV.
- ²⁴⁰ Sur les imitations de Ronsard par Baif et celles, beaucoup plus rares, de Baif par Ronsard, cf. M. Raymond, IR, t. I, pp. 132 sqq.
- ²⁴¹ AM, p. 22, [I], vv. 25-30. (Texte de 1573.)
- ²⁴² AM, p. 47, [XXI], vv. 43-48. (Texte de 1573.)
- ²⁴³ P, pp. 60-61, s. V.
- ²⁴⁴ P, pp. 64-66.
- ²⁴⁵ *Ibid.*, s. VIII, vv. 5-6.
- ²⁴⁶ Terme idoine trouvé par H. Weber.
- ²⁴⁷ P, p. 124, s. LX, v. 14.
- ²⁴⁸ P, p. 180, *Stance* I, v. 92. La fin de la *Stance* III (P, p. 200, vv. 96-100) paraît une accusation assez exceptionnelle portée contre la cruauté féminine.
- ²⁴⁹ III, 8. Cf. aussi *Ars amatoria*, III, vv. 544 sqq.
- ²⁵⁰ Cf. Hallowell, *Op. cit.*, pp. 82-83.
- ²⁵¹ *Epigr.*, IV, 28, *Ad Puellam Etruscum*, v. 7.
- ²⁵² P, 101, citation-référence-note 74.
- ²⁵³ *Eleg.*, I, 7, v. 95.
- ²⁵⁴ P, 103, citation-référence-note 83 — Properce, *Eleg.*, II, 3, vv. 37-38.
- ²⁵⁵ P, 102, référence-note 82 — Théocrite, *Idylles*, XXII.
- ²⁵⁶ P, 105, citations-références-notes 89-90. Les invectives de Ronsard (comme l'allure générale de son poème) viennent essentiellement de *Eleg.*, I, 7, de Second. Cf. en particulier les vv. 17 et 111-112; cf. aussi *Eleg.*, I, 9, vv. 47-48.
- ²⁵⁷ P, 106, citation-référence-note 91 — Properce, *Eleg.*, II, 6, vv. 11-12; II, 34, vv. 18-19.
- ²⁵⁸ OL, p. 191, *Chanson* XIX. Cf. aussi *Œuvres complètes* (édition Garnier), t. I, p. 428, *Rondeau* XLVI, etc.
- ²⁵⁹ *Delie*, diz. CXXXIII, CXXXIV (en particulier vv. 5-6), CXXXV.
- ²⁶⁰ *Delie*, diz. CLXI.
- ²⁶¹ *Poésies de Jacques Tahureau* (édition Blanchermain), t. I, pp. 133-135, *Contre la jalousie*.
- ²⁶² *Les Odes amoureuses de 1559* (édition M. S. Whitney), pp. 132-136, *A Sire Aymon*, Ode, XL.

- ²⁸⁵ ML, t. I, pp. 290-291, *Qui se dira plus malheureux que moy (Diverses Amours)*.
- ²⁸⁴ AD, t. II, p. 252, s. XXIX.
- ²⁸⁵ Cf. RPL, p. 551, n. 4. Il me semble que l'emploi du terme « Vulcain » est loin d'être aussi général que le prétend Laumonier.
- ²⁸⁶ Cf. p. 101, citations-références-notes 70-71.
- ²⁸⁷ Cf. p. 111, citation-référence-note 110 — Pétrarque *Canz. Nel dolce tempo*, 23, str. IV: Ronsard est à la fois plus profond et plus riche de sens que Pétrarque. Cf. aussi p. 113, citation-référence-note 117 — Pétrarque, s. *Non pò far morte...*, 358, v. 8; *Canz. Ben mi credeo...*, 207, str. VII, dernier vers.
- ²⁸⁸ Vingt et un ans de l'« innamoramento » à la mort de Laure (cf. le s. *L'ardente nodo...*, 271), dix ans après la mort de Laure (cf. le s. *Tennemì Amor...*, 364).
- ²⁸⁹ *Canz. In quella parte...*, 127, fin.
- ²⁹⁰ S. *S'lo credesse...*, 36.
- ²⁹¹ S. *Ahi, bella libertà...*, 97, vv. 9-10.
- ²⁹² S. *Io sentia dentr'al cor...*, 47, vv. 12-14.
- ²⁹³ S. *Tutto 'l di plongo...*, 216, v. 11.
- ²⁹⁴ OL, p. 184, *Chanson XI*, vv. 13-16.
- ²⁹⁵ *A sa Delie* [pièce liminaire], vv. 1-4.
- ²⁹⁶ *Delle*, diz. CXIV, vv. 7-10.
- ²⁹⁷ *Delle*, diz. CXVII, vv. 9-10.
- ²⁹⁸ ML, t. I, pp. 336-337, *Mais vivons-nous... (Diverses Amours)*.
- ²⁹⁹ Texte de d'Aubigné lui-même (*Sa vie à ses enfants*), cité d'après P, p. 6.
- ³⁰⁰ P, p. 69, s. XII, vv. 9-14.
- ³⁰¹ P, p. 71, s. XIV, vv. 8-9.
- ³⁰² P, pp. 273-274, *Stance XIX*.
- ³⁰³ J'ai jugé inutile de les examiner.
- ³⁰⁴ *Canz. Nel dolce tempo...*, 23, str. IV.
- ³⁰⁵ Cf. en particulier les outrances des chants XXIII et XXIV de l'*Orlando furioso*. Ronsard jugeait assez sévèrement L'Arioste, quoiqu'il lui eût emprunté certains passages: ...non toutefois pour feindre une Poésie fantastique comme celle de l'Arioste, de laquelle les membres sont aucunement beaux [= beaux en quelque manière], mais le corps est tellement contrefaict & monstrueux qu'il ressemble mieux aux resveries d'un molade de fièvre continue qu'aux inventions d'un homme bien sain. (STFM XVI, p. 4, *Au lecteur* [en tête de *La Franciade*].)
- ³⁰⁶ *Epigr.*, IV, 11, *Ad Baptistam Feram*. Aux vv. 24-25 de cette pièce, Marulle parle des *asperas faces* des Euménides.
- ³⁰⁷ *Lusus*, XXX, *Ad Canalem, & Bembum*.
- ³⁰⁸ Pour les détails, cf. *Canz. Si è debile...*, 37, str. IV; s. *Geri, quando talor...*, 179, vv. 9-11; s. *L'ouro celeste...*, 197, v. 1-8; *Canz. Vergine bella...*, 366, str. IX.
- ³⁰⁹ *Solo e pensoso*: c'est l'*incipit* même du sonnet cité.
- ³¹⁰ Narcisse et son image.
- ³¹¹ *Métamorphoses*, III, vv. 448-449.
- ³¹² STFM VI, p. 79, *Le Narssis*, vv. 117-119.
- ³¹³ Cf. Binet, *La Vie de Pierre de Ronsard...* (édition Laumonier), pp. 12-13.

- ²⁹⁴ Dans le *Canzoniere*, Pétrarque ne parle que d'Atlas (s. *Poco era ad appressarsi...*, 51, vv. 12-14.)
²⁹⁵ V, 236, 246.
²⁹⁶ *Elégies*, II, 17, vv. 5-10.
²⁹⁷ Cf., entre autres, Sannazar, *Elégies*, II, 7, *Ad Iunianum Maium Praeceptorem*, vv. 57 sqq.; Jean Second, *Elégies*, III, 6, *De Vere*, vv. 65 sqq.
²⁹⁸ *Odyssée*, XI, vv. 576 sqq.
²⁹⁹ *De rerum naturo*, III, vv. 978 sqq.
³⁰⁰ *Enéide*, VI, vv. 595 sqq.
³⁰¹ WG, p. 524.
³⁰² *Le mythe de Prométhée et de Pandore chez Ronsard*, p. 355.
³⁰³ *Métamorphoses*, III, vv. 407 sqq.
³⁰⁴ Cf., par exemple, Tebaldeo, *Cap.* 19:

*Quante me incresce a me dal tuo bel fronte
 Farme lontano e da quel dolce aspetto
 Nel cui mirar son qual Narcisso al fonte.* (Citè dans WG, p. 515.)

- ³⁰⁵ *Delie*, diz. CCCCXLVII, v. 8.
³⁰⁶ STFM I, p. 52, s. XXX, vv. 1-3.
³⁰⁷ *Poésies de Jacques Tahureau* (édition Blanchemain), t. II, pp. 37-40, *Ode I*.
³⁰⁸ Sans allusion précise à Ronsard.
³⁰⁹ OC, t. I, p. 402. Cf. aussi OC, t. I, pp. 393-394, s. *Des astres, des forests...*; p. 397, s. *Onques traict...*
³¹⁰ AF, t. I, p. 50, s. XLI; p. 64, s. LIII; p. 65, s. LIV; p. 151, s. VIII, etc. ML, t. I, p. 325, s. *Trait, feu, piège d'Amour...*; pp. 329-330, s. *Jomois ail, bouche, poil...* Les deux dernières pièces mentionnées ne sont pas sans rappeler, par leur caractère haletant, celles de Jodelle que nous avons citées.
³¹¹ Cf. en part. AD, t. I, pp. 54-55, s. XX; p. 61, s. XXIII.
³¹² M. Raymond, IR, t. II, p. 317.
³¹³ *Ibid.*
³¹⁴ Chapitre présent, section A de nos *Sources et rapprochements*.
³¹⁵ P, p. 59, s. IV, vv. 9-14.
³¹⁶ P, p. 160, s. XCIII, vv. 1-3 (première rédaction).
³¹⁷ PL, p. 37.
³¹⁸ Cf. p. 109 du présent ouvrage.
³¹⁹ *Œuvres poétiques* (édition L.-A. Bergounioux), p. 313, vv. 82-84.
³²⁰ *Œuvres poétiques* (édition Blanchemain), t. I, p. 198, *A une mal contente*.
³²¹ *Œuvres poétiques* (édition F. Gohin, STFM), *La Parfalcte amye*, pp. 64-65, vv. 1509-1512.
³²² Du Bellay s'adresse à une Dame.
³²³ STFM IV, pp. 205 sqq. *A une Dame*, *passim*.
³²⁴ *Ibid.*, vv. 161-168.
³²⁵ OC, t. I, p. 114, *Étienne Jodelle Parisien au Peuple français*.
³²⁶ OC, t. I, pp. 329 sqq., *Chanson*, *passim*. Sur cette question, on consultera EJ, pp. 443-444. E. Balmas inclinerait à penser que c'est Du Bellay qui s'est inspiré de Jodelle, plutôt que le contraire.

- ³²⁷ Une femme bien née, saine de corps et d'esprit, doit certainement préférer de beaucoup la rage au deuil, et un amant fougueux (même si elle se refuse à lui), à un soupirant neurasthénique!
- ³²⁸ Ronsard en fut quelquefois d'ailleurs.
- ³²⁹ Cf. Salel, *Op. cit.*, p. 230, *Epistre*, vv. 90-92; Tyard, STFM, p. 42, s. XXXI, v. 5; Balf, AF, t. I, p. 132, s. CXIV.
- ³³⁰ *Œuvres poétiques* (édition Blanchemain), t. I, pp. 300-301, s. XVI.
- ³³¹ Le cœur de sa maîtresse.
- ³³² *Œuvres poétiques* (édition L.-A. Bergounioux), pp. 235-236, *Du Cœur*, vv. 24-27.
- ³³³ AM, p. 29, [VIII], vv. 9-14.
- ³³⁴ AF, t. I, p. 281, s. CXXI.
- ³³⁵ AF, t. II, p. 80, II, vv. 31-33.
- ³³⁶ AH, p. 120, *Stances*, vv. 1-6.
- ³³⁷ *Elégies* (édition V. E. Graham), pp. 37-38, *Elégie IV*, vv. 103-105.
- ³³⁸ *Delie*, diz. LXXVII.
- ³³⁹ Je renvoie le lecteur aux textes: STFM, p. 10, s. II, vv. 12-14; pp. 113-114, s. XXVI et XXVII.
- ³⁴⁰ STFM I, pp. 146-147, s. XI.
- ³⁴¹ Cf. p. 122.
- ³⁴² Tahureau, *Poésies* (édition Blanchemain), t. II, pp. 29-30, s. XXXVI. Belleau, ML, t. I, pp. 268-269, s. *Plus souspire mon cœur...* Quant à la *Complainte de Promethee* (ML, t. II, pp. 12 sqq.), que Belleau, fait significatif, dédie à Ronsard, elle n'est en aucune manière liée à l'expression amoureuse. L'âpreté que Belleau emprunte à Ronsard très visiblement, mène parfois le poète aux pires excès. Mais il serait injuste de ne pas reconnaître à cette longue mélodie certaines beautés: l'influence de Ronsard n'est jamais complètement stérile!
- ³⁴³ OC, t. I, p. 338, *Sonnet*.
- ³⁴⁴ OC, t. I, p. 401, *Sonnet, Si tost qu'un désespoir...*, vv. 12-14.
- ³⁴⁵ AM, p. 132, [XIV], vv. 43-48.
- ³⁴⁶ Cf. AM, pp. 31-32, [XI], vv. 1-48; pp. 46-47, [XXI]; AF, t. II, p. 78, I, vv. 73-78.

CHAPITRE IV

- ¹ Réalité telle qu'elle nous est donnée par le « récit » de l'œuvre, et non réalité biographique, s'entend.
² STFM IV, pp. 18-19, s. XV.
³ Il s'agit de sa pensée. Au XVI^e siècle, le mot est masculin: « le penser »; c'est un verbe substantivé.
⁴ Vv. 9-14. Un autre passage souligne bien la force d'une pensée que soulève le désir:

*Un ardent apétit de jollir de l'aimée
 Tient tellement mon ame en pensers alimée.*

(STFM VII, p. 182, s. LXIV, vv. 9-10.)

- ⁵ « On a souvent redit les erreurs où ce poète [= Ronsard] est tombé par la faute du pindarisme: on oublie peut-être un peu trop ce qu'il lui doit d'heureux. Je cherche en vain chez du Bellay cette grandeur d'inspiration qui me frappe chez son rival, ces élans vigoureux et cette ampleur de souffle qui mettent Ronsard hors de pair. Je sais bien qu'il n'a pas connu le désastre des chutes profondes, — et c'est quelque chose sans doute. Mais il n'a pas connu non plus le secret merveilleux de monter parfois dans l'air libre, d'une aile largement éployée, et de planer sur les sommets. » (H. Chamard, *Joachim du Bellay*, pp. 216-217.) Ce critique indique fort bien les deux mouvements opposés de la poésie de Ronsard, que nous mettons en lumière dans nos chapitres III et IV.

« On traite assez souvent d'illisible ces odes pindariques: nous avons pourtant bien peu de poèmes qui en égalent l'énergie de mouvement, la maîtrise de cadences, la fermeté et la plénitude d'accent. » (V.-L. Saulnier, *La littérature française de la Renaissance*, p. 83.)

« On trouve [dans les cinq livres des *Odes*] la ferveur, la verdeur, la raideur des œuvres de jeunesse, avec des échecs moins nombreux, des réussites plus éclatantes qu'on ne l'a dit. » (G. Gadoffre, *Ronsard par lui-même*, p. 85.)

- ⁶ STFM I, pp. 236-237, *A sa Muse*, vv. 1-4.

⁷ L'Envie.

⁸ *Op. cit.*, vv. 17-20.

⁹ STFM II, p. 32, *A son livre*, vv. 26-28.

¹⁰ Sa lyre.

¹¹ STFM II, p. 38, *A Joachim Du Bellay Angevin*, vv. 43-48.

¹² STFM II, p. 152, *A sa Muse*, vv. 7-10.

¹³ STFM II, p. 158, *A son lue*, vv. 41-42. Sur le pindarisme de Ronsard, on consultera l'excellent article d'I. Silver *Formative Influences in Ronsard's Poetry*. Il complète de façon très nouvelle les études classiques sur le sujet.

¹⁴ STFM IV, pp. 12-13, s. VIII, vv. 5-8.

¹⁵ Cf. aussi un autre sonnet des *Amours* de 1552 dont j'extrait ce quatrain:

*Mais tout soudain je suis espovanté,
 Car sa grandeur qui l'esprit me martyre
 Sans la chanter arriere me retire*

De cent fureurs pantoyment tourmenté.

(STFM IV, p. 31 s. XXVII, vv. 5-8.)

¹⁶ STFM IV, p. 57, s. LV, vv. 9-11.

¹⁷ STFM IV, p. 159, s. CLXVII, vv. 9-14.

¹⁸ STFM VII, p. 132, s. XIV, vv. 6-8.

¹⁹ STFM XVII, p. 124, s. II, vv. 5-8.

²⁰ STFM IV, pp. 19-20, s. XVI.

²¹ STFM IV, p. 66, s. LXIV, vv. 12-14.

²² STFM IV, p. 104, s. CVI, vv. 1-4.

²³ STFM IV, p. 40, s. XXXVII.

²⁴ Cf. STFM III, p. 107, *A Madame Marguerite*, v. 177.

²⁵ STFM XVI, p. 347.

²⁶ Ce rapprochement est implicite dans la *voix* du v. 13.

²⁷ Le Don.

²⁸ STFM IV, p. 73, s. LXXI, vv. 9-14.

²⁹ C'est le nom philosophique que Ronsard donne à son âpreté d'après la théorie néo-platonicienne.

³⁰ STFM IV, p. 150, s. CLVII.

³¹ Cf., à notre chapitre VII, un examen détaillé des rapports poésie-amour chez Ronsard.

³² STFM XI, p. 167, vv. 1011 sqq.

³³ *Art. cit.*, p. 647.

³⁴

*Le jour que je fu né, le Daimon qui preside
Aux Muses me servit en ce Monde de guide,
M'anima d'un esprit gaillard & vigoureux,
Et me fist de science & d'honneur amoureux.*

(STFM XII, p. 46, *Hymne de l'Autonne*, vv. 1-4.)

³⁵ C'est du moins ce que Ronsard affirme dans l'*Elegie au Seigneur l'Huillier*. (Cf. STFM X, pp. 292-296, vv. 1-78.)

³⁶ STFM X, p. 336, *A Tresillustre Prince Charles Cardinal de Lorreine*, vv. 1-2.

³⁷ STFM X, pp. 302-304, *Elegie*, vv. 27/63-66/81-84.

³⁸ STFM XVII, p. 187, s. VIII, v. 14.

³⁹ *Ronsard par lui-même*, p. 81.

⁴⁰ STFM XV, p. 18, *A Monsieur de Belot*, vv. 51-58.

⁴¹ Cf. notre partie comparative.

⁴² *Op. cit.* à la note 40, vv. 73-87.

⁴³ M. Raymond a fait des vers qui précèdent un commentaire d'une rare qualité; il y a laissé volontairement de côté le symbolisme et la recherche des « similitudes », pour montrer comment ce texte nous oriente vers le baroque. « Baroque en puissance? C'est trop peu dire. Cette puissance est en train de passer à l'acte dans le style même. » (*Baroque & renaissance poétique*, p. 104.)

⁴⁴ STFM XV, p. 192, *A Cassandre*, vv. 35-38.

⁴⁵ STFM XVII, p. 318, s. XXXVIII, vv. 7-8.

⁴⁶ STFM IV, pp. 13-14.

⁴⁷ Je suis en contradiction avec F. Desonay qui prétend que chez Ronsard « un paysage n'est même pas un état d'âme » (RPA, t. I, p. 156). Contrai-

rement à H. Weber aussi, je ne crois pas du tout que l'incantation de ce sonnet soit superficielle et que le charme de ces décasyllabes se limite au pittoresque. Il s'agit de quelque chose de beaucoup plus profond, me semble-t-il. (Cf. CP, t. I, pp. 308-309.) Franchet a tort, bien sûr, quand il prétend que Ronsard ne cherche pas à s'abîmer dans le sein de la nature. (Cf. *Le poète et son œuvre...*, p. 208.) Signalons enfin que D. B. Wilson, dans son ouvrage *Ronsard, Poet of Nature*, étudie quelques aspects, trop rares à mon sens, concernant la nature et l'érotisme chez Ronsard. (Cf. pp. 38 sqq. de l'ouvrage cité.)

⁴⁸ STFM IV, p. 93, s. XCIII, vv. 5-8.

⁴⁹ STFM IV, p. 129, s. CXXXIII, vv. 9-10.

⁵⁰ STFM VI, p. 148, *Ode à Cassandre*, vv. 14-16.

⁵¹ STFM VII, p. 258, *Sonnet* (vv. 12-14).

⁵² STFM XII, pp. 47-48, *Hymne de l'Automne*, vv. 31-36.

⁵³ STFM XII, p. 283, v. 128.

⁵⁴ STFM XVII, p. 240, *Madrigal*.

⁵⁵ On citera cette réflexion appliquée à Ronsard par H. Weber à propos d'autres vers: « Chez Ronsard, le rythme, l'évocation du sang qui tressaille restituent au trouble physique toute son intensité. » (CP, t. I, p. 259.)

⁵⁶ STFM IV, p. 104, s. CV, vv. 9-14.

⁵⁷ STFM IV, p. 125, s. CXXIX, vv. 1-2.

⁵⁸ STFM V, p. 141, s. CIX, vv. 9-14.

⁵⁹ STFM X, pp. 240-241, *Elegie à Marie*, vv. 61-66.

⁶⁰ *Ibid.*, vv. 43-44.

⁶¹ STFM IV, p. 99, s. XCIX, vv. 12-14.

⁶² Cf. *Le Lals*, 4^e huitain.

⁶³ STFM V, p. 92, *Sonnet*, vv. 1-4.

⁶⁴ Cf. STFM XV, pp. 178 sqq., *Le Pin*.

⁶⁵ Cf. pp. 462-463 du présent ouvrage.

⁶⁶ STFM V, pp. 113-114, s. XLVII.

⁶⁷ STFM XV, p. 327, *Elegie*, vv. 11-15.

⁶⁸ *Op. cit.*, v. 56.

⁶⁹ *Op. cit.*, vv. 95-96.

⁷⁰ *Op. cit.*, vv. 109/112.

⁷¹ *Op. cit.*, vv. 114-116.

⁷² *Op. cit.*, vv. 151-152.

⁷³ STFM XV, p. 254, *Elegie à Am. Jamin*, vv. 26-27.

⁷⁴ STFM XV, p. 335, *Elegie*, vv. 221-222.

⁷⁵ Je n'ai pas cru devoir étudier les figures d'Hercule et d'Icare. A première vue, ces deux héros, dont la force et l'audace sont les traits dominants dans la mythologie classique, se seraient bien prêtés à figurer la riposte du conquérant amoureux. Mais à y regarder de près, Hercule symbolise bien rarement la force amoureuse agressive; très vite l'image d'Hercule, héros « moral », supplante celle du tueur de monstres, dans le monde érotique de Ronsard. Pour une analyse détaillée des rapports d'Hercule avec la poésie amoureuse de Ronsard, on se reportera à l'article de R. E. Hallmark *Ronsard et la légende d'Hercule* et surtout à l'étude très documentée de M.-R. Jung,

Hercule dans la littérature française du XVI^e siècle, pp. 149 sqq. Quant à Icare, Ronsard fut plus sensible à sa chute dans les flots qu'à son vol dans le ciel: le héros symbolise l'échec de Ronsard. (Cf. STFM IV, p. 135, s. CXL, vv. 1-4; STFM XVII, p. 179, s. I; STFM XVII, p. 248, s. I, vv. 9-14.) Il y a chez Ronsard d'autres mouvements extériorisants que celui de l'âpreté conquérante; le mouvement, par exemple, qui mène le poète jusqu'au ciel de la Beauté première. Je ne les ai pas étudiés ici pour la bonne raison que, par eux, Ronsard échappe à son désir au lieu de le réaliser. Ces mouvements se situent en marge de sa conquête. On trouvera quelques renseignements sur ce sujet (notamment sur les images du vol vers la Beauté), dans l'article de H. Weber *Platonisme et sensualité dans la poésie amoureuse de la Pléiade*, pp. 166-169.

⁷⁶ Par ce néologisme, j'entends la réunion sous un même concept, de plusieurs valeurs qui agissent les unes sur les autres, et contribuent par leur attraction réciproque au rayonnement poétique.

⁷⁷ STFM IX, p. 182, vv. 155-161.

⁷⁸ STFM XVI, p. 204, *La Franciade*, liv. III, vv. 653-665.

⁷⁹ STFM XVI, p. 340, *Préface sur la Franciade* (1587).

⁸⁰ *La Psychanalyse du feu*, p. 21.

⁸¹ STFM II, p. 28, v. 88.

⁸² STFM IV, pp. 11-12, s. VII, vv. 1-6.

⁸³ STFM X, p. 286, *Le Cyclope amoureux*, vv. 212-213.

⁸⁴ STFM XVII, p. 223, s. XXXIV, vv. 1-3.

⁸⁵ STFM XIII, p. 211, *Sonnet pour chanter à une mascarade*, v. 8.

⁸⁶ STFM IV, p. 83, s. LXXXII, v. 8.

⁸⁷ STFM V, p. 114, s. XLVIII, vv. 5-8.

⁸⁸ Bachelard, *Op. cit.*, p. 111.

⁸⁹ STFM II, p. 163, *A Cassandre*, vv. 1-16.

⁹⁰ STFM XII, p. 135, *L'Orphée*, vv. 203-204.

⁹¹ STFM IV, p. 126, s. CXXX, vv. 5-8.

⁹² STFM VII, p. 273, *Sonnet*, vv. 5-8.

⁹³ STFM VII, p. 165, s. XLVIII, vv. 9-11.

⁹⁴ STFM II, pp. 168-169, *D'un rossignol abusé*, vv. 88-90.

⁹⁵ STFM V, p. 152, s. CCIV, vv. 2-4.

⁹⁶ STFM XVII, p. 360, *Amour logé*, vv. 51-52.

⁹⁷ STFM V, p. 133, s. XCVII, v. 6. Cf. aussi STFM XII, p. 39, *Hymne de l'Esté*, v. 97; STFM XV, p. 105, *Elegie*, v. 42; p. 328, *Elegie*, v. 43; STFM XVII, p. 161, *Elegie du Poète à Eurymedon*, v. 70; p. 306, s. XXII, v. 8; p. 335, s. LVII, v. 10.

⁹⁸ STFM XVII, p. 153, *Stances*, vv. 75-78.

⁹⁹ STFM IV, pp. 11-12, s. VII, vv. 1-6.

¹⁰⁰ STFM IV, p. 122, s. CXXV, vv. 9-11.

¹⁰¹ Cf. STFM IV, p. 84, s. LXXXIII, vv. 7-8; p. 119, s. CXXII, vv. 5-6; p. 135, s. CXL, vv. 1-4; STFM V, pp. 129-130, s. XCIV, vv. 1-8; STFM VI, p. 81, *Le Narssis*, vv. 161-166; STFM VII, p. 285, *Chanson*, vv. 1-3; STFM XII, p. 267, *Discours amoureux de Genevre*, v. 230; STFM XIV, p. 154, *Elegie*, vv. 58-62; STFM XVI, p. 136, *La Franciade*, liv. II, vv. 853-856; p. 263, *Op. cit.*, liv. IV, vv. 420-424.

- ¹⁰² STFM V, p. 46, *Folastrie VII*, vv. 88-90.
- ¹⁰³ Bachelard, *Op. cit.*, p. 55.
- ¹⁰⁴ Bachelard, *Op. cit.*, p. 217.
- ¹⁰⁵ STFM XII, p. 224, *Elegie*, vv. 13-21.
- ¹⁰⁶ STFM XVIII, p. 115, vv. 15-16.
- ¹⁰⁷ *Ibid.*, v. 20.
- ¹⁰⁸ STFM VI, pp. 224-225, *Sonnet*, vv. 9-14.
- ¹⁰⁹ STFM XII, p. 231, *Elegie*, vv. 35-38.
- ¹¹⁰ STFM IV, p. 74, s. LXXII, vv. 9-14.
- ¹¹¹ STFM X, p. 281, *Le Cyclope amoureux*, vv. 89-96.
- ¹¹² STFM XVII, pp. 305-306, s. XXII, vv. 1-8.
- ¹¹³ STFM VI, p. 213, *Odelette a sa Maistresse*, vv. 1-3.
- ¹¹⁴ STFM XVIII, pp. 114-115, *Cartel pour les Chevaliers des Flammes*, vv. 7-10.
- ¹¹⁵ STFM XV, p. 32, *A Monsieur de Belot*, vv. 357-364.
- ¹¹⁶ STFM IV, pp. 114-115, s. CXVII, vv. 1-8.
- ¹¹⁷ STFM IV, p. 92, s. XCII, vv. 1-8.
- ¹¹⁸ STFM XVII, p. 164, *Chanson par stances*, vv. 17-28.
- ¹¹⁹ Cf., dans STFM XVII, la note I de la page 164.
- ¹²⁰ Cf. *La Poésie scientifique en France au seizième siècle*, pp. 103 sqq.
- ¹²¹ A.-M. Schmidt cite quatre textes. Les références des trois derniers sont faites à l'édition Vaganay. Pour ma part, je les signale tous les quatre d'après l'édition STFM, arrêtée au tome IX quand A.-M. Schmidt publiait son ouvrage.
1. STFM VIII, p. 125, *Les Daimons*, v. 195.
 2. STFM XII, p. 174, *Complainte a la Royne mere du Roy*, vv. 27 sqq.
 3. STFM XIV, pp. 194-195, *Elegie de Pierre de Ronsard à J. Grevin*, vv. 41 sqq.
 4. STFM XV, pp. 20-21, *A Monsieur de Belat*, vv. 95 sqq.
- ¹²² G. Gadoffre, *Ronsard et le thème solaire*, p. 518.
- ¹²³ STFM XI, pp. 66-67, vv. 63-78.
- ¹²⁴ STFM XV, p. 50, *Les Parolles que dist Calypson...*, vv. 53-55.
- ¹²⁵ *Art. cit.*, p. 510.
- ¹²⁶ STFM XII, p. 45, v. 220.
- ¹²⁷ STFM XII, p. 40, vv. 113-114.
- ¹²⁸ STFM XV, pp. 371-372, *Elegie de P. de Ronsard a N. de Nicolay*, vv. 1-6.
- ¹²⁹ *Op. cit.*, p. 91.
- ¹³⁰ Une lecture de son œuvre suffit à nous convaincre que Ronsard ne fut en rien marqué par la révolution copernicienne. H. Busson (cf. *Le Rationalisme dans la littérature française de la Renaissance*, p. 373) et G. Gadoffre (cf. la *Discussion* qui suit l'article *Ronsard et le thème solaire* dans l'ouvrage *Le Soleil à la Renaissance*, pp. 565-566. L'auteur cite fort à propos un des dialogues de Guy de Bruès, montrant un Ronsard « conservateur » en astronomie) nous le confirment avec autorité.
- ¹³¹ La vision du monde de Ronsard.
- ¹³² CP, t. I, p. 44.
- ¹³³ STFM IV, pp. 9-10, s. V, vv. 1-4.
- ¹³⁴ STFM IV, pp. 156-157, s. CLXV, vv. 1/9.

- ¹⁸⁵ Cf., entre autres, STFM IV, pp. 56-57, s. LIV; p. 155, s. CLXIII, v. 14; p. 160, s. CLXVIII, vv. 9-14; STFM V, p. 127, s. XCII, vv. 1-4; STFM VII, p. 138, s. XX, vv. 9-14; p. 235, *Elegie*, v. 33; p. 285, *Chanson*, vv. 1-12; STFM XII, p. 167, *Chanson en faveur de Mademoiselle de Limeuil*, vv. 85-90; STFM XV, pp. 175-176, *Le Soucy du Jardin*, vv. 39-58, etc.
- ¹⁸⁶ STFM IV, pp. 93-94, s. XCIV.
- ¹⁸⁷ Les étincelles.
- ¹⁸⁸ STFM XVI, pp. 333-334, *Preface sur la Franciade* (1587).
- ¹⁸⁹ STFM XII, p. 258, *Discours amoureux de Genevre*, vv. 37-40.
- ¹⁹⁰ STFM XII, p. 284, *Elegie*, vv. 11-14.
- ¹⁹¹ *Op. cit.*, vv. 29-31.
- ¹⁹² *Op. cit.*, vv. 75-78.
- ¹⁹³ Cf. pp. 186-188 du présent ouvrage.
- ¹⁹⁴ STFM XV, p. 328, *Elegie*, vv. 45-47.
- ¹⁹⁵ *Op. cit.*, vv. 87-90.
- ¹⁹⁶ *Op. cit.*, vv. 159-160.
- ¹⁹⁷ *Op. cit.*, vv. 210-215.
- ¹⁹⁸ STFM XIV, p. 138, *Elegie au Roy*, vv. 85-94.
- ¹⁹⁹ Cf. STFM XII, p. 27, note 1. Je ne partage pas l'avis de Laumonier.
- ²⁰⁰ STFM XII, p. 32, *Hymne du Printemps*, vv. 81-86.
- ²⁰¹ *Op. cit.*, vv. 95-108.
- ²⁰² STFM XII, p. 38, *Hymne de l'Esté*, vv. 71-72.
- ²⁰³ *Op. cit.*, vv. 97-100.
- ²⁰⁴ STFM XVI, p. 246, *La Franciade*, liv. IV, v. 47.
- ²⁰⁵ STFM I, pp. 147-148, *Avantvenue du Printemps*, vv. 1-6.
- ²⁰⁶ *Op. cit.*, vv. 43-48. (Texte de 1584.)
- ²⁰⁷ STFM IV, pp. 123-124, s. CXXVII, vv. 1-4.
- ²⁰⁸ *Ibid.*, vv. 12-14.
- ²⁰⁹ STFM I, pp. 259 sqq.
- ²¹⁰ STFM XIII, pp. 159 sqq.; plus particulièrement, les vv. 79 sqq.
- ²¹¹ *Op. cit.*, vv. 7-12.
- ²¹² *Op. cit.*, vv. 13-18.
- ²¹³ *Op. cit.*, vv. 31-66, *passim*.
- ²¹⁴ On lira avec intérêt l'article de A. Kibédi Varga *Poésie et cosmologie au XVI^e siècle*, pp. 135-155. L'auteur recrée pour nous la mentalité « cosmologique » du XVI^e siècle. Il est utile d'avoir présent à l'esprit la façon « scientifique » qu'avaient les contemporains de Ronsard de se représenter le ciel, pour mieux comprendre la valeur des images chez les poètes. On retiendra ces quelques lignes de A. Kibédi Varga: « Mais il ne faut jamais oublier que ce qui est une expression hyperbolique, une « exagération » dans le cadre de la Nature quantitative et infinie qu'est celle des classiques, redevient beaucoup plus authentique au sein d'une Nature finie et vivante [s.-ent. comme celle des gens de la Renaissance] ... Et il n'est peut-être pas trop téméraire de prétendre que si, aujourd'hui, nous sommes de nouveau plus sensibles aux qualités de cette poésie [celle du XVI^e siècle], c'est en partie parce que nous vivons une nouvelle révolution scientifique qui est en train de substituer une nouvelle conception de la Nature à celle des classiques. »

- (p. 155.) Les remarques de A. Kibédi Varga rappellent une réflexion qu'en 1960 déjà, G. Gadoffre avait faite. (Cf. *Ronsard par lui-même*, p. 113.)
- 165 12. C'est l'incipit même du sonnet, qui est cité.
- 166 *Canz. Perché la vita...*, 71, str. III.
- 167 265. C'est l'incipit même du sonnet, qui est cité.
- 168 147. C'est l'incipit même du sonnet, qui est cité.
- 169 178. L'incipit de ce sonnet est cité (vv. 1-6).
- 170 *S. Voglia mi sprona...*, 211, vv. 12-14.
- 171 Me dépouille de ma force.
- 172 *Canz. Se 'l penser...*, 125, str. II.
- 173 Pétrarque s'adresse au dieu Amour.
- 174 *S. Amor, che vedi...*, 163, vv. 9-14. Signalons toutefois le s. *Io canterei d'amor sì novamente*, 131, au mouvement initial tout à fait exceptionnel.
- 175 XXII.
- 176 Cf. P. Laumonier, RPL, pp. 339 sqq.
- 177 Cf. H. Weber, CP, t. I, pp. 34-37. Cf. aussi, G. Gadoffre, *Ronsard par lui-même*, pp. 45-46. L'auteur résume fort bien, d'après Pontus de Tyard, la théorie ficinienne des « quatre fureurs ».
- 178 *Platonism in French Renaissance poetry*, pp. 125-129. L'auteur cite plutôt comme une exception le s. CLXXIV des *Amours* de 1552 (STFM IV, pp. 164-165), où la manie de Ronsard l'amène à adorer du *vray beau le parfait*.
- 179 *Op. cit.*, p. 123.
- 180 *Op. cit.*, pp. 128-129. On consultera aussi l'ouvrage du P. Festugière *La Philosophie de l'amour de Marsile Ficin*, pp. 138-140 et l'article de R. Lebègue *Le Platonisme en France au XVI^e siècle*.
- 181 Le texte cité aux pp. 178-179 (et tant d'autres) nous y autorisent pleinement.
- 182 Concernant l'influence de Pindare sur Ronsard, I. Silver fait les remarques suivantes: « Nevertheless, it may be that certain positive aspects of Ronsard's adaptations of Pindar have been slighted, that Professor Henri M. Peyre was correct when he wrote that one of the present needs of Ronsard research is the rehabilitation of the Pindaric aspects of the poet's accomplishment [*L'Influence des littératures antiques sur la littérature française moderne* (New Haven, 1941), p. 34] and that M. Jean Baillou was equally correct in believing that « l'artifice compte peu en face de la grandeur. [Chapitre consacré à la *Pléiade* dans l'édition (Paris, 1948-1949), de la *Littérature française* par Bédier et Hasard, t. I, p. 238, col. 2]. » Cette citation de Silver se lit dans l'article *Ronsard Comparatist Studies: Achievements and Perspectives*, p. 152. Comme on le voit, il y aurait là un grand domaine à explorer. Souhaitons vivement que I. Silver lui-même s'y emploie maintenant dans le cadre de son étude *Ronsard and the Hellenic Renaissance in France*. Nous serions heureux de découvrir un second tome de la valeur du premier: *Ronsard and the Greek Epic*.
- 183 Concernant l'influence « dionysiaque » chez Ronsard, on consultera l'article de M. Morrison *Ronsard and Catullus*, pp. 255-259; celui de D. A. Campbell, *Gallianic poems of the 15th and 16th centuries...*, pp. 490-510. On se reportera aussi à quelques poèmes néo-latins; je pense à l'*Hymnus*

Baccho (I, 6) de Marulle; à l'élégie *Ad Bacchum* (II, 5) de Sannazar et au poème *Ad Bacchum* (*Carm.* I, 14) de M.-A. Flaminio. Ronsard a puisé dans ces œuvres plus d'un mouvement « furieux ».

¹⁹⁴ *Carm.* IV, 2, vv. 5-8.

¹⁹⁵ S. *Poco era ad appressarsi...*, 51.

¹⁹⁶ 35.

¹⁹⁷ S. *Cercato ho sempre...*, 259.

¹⁹⁸ *Canz. Di pensier in pensier...*, 129. (Notons toutefois les *selve aspre*, str. II.)

¹⁹⁹ *Sext. Non ha tanti...*, 237.

²⁰⁰ S. *I' ha pien di sospir...*, 288.

²⁰¹ WG, p. 647 (s. XVIII).

²⁰² S. *Sennuccio mio...*, 287, vv. 12-14; s. *Quel sol che mi mostrava...*, 306, v. 5.

²⁰³ *Géorgiques*, III, vv. 229-230.

²⁰⁴ STFM IV, p. 13, s. IX, v. 9. Cf. citation-référence-note 46, p. 180.

²⁰⁵ *Orlando furioso*, XXIII, str. CXXII.

²⁰⁶ *Eleg.*, III, 2 (*Est Picentinos inter...*), principalement vv. 13-30.

²⁰⁷ WG, p. 744. Le texte de Capilupi y est intégralement cité.

²⁰⁸ S. *S'una fede amorosa...*, 224.

²⁰⁹ L'âme de l'amant.

²¹⁰ Les yeux de la belle.

²¹¹ *Amores*, I, 9, vv. 25-26:

*Saepe maritorum somnis utuntur amantes
Et sua sopitis hostibus arma movent.*

²¹² *Idylles*, X, *Les Moissonneurs*, vv. 33-34.

²¹³ *Canz. Nel dolce tempo...*, 23, str. III.

²¹⁴ Cf. p. 188 du présent ouvrage.

²¹⁵ On signalera deux passages significatifs de Tyard. Dans le premier, le Mâconnais, faisant la revue des poètes français, résume la poésie de Ronsard dans une image au mouvement extériorisant:

*Osera quelqu'un celer
L'honneur de ta main, qui guide
L'immortalisante bride
Du cheval nouant par l'alr,
Ronsard?...*

(STFM, p. 160, *Chant en faveur de quelques excellents
Poètes de ce Temps*, vv. 133-137.)

Dans le second texte, Tyard fait une allusion beaucoup plus précise à Ronsard amoureux: je t'envie, dit le Mâconnais au Vendômois...

*...pource qu'en l'Amour duquel nous sommes serfs
Tu te gaignes tousjours et tousjours je me pers.*

(STFM, p. 237, *Élégie à Pierre de Ronsard*, vv. 13-14.)

²¹⁶ PL, p. 287, s. XVII, v. 14.

²¹⁷ Je m'en voudrais de ne pas renvoyer le lecteur à la *Stance* I (particulièrement aux vv. 93 sqq.), où l'on voit d'Aubigné chercher dans la nature

- sauvage, non une force conquérante comme Ronsard, mais les hallucinations de la mort. Ce texte est sans doute l'un des sommets de la poésie française du XVI^e siècle. (Cf. P, pp. 172 sqq.)
- ²⁰⁸ *Platonisme et sensualité dans la poésie amoureuse de la Piéïade*, pp. 170-172.
- ²⁰⁹ STFM I, pp. 144-145, s. VIII.
- ²¹⁰ Tyard, STFM, pp. 30-32, *Chant*; Magny, *Les Amours* (édition E. Coubet), pp. 39-40, s. XXXI; Desportes, AD, t. I, pp. 69-70, s. XXIX; Jamyn, *Œuvres poétiques* (édition Ch. Brunet), t. I, p. 98, s. LX.
- ²¹¹ *Delle*, diz. CCCCXXVII.
- ²¹² *Delle*, diz. CCCLXXXVIII, vv. 1-2.
- ²¹³ *Delle*, diz. CCCCXXXIX, v. 4.
- ²¹⁴ *Delle*, diz. CCLXII.
- ²¹⁵ *Delle*, diz. XLII. Cf. aussi diz. LXXIX, v. 5.
- ²¹⁶ *Delle*, diz. CXVIII, vv. 7-10.
- ²¹⁷ *Delle*, diz. XLIX.
- ²¹⁸ Introduction aux *Poésies de Maurice Scève* parue sous le titre *L'amour unique de Maurice Scève*, p. 14.
- ²¹⁹ Le lecteur voudra bien excuser plusieurs redites, voyantes parfois, qui me paraissent néanmoins nécessaires si l'on veut préciser les différentes étapes de la conquête amoureuse, certaines oppositions entre Jodelle et Ronsard.
- ²²⁰ OC, t. I, pp. 102-105.
- ²²¹ Cf. *Op. cit.*, str. V.
- ²²² Sur certains aspects particuliers de la psychologie de Jodelle, cf. les pages pénétrantes de E. Balmas, EJ, pp. 483-485.
- ²²³ Cf. OC, t. I, pp. 106-108, *Chanson pour répondre à celle de Ronsard...* Mais Jodelle chantera lui-même cet Amour universel! (Cf. OC, t. I, pp. 382 sqq., *Chapitre de l'Amour.*)
- ²²⁴ Disons aussi que Ronsard emploie l'image du poulain dans une tout autre intention que Jodelle emploie celle du cheval. (Cf. STFM VII, pp. 234-237, *Elegie.*) Tout se passe comme si Jodelle cherchait à Ronsard une querelle d'Allemand!
- ²²⁵ OC, t. I, pp. 375-382, *Autre chapitre d'Amour.*
- ²²⁶ OC, t. I, p. 387, *Chapitre de l'Amour* (fin).
- ²²⁷ OC, t. I, p. 388, *Sonnet: Quel humeur...*, vv. 9-14.
- ²²⁸ OC, t. I, p. 402, *Sonnet: Quel desert...*, vv. 5-6.
- ²²⁹ OC, t. I, p. 409, *Sonnet: Ce lieu secret...*, vv. 5-14.
- ²³⁰ Cf. en particulier, *Complainte* (OC, t. I, pp. 409-411):

*Que cent canons de leurs bales tonantes
Froissent mon chef et le siege du cœur
Ou ce brazier des fureurs plus ardantes
M'est le motif d'un extreme langueur. (Str. III.)*

A. d'Aubigné a-t-il pris à Jodelle l'âpreté de ses images guerrières? La « fureur » de Jodelle n'est donc pas tournée vers l'extérieur; elle ne conquiert pas. D'une façon générale, on peut dire que Jodelle n'a pas senti en lui ce jaillissement d'une force à la fois poétique et érotique; il a néanmoins écrit un chef-d'œuvre sur la réunion par le feu de l'enthousiasme poétique

et amoureux: *La Rière Venus*. (Cf. *Les Œuvres d'Etienne Jodelle*, édition Marty-Laveaux, t. II, pp. 100-101.) Quant aux cinq premiers sonnets de la *Priapee*, ils décrivent un mouvement extériorisant au symbolisme très littéral, mais ils ne sont pas reliés aux divers mouvements de la conquête amoureuse.

- ²³¹ Cf. M. Raymond, IR, t. I, pp. 135 sqq. D'après ce critique, il semble que Baïf, dans un mouvement d'humeur, ait combattu l'âpreté ronsardienne avec les mêmes arguments que Jodelle:

*Autre que moy s'égare en ses discours,
Non entendu, ni s'entendant luy mesme,
Se feignant pris d'une fureur extresme,
Mais furieux d'autre tan que d'amours.*

(AM, p. 90, *A Meline*, vv. 1-4.)

- ²³² ML, t. V, p. 323, *Aus Poètes françois*. Comme on le sait, Baïf a proposé un système graphique très proche du système phonétique. Les vers cités sont orthographiés selon ce système. Je les ai transcrits selon l'orthographe moderne pour la commodité du lecteur.
- ²³³ ML, t. I, p. 16, vv. 1-8.
- ²³⁴ AM, p. 16, [IV], vv. 1-2.
- ²³⁵ Cf. l'*Avant-propos* de l'édition Augé-Chiquet, AM, pp. 9-10.
- ²³⁶ AM, pp. 34-38, [XII]. Cf. Ronsard, STFM I, pp. 259 sqq., *Des peintures contenues dedans un tableau*.
- ²³⁷ AM, p. 123, [XI], vv. 9-16.
- ²³⁸ AF, t. I, p. 31, s. XXIV, vv. 12-14.
- ²³⁹ ML, t. I, p. 312, s. *L'amoureux est chasseur...*, vv. 12-14.
- ²⁴⁰ *Illustrations de Gaule*, liv. I, chap. XXV, fin.
- ²⁴¹ Cf. p. 189, citations-références-notes 77 et 78.
- ²⁴² *Orlando furioso*, chant X, str. 11.
- ²⁴³ Exception: p. 190, référence-note 83 — Ovide, *Métamorphoses*, XIII, v. 802: *Acrior igni*.
- ²⁴⁴ La description de Pasiphaé dans l'*Ars amatoria* (I, vv. 289 sqq.) d'Ovide, reste générale et sans liaison particulière avec le tourment de l'amoureux.
- ²⁴⁵ Canz. *Ben mi credea...*, 207, str. IV.
- ²⁴⁶ Cf. C. Plini *Secundi Naturalis Historiae*, liv. XI, chap. 36 (42): *Gignit aliqua et contrarium naturae elementum. Siquidem in Cypri aerariis fornicibus et medio igni maioris muscae magnitudinis volat pinnatum quadrupes. Appellatur pyrallis, a quibusdam pyrota. Quamdiu est in igni, vivit. Cum evasit longiore paulo volatu, emoritur.*
- ²⁴⁷ Il s'agit de Laure.
- ²⁴⁸ Canz. *Se 'l pensier...*, 125, str. I.
- ²⁴⁹ 19.
- ²⁵⁰ *Métamorphoses*, XIII, vv. 867-869.
- ²⁵¹ Traduction de G. Lafaye.
- ²⁵² P. 198, citation-référence-note 115 — Virgile, *Géorgiques*, III, vv. 209 sqq.
- ²⁵³ P. 199, citation-référence-note 117.
- ²⁵⁴ Roger succède à Astolphe dans les faveurs d'Alcine.
- ²⁵⁵ Chant VII, str. 27.

- ²⁵⁶ *Œuvres complètes* (édition Garnier), t. II, pp. 59-60, CXLVIII.
- ²⁵⁷ *Op. cit.*, t. II, p. 10, XXIV.
- ²⁵⁸ OL, p. 249, n. 1.
- ²⁵⁹ *Ibid.*, vv. 59-64.
- ²⁶⁰ OL, p. 175, *Chanson* II, vv. 19-21. Cf. aussi le rondeau *Du Baiser de s' Amye* (PL, pp. 34-35.)
- ²⁶¹ Cf. OL, p. 243, *La Seiziesme Elegie*, vv. 19-20.
- ²⁶² Le poète parle de son cœur.
- ²⁶³ PL, p. 11, *De l' Amoureux ardent*, vv. 5-7.
- ²⁶⁴ *Œuvres complètes* (édition Blanchemain), t. II, p. 108, XXXV, vv. 5-10.
- ²⁶⁵ Cf. aussi *Op. cit.*, t. III, pp. 2-3, II; t. III, p. 63, CXX.
- ²⁶⁶ Le mot « amour » était féminin au XVI^e siècle. Cf. Salel, *Œuvres poétiques* (édition L.-A. Bergounioux), p. 220, *Chant poétique*, v. 84.
- ²⁶⁷ Cf. p. 191, citation-référence-note 89.
- ²⁶⁸ Cf. p. 225 du présent ouvrage.
- ²⁶⁹ *Delie*, diz. LXXVI, vv. 7-10.
- ²⁷⁰ *Delie*, diz. CLV, v. 5.
- ²⁷¹ *Delie*, diz. LXXXII (vv. 1/9-10).
- ²⁷² *Delie*, diz. XXVI.
- ²⁷³ *Delie*, diz. CXCIX, vv. 7-10. C'est à Chariteo (édition Pèrcopo, t. II, p. 122) que Maurice Scève a pris cette image de la femme séjournant dans le feu masculin.
- ²⁷⁴ STFM IV, p. 75, s. LXXIII, vv. 5-8.
- ²⁷⁵ STFM, pp. 208-209.
- ²⁷⁶ STFM, p. 17, s. XI, vv. 1-4. Cf. aussi STFM, pp. 67-68, *Epigramme*, vv. 6-7.
- ²⁷⁷ STFM, p. 54, s. XLIII, vv. 1-4.
- ²⁷⁸ STFM, pp. 138-139, s. XV.
- ²⁷⁹ PL, p. 287, s. XVII, vv. 1-4.
- ²⁸⁰ Louise Labé s'adresse au dieu Amour.
- ²⁸¹ PL, p. 280, *Elegie* III.
- ²⁸² PL, p. 281, s. I, vv. 1-2/9-11.
- ²⁸³ Les images du feu ne sont pas rares chez Du Bellay. Elles sont cependant trop artificiellement liées à d'autres images qui traduisent la douceur; cette rencontre ne va pas sans priver le feu de toute sa force. N'est-il pas significatif que Joachim fasse appel aux *scintilles* de Ronsard pour soulager son propre tourment? (Cf. STFM I, p. 117, s. CVI, vv. 5-8.)
- ²⁸⁴ Cf. pourtant *Poésies* (édition Blanchemain), t. II, pp. 27-28, s. XXXIII.
- ²⁸⁵ Cf. ML, t. I, pp. 88-89, *Complainte du feu d'amour*. En s'inspirant de Ronsard, Belleau en arrive à créer des images outrées, peu heureuses en somme.
- ²⁸⁶ Comme il convenait à un poète estimé par Henri III, le feu de Desportes n'a pas la moindre apreté: cf., par exemple, AH, p. 18, s. VII.
- ²⁸⁷ OC, t. I, p. 324, *Chanson*, *Branle* I, str. 14-16.
- ²⁸⁸ Cf. en particulier le mauvais sonnet *Passant dernièrement...*, OC, t. I, p. 414.
- ²⁸⁹ OC, t. I, p. 389, s. *Je te ren grace...*, vv. 10-11.
- ²⁹⁰ Cf. OC, t. I, p. 390, *Complainte*, str. VI; et surtout, OC, t. I, pp. 391-392, *Complainte*.
- ²⁹¹ OC, t. I, p. 394, s. *Si quelcun veut sçavoir...*

²⁹² OC, t. I, p. 399 *Ode sur la devise de Nœu et de Feu*, avant-dernière strophe.

²⁹⁸ Il faut noter l'exception du poème *La Rière Venus*. (Cf. note 230.)

²⁹⁴ Cf. AF, t. I, p. 30, s. XXXIII; p. 40, s. XXXI; ML, t. I, p. 309, *Ce ne sont pleurs...*

²⁹⁵ AM, p. 71, [XL1], vv. 43-56.

²⁹⁶ AF, t. II, p. 79, *Chanson II*, vv. 13-18.

²⁹⁷ ML, t. II, p. 48, *Le Laurier*.

²⁹⁹ Baif et le portrait de lui-même qu'il offre à Francine.

²⁹⁹ AF, t. I, p. 96, s. LXXXI, vv. 9-11. Cf. aussi AM, p. 42, [XVI], vv. 9-14; AF, t. II, p. 44, *Chanson XV*, vv. 41-44.

³⁰⁰ Il s'agit du dieu Amour.

³⁰¹ Dans l'édition de 1573, *Est derechef* devient *Forcene encor*. Influence de Ronsard?

³⁰² AM, pp. 75-76, [XLIV], vv. 31-36.

³⁰³ AM, p. 108, [V], v. 22.

³⁰⁴ AM, p. 83, [XLVII], vv. 53-54.

³⁰⁵ AM, p. 80, [XLVI], vv. 9-14.

³⁰⁶ ML, t. III, p. 50, *Le Cyclope*. A comparer avec le texte cité à la page 196 de notre ouvrage.

³⁰⁷ Signalons cette exception:

...l'amour soit vostre feu

Et que je soy l'orphevre, et l'yemen soit la braize.

(P, p. 100, s. XXXVIII, vv. 13-14.)

³⁰⁸ P, p. 69, s. XII, vv. 12-14.

³⁰⁹ P, p. 168, s. C, vv. 1-2.

³¹⁰ P, p. 211, *Stance VI*, vv. 1-2/5. Il faudrait pouvoir citer tout le poème pour rendre justice à d'Aubigné.

³¹¹ Cf. en particulier P, pp. 86-87, s. XXVI; pp. 108-109, s. XLVII; pp. 112-113, s. L; p. 139, s. LXXXIII; pp. 146-147, s. LXXX.

³¹² L'incipit du sonnet est précisément cité. 144. Ronsard s'inspirera de ces quatrains dans un sonnet, mentionné à la note 135 de la page 204. (STFM IV, pp. 56-57, s. LIV.)

³¹³ Vendredi-Saint.

³¹⁴ S. *Era il giorno...*, 3, début.

³¹⁵ S. *Così potess'io...*, 95, vv. 9-11.

³¹⁶ *Canz. In quella parte...*, 127, str. II/V.

³¹⁷ Cf. le texte cité à la page 201 du présent ouvrage.

³¹⁸ L'incipit du sonnet est précisément cité. 306. Cf. aussi le s. *Onde tolse Amor...*, 220, vv. 12-14; s. *Chi vuol veder...*, 248; s. *Occhi miei...*, 275, vv. 1-4.

³¹⁹ IV, vv. 425-429.

³²⁰ Il est impossible, en tout cas, que Ronsard ne se soit pas souvenu du passage cité de Virgile dans le sonnet *Non la chaleur...* (Cf. page 204 du présent ouvrage.)

³²¹ *Enéide*, IV, vv. 6-7.

³²² *Géorgiques*, II, vv. 325-327. Ce texte est la source des trois passages cités

aux pages 211 et 212 du présent ouvrage: citations-références-notes 156, 157 et 163. Ronsard a dû s'en souvenir, d'ailleurs, chaque fois qu'il imaginait les puissantes unions du ciel et de la terre.

³²³ *Hymni*, III, 1.

³²⁴ Ces deux vers appartiennent au sonnet étudié à la page 204, citation-référence-note 134.

³²⁵ *Op. cit.*, vv. 48-49. Le rapprochement me paraît plus convaincant que celui de H. Weber: Virgile, *Géorgiques*, I, vv. 237-238 (WG, p. 585), parce que le texte de Marulle concerne directement le soleil.

³²⁶ *Op. cit.*, vv. 59/99/120-123.

³²⁷ P. 202, citation-référence-note 128 — Ovide, *Métamorphoses*, I, vv. 5-80.

³²⁸ En particulier de beaux « levers » et « couchers » de soleil. (*Op. cit.*, vv. 87-89/194-198.) Cette image, aussi, de l'astre suant qui se rafraîchit dans l'eau. (*Op. cit.*, v. 225. A comparer avec le texte cité à la page 208 du présent ouvrage, STFM XIV, p. 138.)

³²⁹ Virgile, *Géorgiques*, I, vv. 217-218.

³³⁰ Pétrarque, l'incipit du sonnet est précisément cité, 9.

³³¹ P. 211. Citation-référence-note 155.

³³² Cf. *supra*, p. 241, citation-référence-note 322.

³³³ Textes cités aux pages 211 et 212 du présent ouvrage. La présence du « baidrier » de Vénus dans le contexte du troisième des passages de Ronsard cités, fait aussi penser à Homère (*Iliade*, XIV, vv. 187 sqq.; vv. 345 sqq.). Mais ce n'est pas chez le poète grec que Ronsard a trouvé la puissance sexuelle de sa description.

³³⁴ WG, p. 569. La remarque ne concerne que la deuxième citation, mais on peut bien aussi l'appliquer aux deux autres.

³³⁵ Peut-on assigner une source précise au sonnet de Ronsard? Je ne le crois pas; le poète imite un procédé général de Pétrarque. Pourtant, Ronsard devait avoir présent à la mémoire le s. *Quando 'l pianeta...*, 9, en particulier, les vv. 7-11:

*ma dentro, dove già mai non s'aggiorna,
gravido fa di sé il terrestre umore,*

*onde tal frutto e simile si colga.
Cost costei, ch'è tra le donne un sole,
in me, movendo de' begli occhl i rai.*

³³⁶ *Delie*, diz. CVI, vv. 3-4.

³³⁷ *Delie*, diz. CCCIII.

³³⁸ *Delie*, diz. XCII.

³³⁹ *Delie*, diz. CCCXXXIII.

³⁴⁰ *Delie*, diz. LXII.

³⁴¹ Le seul passage où la force solaire paraît se manifester est « gâté » par une douceur intempestive:

*Le plus ardent de tous les Elemens
N'est si bouillant, alors que le Soleil,
Au fort d'esté le fier Lyon enflame,*

*Comme je sens aux doux trets de ton oeil,
Estre enflammée et bouillante mon ame.*

(STFM, p. 37, *Sextine*, vv. 1-5.)

³⁴² Cf. Du Bellay, STFM I, p. 53, s. XXXI — Ronsard, STFM IV, pp. 156-157, s. CLXV. Du Bellay, STFM I, p. 65, s. XLV — Ronsard, STFM IV, pp. 123-124, s. CXXVII.

³⁴³ Dans cet autre sonnet de l'*Olive*, par exemple: STFM I, pp. 92-93, s. LXXVIII.

³⁴⁴ PL, p. 286, s. XIV.

³⁴⁵ On lira éventuellement L'*Esté* dans la *Première Journée de la Bergerie* (ML, t. I, pp. 207-212). Mais les rapports entre les thèmes solaires et l'amour y sont trop ténus pour présenter un réel intérêt.

³⁴⁶ On lira avec le sourire la fade imitation que Magny a faite du s. *Non la chaleur* de Ronsard: *Les Amours* (édition Courbet), p. 62, s. LXV.

³⁴⁷ J'emprunte ces qualificatifs si joliment trouvés à la page de titre du recueil d'études *Lumières de la Pléiade*. Référence exacte: cf. *Bibliographie* sous Hallmark (R.E.), *Ronsard et la légende d'Hercule*.

³⁴⁸ OC, t. I, p. 311, *Chanson*, str. III.

³⁴⁹ Je rappelle une fois de plus l'extraordinaire sonnet *Des astres, des forests...* (OC, t. I, pp. 393-394.)

³⁵⁰ OC, t. I, pp. 407-409, *Complainte*. (Cf. en particulier l'avant-dernier vers.)

³⁵¹ OC, t. I, p. 395, s. *De quel Soleil...*; p. 406, s. *Que ces monts...*; p. 411, s. *Tout cet hiver...*

³⁵² OC, t. I, p. 371.

³⁵³ Le sonnet *Non la chaleur* en particulier.

³⁵⁴ AF, t. I, p. 132, s. CXIV.

³⁵⁵ AF, t. I, p. 189, s. XLI.

³⁵⁶ ML, t. I, p. 374.

³⁵⁷ AF, t. I, p. 159, s. XIV; à comparer avec le sonnet de Ronsard *Nan la chaleur...* (STFM IV, pp. 93-94, s. XCIV.)

³⁵⁸ AH, p. 102. L'emprunt peut être prouvé par ces deux éléments: *la terre se fandre* et *bluettant*. Ce dernier verbe est assez particulier pour qu'on puisse penser sans se tromper que Desportes l'a trouvé chez Ronsard.

CHAPITRE V

- ¹ STFM VII, p. 324, *A son livre*, v. 174.
- ² *Ronsard, sa vie et son œuvre*, p. 153.
- ³ RPL, p. 152.
- ⁴ *Introduction* au tome VII des *Œuvres complètes* de Ronsard (STFM), p. XVI.
- ⁵ *Ronsard*, pp. 58-59.
- ⁶ *La poésie amoureuse de Ronsard et sa vie intérieure*, p. 171.
- ⁷ RPA, t. II, p. 23.
- ⁸ RPA, t. II, p. 29.
- ⁹ RPA, t. II, p. 42.
- ¹⁰ RPA, t. II, p. 99.
- ¹¹ STFM VII, pp. 115-116.
- ¹² STFM VII, pp. 188-189.
- ¹³ STFM VII, pp. 225 sqq.
- ¹⁴ STFM VII, pp. 315 sqq.
- ¹⁵ STFM VIII, pp. 351 sqq.
- ¹⁶ RPA, t. II, p. 102.
- ¹⁷ RPA, t. II, p. 105.
- ¹⁸ RPA, t. II, p. 107.
- ¹⁹ *Ibid.*
- ²⁰ RPA, t. II, pp. 122-124.
- ²¹ RPA, t. II, p. 130.
- ²² RPA, t. II, p. 108.
- ²³ *Le style « bas » des « Continuations des Amours »*, dans *Lumières de la Pléiade*, pp. 313-342.
- ²⁴ Comme le critique belge, L. Terreaux parle de Marie-prétexte (cf. p. 342).
- ²⁵ Cf. STFM VII, p. 324, *A son livre*, vv. 174/179. Cf. aussi, dans les pages précédentes de notre travail, l'assimilation partielle que F. Desonay fait de la douceur au style « bas ». Sans l'existence des travaux sur le style « bas », que j'ai signalés au début de mon chapitre V, une définition du nouveau style de Ronsard selon le critère du « doux » serait très incomplète, bien entendu.
- ²⁶ Pierre de Ronsard, *Le Second Livre des Amours, Introduction*, p. XXVIII. Il ne faut pas oublier de mentionner non plus les réflexions très nuancées qu'avant Micha, H. Chamard faisait sur le nouveau style de Ronsard (cf. *Histoire de la Pléiade*, t. II, p. 55).
- ²⁷ Pour une part... Il me semble essentiel, pour une autre part, de revenir à la chronologie en ce qui concerne, par exemple, le style « doux » élevé (cf. pp. 327-332 du présent ouvrage).
- ²⁸ Cf. *supra*, pp. 252-253.
- ²⁹ STFM VII, p. 188, s. LXX, vv. 1-4.
- ³⁰ STFM VI, p. 113, *Ode à Michel Pierre de Mauleon...*, vv. 1-2.
- ³¹ Cf. *Ibid.*, note 3.
- ³² STFM VIII, pp. 163-164, *Hymne de la Mort*, vv. 32-34.
- ³³ STFM VII, p. 318, *A son livre*, v. 64.
- ³⁴ STFM VII, p. 323, *A son livre*, vv. 159-164.

- ³⁵ *Les Œuvres de Pierre de Ronsard*, nouvelle édition... par Isidore Silver, t. II, p. 17.
- ³⁶ STFM VII, p. XVIII.
- ³⁷ RPA, t. II, p. 123.
- ³⁸ ML, t. I, pp. 8-9, *A Monseigneur le Duc d'Anjou*.
- ³⁹ *Les Recherches de la France* (édition d'Amsterdam), t. I, col. 708.
- ⁴⁰ STFM VII, p. 132, s. XIV, vv. 5-7.
- ⁴¹ STFM VII, p. 165, s. XLVIII, vv. 9-14.
- ⁴² STFM VII, p. 167, s. L, vv. 9-14.
- ⁴³ STFM VII, p. 168, s. LII, vv. 1-4.
- ⁴⁴ STFM VII, p. 181, s. LXIV, vv. 1-4.
- ⁴⁵ STFM VII, p. 259, *Sonnet*, vv. 5-8.
- ⁴⁶ STFM VII, p. 262, *Chanson*, vv. 1-6.
- ⁴⁷ RPA, t. II, p. 114.
- ⁴⁸ F. Desonay croit bon de distinguer les groupes de poèmes en décasyllabes (l'expression y serait « véhémence ») et les groupes de sonnets en alexandrins (de style « doux »). Une lecture des textes ne nous permet pas ici de suivre F. Desonay.
- ⁴⁹ STFM XVII, p. 216, s. XXV, vv. 1-4.
- ⁵⁰ STFM I, pp. 3 sqq., *Ode de Pierre de Ronsard à Jacques Peletier*.
- ⁵¹ *Op. cit.*, vv. 41-45.
- ⁵² STFM II, p. 137, *Le Ravisement de Céphale*, vv. 78-80.
- ⁵³ STFM II, p. 159, vv. 61-68.
- ⁵⁴ STFM II, p. 188, vv. 33-36.
- ⁵⁵ STFM II, pp. 165 sqq., *D'un rossignol abusé*.
- ⁵⁶ STFM III, p. 120, vv. 32-34.
- ⁵⁷ STFM III, p. 181, *Au Conte d'Alsinois...*, vv. 89-92.
- ⁵⁸ STFM VI, pp. 27-28, *Épître de Michel Marulle*, vv. 1-8.
- ⁵⁹ STFM III, pp. 213-214, *Les Bacchantes...*, vv. 574-576.
- ⁶⁰ RPA, t. II, pp. 122 sqq. Pour la *Continuation*, j'ai relevé cinq passages supplémentaires (ce qui double le chiffre de F. Desonay!): 1. STFM VII, p. 155, s. XXXVIII, v. 6: *ma douce inhumaine*. 2. STFM VII, p. 159, s. XLII, v. 8: *votre doux regard*. 3. STFM VII, p. 169, s. LII, v. 11: *un solaire bien doux*. 4. STFM VII, p. 172, s. LV, v. 3: *les yeux de ma douce contraire*. 5. STFM VII, p. 176, s. LIX, v. 3: *Douce ruse d'amour*.
- ⁶¹ Sans entrer dans le détail, je signale que pour la *Nouvelle Continuation*, le chiffre auquel j'arrive est nettement supérieur à celui de F. Desonay.
- ⁶² STFM IV, p. 6, s. II, v. 2.
- ⁶³ STFM IV, p. 8, s. III, vv. 9-14.
- ⁶⁴ RPA, t. II, p. 118.
- ⁶⁵ STFM IV, p. 35, s. XXXI, v. 11.
- ⁶⁶ STFM IV, p. 41, s. XXXVIII.
- ⁶⁷ Cf. pp. 331-332 du présent ouvrage.
- ⁶⁸ Cf., entre autres, STFM IV, p. 55, s. LIII, v. 3; pp. 99-100, s. C; p. 100, s. CI; p. 101, s. CII; pp. 108-109, s. CX; pp. 110-111, s. CXII; pp. 143-144, s. CXLIX; pp. 151-152, s. CLIX.
- ⁶⁹ STFM IV, p. 177 sqq.

- ⁷⁰ STFM IV, p. 57, v. 7.
⁷¹ RPL, pp. 203-204.
⁷² RPL, p. 257.
⁷³ *Le poète et son œuvre d'après Ronsard*, pp. 306-307.
⁷⁴ Il s'agit du poète légendaire Linos.
⁷⁵ STFM XIV, p. 4, lignes 15-22.
⁷⁶ STFM XIV, p. 7, lignes 66-67.
⁷⁷ STFM XIV, p. 21, lignes 345-347.
⁷⁸ Cf. page 259 du présent ouvrage.
⁷⁹ STFM XV, p. 177, *Le Soucy du jardin*, v. 86.
⁸⁰ STFM XIII, pp. 250-251, *Sonnet au Seigneur de Vau*, vv. 3/12.
⁸¹ STFM XVIII, p. 263 [Pièce-préface], vv. 1-7.
⁸² STFM XI, p. 42, *Continuation du Discours...*, vv. 109-110.
⁸³ STFM XVIII, p. 292 [Fragment non achevé, dicté à Binet], v. 5.
⁸⁴ STFM XIV, p. 141, *Elegie au Roy*, vv. 173-176.
⁸⁵ STFM XVI, p. 3, *Au lecteur* [en tête de *La Franciade*].
⁸⁶ F. Desonay, par exemple: « Au fond, ce n'est pas le chantre de Marie au chantre de Cassandre que Ronsard oppose [dans *A son livre*], mais le doux poète d'amour au solennel buccinateur des fastes épiques. » (RPA, t. II, p. 105.)
⁸⁷ STFM VIII, p. 162, *Hymne de la Mort*, v. 3.
⁸⁸ STFM X, p. 293, *Elegie au Seigneur L'Huillier*, v. 16.
⁸⁹ STFM XVIII, p. 317, *Caprice au Seigneur Simon Nicolas*, vv. 42/46-48.
⁹⁰ Cf. pp. 178-179 du présent ouvrage.
⁹¹ Cf. notre *Introduction*, pp. 29-33.
⁹² Cf. notre Chapitre VI, pp. 397-399.
⁹³ Attitude très légitime, d'ailleurs, et même indispensable, au début des recherches.
⁹⁴ CP, t. I, p. 290.
⁹⁵ STFM VII, p. 192, *La Rose...*, v. 59.
⁹⁶ STFM XVII, p. 274, s. XXXV, vv. 1-4.
⁹⁷ Cf. STFM IV, pp. 152-153, s. CLX. Les commentateurs de l'édition Lau-monier signalent fort à propos cette parenté. Cf. aussi STFM V, pp. 109-110, s. XLI, vv. 1-4.
⁹⁸ RPA, t. I, pp. 187 sqq. Référence du texte de l'*Elegie a Janet*: STFM VI, pp. 152 sqq.
⁹⁹ STFM I, p. 4, *Ode de Pierre de Ronsart a Jacques Peletier...*, vv. 13-14.
¹⁰⁰ STFM I, p. 202, *A Macée*, vv. 35-36. La correction citée intervient déjà en 1555; dès lors, Ronsard ne modifiera plus son texte.
¹⁰¹ STFM V, p. 11, *Première Folastrie*, vv. 88-89.
¹⁰² STFM V, p. 111, s. XLV, v. 9.
¹⁰³ STFM XVI, p. 200, *La Franciade*, liv. III, v. 573.
¹⁰⁴ STFM XVII, p. 169, *La Charité*, vv. 81-84.
¹⁰⁵ STFM XVII, p. 245, s. LV, v. 9.
¹⁰⁶ STFM XV, p. 197, note 2. Cf. les variantes de ce texte, en particulier, le jeu de mots « *Malas* = les joues/*Mala* = les pommes » dans *Les Œuvres de Pierre de Ronsard*, édition critique par I. Sifver, t. I, p. 232.

- ¹⁰⁷ STFM IV, p. 167, s. CLXXVII, vv. 1/3-4.
¹⁰⁸ STFM XVII, p. 325, s. XLIV, vv. 11-12.
¹⁰⁹ STFM I, p. 190, *A Cassandre*, vv. 13-18.
¹¹⁰ A Cassandre, selon Laumonier; à Cassandre ou à Marie, selon Desonay.
¹¹¹ STFM VII, p. 136, s. XVIII, vv. 9-14.
¹¹² STFM V, p. 186, *Les Isles Fortunées*, v. 170.
¹¹³ *Op. cit.*, vv. 90-92.
¹¹⁴ STFM V, pp. 233 sqq., *A la fontaine Bélerie*.
¹¹⁵ Cf. p. 308 du présent ouvrage.
¹¹⁶ STFM XVII, p. 220, s. XXIX, vv. 5-11.
¹¹⁷ Cf. V.-L. Saulnier, MS, t. I, p. 284.
¹¹⁸ *Eros and Anteros*.
¹¹⁹ *Art. cit.*, p. 284.
¹²⁰ STFM IV, pp. 5-6, s. I.
¹²¹ STFM XIII, p. 218, *Pour le trophée d'Amour*, vv. 1-6.
¹²² STFM VI, pp. 199-201, *Ode: L'Arondelle*.
¹²³ STFM VI, pp. 202-204, *Ode*.
¹²⁴ *Op. cit.*, vv. 31-36.
¹²⁵ *Op. cit.*, v. 41.
¹²⁶ STFM VI, p. 230, *Odelette*, vv. 11-12.
¹²⁷ STFM VII, p. 181, s. LXIII, v. 14.
¹²⁸ STFM XVI, p. 130, *La Franciade*, liv. II, vv. 744-750.
¹²⁹ STFM XVII, p. 358, vv. 1-2.
¹³⁰ D'autres pièces-anecdotes complèteraient la description des « tableaux » érotiques que je viens de faire: cf. STFM VI, pp. 253-255, *Odelette*; STFM VII, pp. 106-107, *Ode XX*; p. 129, s. XII; pp. 241-242, *Chanson*; pp. 259-262, *Ode*; STFM XVII, pp. 148-150, *Stances*, vv. 1-36; p. 166, *La Charité*, vv. 1-12. Il est encore d'autres anecdotes d'Amour, mais le dieu n'y tient aucun rôle « mignard »: cf. STFM VII, p. 117, s. II; pp. 173-174, s. LVI; pp. 196-197, *Ode*; STFM XIII, pp. 220-221, *Pour le Trophée de la Chasteté*; STFM XV, pp. 206-211, *Elegie ou Amour Oyseau*; STFM XVII, pp. 174-178, *Elegie*.
¹³¹ STFM X, pp. 228-230, *Le Volage de Tours...* Vers cités: 311-314/315-318/333-336.
¹³² STFM XII, pp. 98-101, *Eglogue Les Pasteurs*, vv. 91-150.
¹³³ Chapitre XIX.
¹³⁴ *Op. cit.*, p. 569.
¹³⁵ Marie n'est pas toujours la petite paysanne angevine qu'on se plaît à imaginer:

*Mars fut vostre parein quand naquistes, Marie,
 La Mer vostre mareine: un Dieu cruel & fier,
 L'autre, element ouquel on ne se doit fier,
 Car tost son onde est douce, & tost elle est marrie.*
 (STFM VII, pp. 268-269, *Sonnet*, vv. 1-4.)

C'est Marie aussi, qui a le cœur d'une fière lionne (STFM VII, p. 127, s. X, v. 14). Plusieurs pièces de la *Continuation* et de la *Nouvelle Continuation*

- (recueils qui deviennent en 1584 les *Amours* de Marie) laissent entrevoir une maîtresse hautaine et « élevée », bien plutôt qu'une humble villageoise.
- ¹³⁶ STFM VII, p. 322, *A son livre*, vv. 129-134.
- ¹³⁷ STFM VII, pp. 256-257, *Sonet*, vv. 9-11.
- ¹³⁸ STFM VII, p. 270, *Sonet*, vv. 1-2.
- ¹³⁹ STFM VII, p. 188, s. LXX, vv. 1-4.
- ¹⁴⁰ STFM XII, p. 216, *Elegie*, vv. 15-22.
- ¹⁴¹ STFM XVII, p. 278, s. XXXIX, v. 8.
- ¹⁴² Nous reviendrons sur un aspect particulier et exceptionnel du style « doux », qui a servi à magnifier une « haute » dame. Cf. la dernière section du présent chapitre.
- ¹⁴³ STFM VII, p. 159, s. XLI, v. 12.
- ¹⁴⁴ STFM VII, p. 275, *Chanson*, vv. 1-6.
- ¹⁴⁵ STFM VII, p. 126, s. IX, vv. 5-8.
- ¹⁴⁶

*Je ne suis seulement amaureus de Marie,
Janne me tient aussy dans les liens d'Amour.*

(STFM VII, p. 127, s. XI, vv. 1-2.)

- Il est vrai que Ronsard avoue ne pas posséder les femmes dont il parle. Néanmoins, le temps est plus à la facilité qu'à la profondeur.
- ¹⁴⁷ STFM VII, p. 157, s. XL.
- ¹⁴⁸ Cf. *Le Voïage de Tours*. (STFM X, pp. 214 sqq.)
- ¹⁴⁹ Mars et Vénus portraits tous nus sur un tableau.
- ¹⁵⁰ STFM I, pp. 258-259, *A son lit*, vv. 17-24.
- ¹⁵¹ STFM I, p. 202, *A Macée*, vv. 29-30.
- ¹⁵² STFM I, p. 232, *A sa Guiterre*, v. 63.
- ¹⁵³ STFM II, p. 55, *Aux mouches a miel*, vv. 8-11.
- ¹⁵⁴ Sur les différentes Cassandre, cf. R. Lebègue, *La poésie amoureuse de Ronsard et sa vie intérieure*, pp. 168-169; F. Desonay, RPA, t. I, pp. 52-57; pp. 102-110.
- ¹⁵⁵ Pour cette citation et celles qui précèdent, cf. STFM V, pp. 7 sqq., *Première Folastrie*, *passim*.
- ¹⁵⁶ *Op. cit.*, v. 140.
- ¹⁵⁷ Souvent, la femme aimée, à force de « s'amenuïser » finit par perdre toute consistance (et la poésie de Ronsard, tout intérêt) dans les sucreries que le pseudo-anacréontisme avait mises à la mode. Sur l'infidélité chez Ronsard, cf. I. Silver, *Ronsards ethical thought*, pp. 341-344.
- ¹⁵⁸ *Un petit putain* = « un peu putain ».
- ¹⁵⁹ STFM VII, p. 179, s. LXII, vv. 1-2.
- ¹⁶⁰ *Ibid.*, vv. 5-6.
- ¹⁶¹ RPA, t. II, p. 132.
- ¹⁶² STFM VII, pp. 127-128, s. XI.
- ¹⁶³ RPA, t. II, pp. 42-43.
- ¹⁶⁴ STFM XVII, p. 262, s. XIX, vv. 12-14.
- ¹⁶⁵ STFM VII, pp. 275-276, *Chanson*.

- ¹⁶⁶ Notons, au vers 12, le contraste *mal/bien* et, à la variante 78-87 du v. 13, le remplacement de *miel* par *fiel*.
¹⁶⁷ *Ibid.*, vv. 19-24.
¹⁶⁸ STFM VII, pp. 269-270, *Sonet*, vv. 1-6.
¹⁶⁹ *Ibid.*, v. 12.
¹⁷⁰ *Ibid.*, v. 14.
¹⁷¹ STFM I, p. 218, *De la jeune amie d'un sien ami*, vv. 26-30.
¹⁷² STFM I, pp. 257-259, *A son lici*.
¹⁷³ *Ibid.*, v. 14.
¹⁷⁴ *Ibid.*, v. 16.
¹⁷⁵ *Ibid.*, vv. 17-18.
¹⁷⁶ *Ibid.*, vv. 21-24.
¹⁷⁷ STFM VII, pp. 123-124, vv. 1-4.
¹⁷⁸ STFM X, pp. 120-121, v. 5/13-26/29-35.
¹⁷⁹ STFM VII, p. 124, s. VII, v. 13.
¹⁸⁰ STFM VII, p. 147, s. XXIX, v. 12.
¹⁸¹ STFM VII, p. 148, s. XXXI, vv. 1-2.
¹⁸² STFM VII, p. 166, s. XLIX, v. 11.
¹⁸³ STFM XVII, p. 249, s. III, vv. 1-2/5-9.
¹⁸⁴ STFM I, p. 38, *Fantaisie a sa Dame*, vv. 63-64.
¹⁸⁵ STFM I, p. 191, *A Cassandre*, variante 78-87 du v. 26.
¹⁸⁶ STFM I, pp. 233-234, *A sa guiterre*, vv. 86-88.
¹⁸⁷ STFM IV, p. 152, s. CLX, vv. 1-4.
¹⁸⁸ Cf. aussi d'autres descriptions de « seins » réfléchis :

...[Le] sein qui lentement secolie
 Son gorgerin, sous qui per à per noüe
 Le branle égal d'un flot Cytherien.

(STFM V, p. 138, s. CVII, vv. 6-8.)

...le vent secolie
 Son sein, où pris il se joüe,
 Et le fait d'un dous soufler
 Ralenter, & puis renfler.

(STFM V, pp. 237-238, *A la fontaine Bélerie*, vv. 91-94.)

Deux monts de laict qu'un vent presse et represe.

(STFM XVII, p. 169, *La Charite*, v. 89.)

- ¹⁸⁹ STFM II, pp. 67-68, *La defloration de Lede a Cassandre*, vv. 5-7.
¹⁹⁰ = son penser. (Au XVI^e siècle, ce substantif, dérivé du verbe, était masculin.)
¹⁹¹ STFM IV, p. 38, s. XXXV, vv. 5-8.
¹⁹² STFM IV, p. 97, s. XCVIII, v. 6. (La variante 78-87 dira : *une peine éternelle*.)
¹⁹³ STFM XV, pp. 232-233, *Sonet*. (En réalité, un madrigal.)
¹⁹⁴ STFM XVII, p. 267, s. XXVI, v. 8.
¹⁹⁵ STFM XVII, p. 247, s. LVII, vv. 13-14.
¹⁹⁶ STFM III, p. 212, vv. 535-540.

- 197 STFM VII, p. 131, s. XIII, var. 78 des vv. 12-14.
 198 STFM XIII, p. 261, *Ode à Monsieur de Verdun...*, v. 108.
 199 STFM XVII, p. 381, *Elegie*, vv. 33-35.
 200 RPL, pp. 566 sqq.
 201 RPL, pp. 578-579.
 202 STFM XV, p. 204, *Odelette*, vv. 7-12.
 203 STFM II, pp. 33-34, *A Jane impitoiable*, vv. 1-12.
 204 STFM II, p. 127, *A Cassandre*, vv. 8-14.
 205 STFM V, pp. 196-197, *Ode a Cassandre*.
 206 *Op. cit.*, v. 13.
 207 STFM VII, pp. 152-153, s. XXXV, vv. 9-14.
 208 STFM XVII, pp. 265-266, s. XXIV.
 209 On lira les remarques très originales de F. Desonay sur le sens de ce sonnet. (RPA, t. III, pp. 337-338.) Je signale aussi deux interprétations récentes du *Quand vous serez bien vieille...*, l'une de Spitzer, attentive essentiellement à la langue du sonnet, et à ses valeurs sémantiques (*Interpretationen zur Geschichte der französischen Lyrik*); l'autre de W. Blechmann (*Imitatio creatrix bei Ronsard*), qui étudie en particulier trois thèmes: a) *Tempus edax rerum*; b) *monumentum aere perennius*; c) *carpe florem*. L'interprétation de Blechmann est très nouvelle. L'auteur, en particulier, qualifie ainsi le ton du sonnet: «...einen Ton, den die frühen Gedichte Ronsards nicht haben: eine desengaño-Stimmung, die gelegentlich bis zum Zynismus reicht.» (p. 8.)
 210 Introduction aux *Poésies* de Ronsard (Guilde du livre), p. 16.
 211 STFM I, p. 10, *Epithalame d'Antoine de Bourbon et Janne de Novorre*, vv. 15-18.
 212 STFM I, p. 197, *Des Baisers de Cassandre*, vv. 1-12.
 213 STFM IX, p. 188, *Chant pastoral, a Madame Marguerite...*, vv. 253-254.
 214 STFM X, p. 95, s. X, v. 6.
 215 STFM XII, pp. 105-106, *Eglogue Les Pasteurs*, vv. 239-250.
 216 STFM II, p. 124, *Des roses plantées pres un blé*, v. 1.
 217 Cet autre fut souvent Ronsard lui-même.
 218 *Op. cit.*, vv. 26-27.
 219 STFM V, p. 231, *Ode des roses & des violetes de Mars*, vv. 1-2.
 220 STFM VII, p. 189, *La Rose...*, vv. 1-2.
 221 *Op. cit.*, vv. 41-42.
 222 STFM XV, pp. 204-205.
 223 Je ne fais que mentionner les poèmes bien connus *Mignonne, allon voir si la rose* et *Comme on voit sur la bronche...*
 224 = « Ou plutôt ».
 225 STFM V, p. 109, s. XLI, vv. 7-8.
 226 STFM VI, p. 73, *Le Narssis*, vv. 8-10.
 227 STFM V, pp. 32-33, *Folastrie III*, vv. 64-66.
 228 STFM I, p. 202, *A Macée*, vv. 33-36.
 229 STFM II, p. 13, *A Madelaine alant mari vieillard*, vv. 19-22.
 230 STFM II, pp. 43-44, *Le baiser de Cassandre*, vv. 1-4.
 231 STFM II, p. 55, *Aus mouches a miel...*, v. 10.
 232 STFM IX, p. 96, vv. 403-404.

- ²³³ *Op. cit.*, vv. 379-381.
²³⁴ STFM XV, p. 139, *Stances*, vv. 41-44.
²³⁵ STFM IX, p. 39, *L'Hymne de...* Charles Cardinal de Lorraine, vv. 185-186.
²³⁶ Les lèvres de la femme aimée.
²³⁷ STFM II, p. 45, *Le baiser de Cassandre*, vv. 21-24.
²³⁸ STFM VII, p. 160, s. XLIII, vv. 5-6/9-11.
²³⁹ STFM VI, p. 71, *Ode à un rossignol*, vv. 17-18.
²⁴⁰ STFM VII, pp. 289-290, *L'alouette*, vv. 12-16.
²⁴¹ Cf. aussi le motif des papillons:

*Dieu vous gard, troupe diaprée
 Des Papillons, qui par la préé
 Les douces herbes suçotez.*

(STFM VII, p. 294, *Ode*, vv. 13-15.)

- ²⁴² STFM VII, pp. 268-269, *Sonnet*, vv. 1-4.
²⁴³ Ronsard parle aux rivières de son pays.
²⁴⁴ STFM VII, p. 99, *Ode XIII*, vv. 25-30.
²⁴⁵ STFM XI, p. 60, *Continuation du Discours des Misères...*, vv. 439-440.
²⁴⁶ STFM XIII, p. 213, *Ces vers furent recitez...*, vv. 37-38.
²⁴⁷ STFM VII, p. 139, s. XXII, vv. 3-4.
²⁴⁸ STFM VI, p. 106, *Odelette à lui mesme* [Corydon], vv. 28-30.
²⁴⁹ STFM VII, p. 295, *Ode*, vv. 21-24.
²⁵⁰ STFM X, p. 14, *Elegie à Monseigneur le Reverendissime Cardinal de Châtillon*, vv. 203 sqq.
²⁵¹ STFM XI, p. 67, *Remontrance au peuple de France*, v. 82.
²⁵² STFM XI, p. 144, *Responce aux Infures...*, v. 536.
²⁵³ Cf. aussi la déclaration de l'*Hymne de l'Automne*:

*Je n'avois pas quinze ans que les mons & les boys,
 Et les eaux me plaisoient plus que la court des Roys
 ...*
 (STFM XII, p. 47, vv. 31-32.)

- ²⁵⁴ STFM XII, p. 289, *Elegie*, vv. 111-118.
²⁵⁵ STFM IV, pp. 59-60, s. LVII, vv. 2-4/9-10/12-14.
²⁵⁶ STFM XVII, pp. 286 sqq.
²⁵⁷ Cf. pp. 272-273 du présent ouvrage.
²⁵⁸ STFM XVII, p. 191, *Elegie du Printemps...*, vv. 1-12.
²⁵⁹ STFM XV, pp. 335-336, *Elegie*, vv. 240-264.
²⁶⁰ STFM V, pp. 234-235, *A la fontaine Bélerie*, vv. 21-34.
²⁶¹ STFM XII, pp. 163 sqq.
²⁶² *Op. cit.*, vv. 1-6.
²⁶³ *Op. cit.*, vv. 33-36.
²⁶⁴ *Op. cit.*, vv. 73-78.
²⁶⁵ *Op. cit.*, vv. 79-84.
²⁶⁶ *Op. cit.*, vv. 85-90.
²⁶⁷ *Op. cit.*, v. 51.
²⁶⁸ *Op. cit.*, vv. 55-56.
²⁶⁹ *Op. cit.*, vv. 61/63.

- 270 *Op. cit.*, v. 67.
 271 *Op. cit.*, vv. 97-102.
 272 *Op. cit.*, vv. 103-114.
 273 STFM XVII, p. 327, s. XLVII, vv. 9-14.
 274 STFM IV, p. 101, s. CII, vv. 1-4.
 275 STFM IV, p. 127, s. CXXXI, vv. 1-4.
 276 STFM V, p. 41, *Folastrie VI*, v. 52.
 277 STFM V, p. 152, s. CCIII, var. 84-87 des vv. 6-7.
 278 Cf. aussi STFM X, p. 121, *Amourette*, v. 33; STFM X, pp. 286-287, *Le Cyclope amoureux*, vv. 216-217; STFM XII, p. 112, *L'Adonis*, v. 75.
 279 STFM XVIII, p. 182, *A son ame*, vv. 1-3.
 280 STFM VI, p. 158, *Elegie a Janet peintre du Roi*, vv. 141-144.
 281 STFM VII, p. 127, s. X, v. 10.
 282 STFM VII, p. 138, s. XX, vv. 3-4.
 283 STFM VII, p. 243, *Ode*, vv. 13-18. Cf. aussi STFM IX, p. 99, *Chant pastoral...*, vv. 467-468.
 284 STFM X, p. 344, *La Vertu amoureuse*, vv. 154-155.
 285 STFM XII, p. 289, *Elegie*, v. 112.
 286 En chiffres ronds.
 287 Cf. *La survivance des dieux antiques...*, chap. II, pp. 160-185.
 288 STFM VIII, p. 178, *Hymne de la Mort*, vv. 330-332.
 289 STFM XVIII, p. 133, *Discours*, vv. 99-104.
 290 STFM XII, p. 224, *Elegie*, var. 84 du v. 13.
 291 STFM XVIII, p. 115, *Cartel pour les Chevaliers des Flammes*, vv. 17-20.
 292 STFM XVII, pp. 51-52, *Responce à une autre Elegie...*, vv. 21 sqq.
 293 STFM II, p. 35, vv. 23-28.
 294 STFM VIII, p. 355, *Elegie de Pierre de Ronsard a Chretophie de Choiseul*, vv. 62-63.
 295 STFM X, pp. 214-215, *Le Voiage de Tours...*, vv. 23-28.
 296 STFM VII, p. 105, *Odelette*, vv. 11-12.
 297 STFM XII, p. 110, *L'Adonis*, vv. 29-31.
 298 *Les mœurs polies et la littérature de cour sous Henri II*, p. 231.
 299 STFM VII, p. 324, *A son livre*, v. 182.
 300 *Op. cit.*, à la note 294, v. 74.
 301 STFM I, p. 258, *A son lict*, v. 14.
 302 STFM I, p. 263, *Des peintures contenues dedans un tableau*, v. 64.
 303 STFM IV, p. 177, vv. 5-6.
 304 STFM VI, p. 45, s. I, vv. 13-14.
 305 STFM VI, p. 216, *Odelette a sa maitresse*, v. 21.
 306 STFM VI, p. 245, *Odelette*.
 307 STFM VII, p. 124, s. VII, v. 13.
 308 STFM XVII, p. 193, *Elegie du Printemps*, vv. 64-65.
 309 STFM I, p. 201, *A Macée*, var. 55-84 du v. 13.
 310 STFM I, p. 232, *A sa guiterre*, v. 61.
 311 Vulcain.
 312 STFM VI, p. 74, *Le Narssis*, vv. 15-20.
 313 STFM XII, pp. 211-212, *Elegie*, vv. 83-90.

- ³¹⁴ STFM XII, p. 266, *Discours amoureux de Genevre*, vv. 199 sqq.
- ³¹⁵ STFM VI, p. 158, *Elegie a Janet...*, vv. 151-153.
- ³¹⁶ STFM VII, p. 184, s. LXVII, vv. 1-2.
- ³¹⁷ *Op. cit.*, v. 14.
- ³¹⁸ STFM VII, p. 191, *La Rose*, vv. 26-30. Cf. aussi STFM VII, p. 255, *Sonnet*, v. 2.
- ³¹⁹ STFM XII, p. 29, vv. 31-32.
- ³²⁰ *Aspects du mythe*, p. 25.
- ³²¹ Jung et Kerényi, *Introduction à l'essence de la Mythologie*, p. 129.
- ³²² STFM III, p. 126, *Ode a Michel de l'Hospital...*, vv. 137-140.
- ³²³ Jung et Kerényi, *Op. cit.*, p. 117.
- ³²⁴ *La littérature française de la Renaissance*, p. 42.
- ³²⁵ STFM XI, p. 67, *Remonstrance au Peuple de France*, v. 84.
- ³²⁶ STFM XII, p. 50, *Hymne de l'Autonne*, vv. 80-82. La note dont Laumonier accompagne ces vers nous avertit des limites du Ronsard mythographe-théoricien: quelquefois, notre poète voit dans la mythologie un symbolisme « naturel », appliqué à des phénomènes physiques. Plus souvent, les dieux antiques incarnent des valeurs morales. Laumonier renvoie à son *Ronsard, poète lyrique*, pp. 300 sqq. et à H. Franchet, *Le poète et son œuvre d'après Ronsard*, pp. 247 sqq. On sait, il est vrai (cf. l'*Abbrégé de l'Art poétique françois*, STFM XIV, p. 4, lignes 16 sqq.) que la poésie n'est pour Ronsard qu'une théologie allégorique. On sait aussi (cf. *Discours à Monsieur de Cheverny...*, STFM XVIII, pp. 96 sqq.) que Jupiter et Minos ne sont que la simple figuration de la royauté et des conseillers dont elle s'entoure. On sait enfin qu'Hercule (cf. l'*Hercule Chrestien*, STFM VIII, pp. 207 sqq.) n'est rien d'autre qu'une préfiguration du Christ. Et pourtant, l'œuvre du poète dément presque à chaque page les interprétations simplistes du théoricien, si bien qu'il est non seulement possible mais encore impérieusement nécessaire de dépasser les équivalences puériles à quoi trop souvent Ronsard se réduit lui-même.
- ³²⁷ STFM XIV, p. 15, *Abbrégé de l'Art Poétique françois*, lignes 229-230.
- ³²⁸ *La Mythologie grecque*, pp. 5-10; cf. aussi, du même auteur, l'introduction à l'ouvrage *Mythologies*, t. I, pp. 4 sqq.
- ³²⁹ Ronsard n'est pas exempt de telles platitudes, d'ailleurs.
- ³³⁰ Sur l'action « démythisante » de l'esprit humain, on consulera les pages excellentes de G. Gusdorf dans *Mythe et métaphysique*, pp. 135 sqq. et pp. 161 sqq.
- ³³¹ STFM I, p. 6, *Ode de Pierre de Ronsart a Jacques Peletier: Des beautez qu'il voudroit en s'amie*, var. 60 des vers (ajoutés) 39-40.
- ³³² STFM I, p. 190, *A Cassandre*, vv. 27-28 (ajoutés dès l'édition de 1578).
- ³³³ STFM IX, p. 199, *Inscriptions...*, v. 69.
- ³³⁴ STFM XIII, p. 42, *Elegie a la Majesté de la Royne d'Angleterre*, vv. 85-86.
- ³³⁵ STFM XVII, p. 274, s. XXXV, v. 4.
- ³³⁶ STFM XV, pp. 86-87, *Discours d'un amoureux desesperé*, vv. 35-38.
- ³³⁷ STFM XVII, p. 177, *Elegie*, v. 99.
- ³³⁸ STFM XVII, p. 314, s. XXXIII, vv. 10-11.
- ³³⁹ STFM VII, p. 269, *Sonnet*, v. 14.

⁸⁴⁰ STFM X, p. 282, v. 117.

⁸⁴¹ STFM XIV, p. 159, *Elegie*, vv. 163-170.

⁸⁴² STFM VII, p. 109, *Ode aux Muses, à Venus...*, vv. 7-12.

⁸⁴³ STFM IX, p. 197, *Inscriptions...*, vv. 37-40. On notera aussi la brève allusion à l'épiphanie de Vénus dans le sonnet XXVIII de la *Continuation*:

*Autre que vous ne me sauroit complaire,
Et fust Venus descendue entre nous.*

(STFM VII, p. 145, vv. 3-4.)

⁸⁴⁴ STFM XVII, pp. 183-184, s. V, vv. 1-8.

⁸⁴⁵ Dans les éditions de 1584-1587, *vient* est changé en *vint*. Le passé simple estompe l'image, mais enlève au mythe son actualité.

⁸⁴⁶ STFM XVIII, p. 125, *Elegie XIII*, vv. 21-26.

⁸⁴⁷ STFM VI, p. 53, s. IX, vv. 1-2.

⁸⁴⁸ STFM XV, pp. 283-284, *Veu à Venus...*

⁸⁴⁹ STFM IV, p. 42, s. XXXIX.

⁸⁵⁰ Cf. *supra*, pp. 322-323.

⁸⁵¹ Cf. aussi le quatrain du sonnet des *Amours de 1553*:

*Toutes beautés à mes yeus ne sont rien,
Au pris du sein qui lentement secoüe
Son gorgerin, sous qui per à per noüe
Le branle égal d'un flot Cytherien.*

(STFM V, p. 138, s. CVII, vv. 5-8.)

⁸⁵² Ou à bord, comme dans les éditions de 1571 et 1578. Dès 1584, Ronsard, bien qu'il n'ait modifié qu'un vers, ôte une certaine force à son poème: *Nageoyt à bord devient Passoit la mer*. La poésie naît d'équilibres si subtils qu'il arrive au créateur de ne pas les apercevoir et de les anéantir.

⁸⁵³ STFM IV, pp. 99-100, s. C.

⁸⁵⁴ Cette distinction chronologique n'est pas absolue, mais elle souligne une tendance particulière, propre en très grande partie aux deux recueils que nous mentionnons.

⁸⁵⁵ Cf. STFM XVII, pp. 197-198, s. IV; pp. 210-211, s. XVII; pp. 226-227, s. XXXVIII; p. 256, s. XI; p. 261, s. XVIII; pp. 271-272, s. XXXI.

⁸⁵⁶ Cf. STFM XVII, pp. 206-207, s. XII; pp. 208-209, s. XV; pp. 275-276, s. XXXVI.

⁸⁵⁷ Cf. STFM XVII, pp. 213-214, s. XXI; p. 223, s. XXXIII; pp. 242-243, s. LI; p. 245, s. LV; p. 272, s. XXXII.

⁸⁵⁸ Cf. STFM XVII, pp. 219-220, s. XXIX; p. 249, s. III; pp. 274-275, s. XXXV.

⁸⁵⁹ STFM IV, p. 110, s. CXII, vv. 5-8.

⁸⁶⁰ STFM IV, p. 154, s. CLXII, vv. 5-8.

⁸⁶¹ STFM IV, pp. 152-153, s. CLX.

⁸⁶² STFM IV, pp. 71-72, s. LXX.

⁸⁶³ STFM IV, pp. 55-56.

⁸⁶⁴ STFM IV, p. 6, s. II, vv. 1-2.

⁸⁶⁵ STFM IV, p. 108, s. CX, vv. 1-4.

⁸⁶⁶ *Op. cit.*, vv. 12-14.

³⁶⁷ STFM IV, p. 8, s. III, vv. 9-14.

³⁶⁸ STFM IV, p. 41, s. XXXVIII.

³⁶⁹ *Ronsard and Catullus...*, p. 243.

³⁷⁰ Aspect qui devient presque lassant à force d'être répété. Cf. les vv. 1413-1445 du *Meteorum Ilber*, où sont complaisamment décrits tous les charmes féminins des nymphes, charmes à propos desquels s'excite un satyre, caché dans les roseaux (une partie de ce texte est citée dans notre développement). Cf. aussi *Hendecasyllabi*, II, 2, vv. 23-25 :

*Ac ne pallia sint molesta nobis,
Nudis corporibus cienda pugna
nudo pectore, nudulis pupillis,
...*

Cf. aussi *Ecloga* IV, vv. 89-91 :

*At mea cum liquidos Ariadna recedit ad omnes
albentemque pedem nudatque ad flumina suras,
genuoque sub vitrea condent argentea lymphe
...*

Cf. aussi *Eridanus*, I, 1, vv. 17-22 :

*Siccabat madidos Venus aurea forte capillas
nuda quidem, si non parte tegatur aquis;
pectus aquis tegitur, cervix umerique superstant,
subleuat effusus sedula dextra comas,
ima papillarum tegitur pars, eminet illa,
Punicea Charites quam coluere rosa.*

Cf. aussi *De Hortis Hesperidum*, II, vv. 202-205 [Amphitrite déploie ses charmes pour reconquérir son mari] :

*...ac nunc miseranda, papillas
nudabat, roseoque sinu invitabat amantem,
nunc exerta genu primasque illapso per undas
candida relectis ostentat crura cothurnis.*

³⁷¹ Vv. 1426-1433.

³⁷² P. Van Tieghem avait déjà parlé de « l'ardente sensualité avec laquelle le poète peint la beauté nue de sa Stella » — « et de ses autres maîtresses », pourrait-on ajouter ! (Cf. *La littérature latine de la Renaissance*, p. 234.)

³⁷³ Cf. *Amores* II, 9, vv. 25-26 :

*O si quae vitreis referunt se membra sub undis
contingerim, o cupido membra fovenda sinu.*

Cf. *Ibid.*, vv. 73-74 :

*subducit retegitque sinus nudatque papillas,
hinc genua in molli lenta recurvat humo.*

Cf. *Amores*, II, 12, vv. 11-14:

*Me iuvat inter vlna (fovet nam Bacchus amorem)
ebria consertis oscula ferre labris,
molle femur troctasse manu, tractasse papillas
dulciaque in tenero bella movere sinu.*

⁸⁷⁴ *Amores*, I, 1, vv. 20-21.

⁸⁷⁵ *Amores*, I, 5, v. 19.

⁸⁷⁶ *De amore coniugali*, III, 4, v. 13.

⁸⁷⁷ *Hendecasyllabi*, I, 4, vv. 7-8.

⁸⁷⁸ *Eridanus*, II, 21, v. 9.

⁸⁷⁹ *Ibid.*, v. 17. Cf. pp. 267-271 du présent ouvrage, les nombreuses références à la description du sein féminin par Ronsard.

⁸⁸⁰ Str. XI-XVI.

⁸⁸¹ Str. LXVII-LXXI.

⁸⁸² Comme Baïf est la source directe de Ronsard, nous traitons de lui ici.

⁸⁸³ AM, p. 109, [VI], vv. 47-48. Variante 1573:

*Ce front d'yvoire bruny
Rond en son relief uny.*

Les autres citations sont faites au fil du texte.

⁸⁸⁴ Cf. référence de la note 371. Baïf, *Op. cit.*, vv. 95-96. L'inspiration de Pontano est encore plus sensible dans le poème *Le Laurier*, où Baïf ajoute au *jarret* quelques détails pornographiques tout à fait pontaniens. (Cf. ML, t. II, p. 47, bas de la page.)

⁸⁸⁵ IR, t. I, pp. 142-144.

⁸⁸⁶ Du Bellay, *La Deffence et Illustration*, liv. II, chap. 4, édition STFM, pp. 124-125.

⁸⁸⁷ Vv. 86-89.

⁸⁸⁸ Vv. 98-99. Je rappelle que nous avons fait allusion à *L'Elegie a Janet* à la page 268 du présent ouvrage.

⁸⁸⁹ Citation-référence-note 109.

⁸⁹⁰ *Basia*, VIII, vv. 1-5.

⁸⁹¹ Horace surtout, cf. *Epodes*, XVI; mais avant lui, Homère, cf. *l'Odyssée*, IV, vv. 563 sqq. et Hésiode, cf. *Les Travaux et les Jours*, vv. 156 sqq.

⁸⁹² Un bon exemple en est donné plus haut à propos de l'une de nos remarques sur *l'Elegie a Janet*. Pour le détail des emprunts, je renvoie le lecteur aux notes de l'édition STFM de Ronsard et à WG.

⁸⁹³ Celui du recueil d'Henri Estienne (Pseudo-Anacréon); celui, aussi, du *Florilège* de Stobée et de *l'Anthologie grecque*.

⁸⁹⁴ *Lusus*, XXVII (*Iolas*), vv. 28-42.

⁸⁹⁵ P. 276, citation-référence-note 131 et p. 277, référence-note 132.

⁸⁹⁶ Surtout dans le second passage cité.

⁸⁹⁷ Et chez Baïf, qui a écrit, lui aussi, une églogue *Les Amoureux*, sur le sujet du voyage qu'il fit en Touraine pour revoir sa Francine, avec Ronsard qui voulait revoir sa Marie. (Cf. ML, t. III, pp. 36 sqq.) Lequel des deux poètes s'est inspiré de l'autre? A lire M. Raymond (IR, t. I, pp. 159-162), il semble

que ce soit Ronsard. Mais la déduction du critique genevois ne s'appuie que sur le second texte cité dans le corps de notre chapitre, à savoir l'éplogue *Les Pasteurs* (STFM XII, pp. 93 sqq.), publiée en 1563 ou 1564. Or, il paraît vraisemblable que Ronsard, le premier, ait écrit un texte bucolique et amoureux: ce serait donc le *Voiage de Tours* (STFM X, pp. 214 sqq.), publié en 1560, et qui s'inspire, pour quelques vers que nous avons examinés, du *Iolas* de Naugerius. Baïf, qui n'en était pas à se gêner, aurait emprunté à son ami, pour écrire *Les Amoureux*, l'idée générale du poème et la suggestion particulière du recours à Naugerius. Ronsard, ne voulant pas être en reste, aurait repris le sujet et mis en scène d'autres bergers que Baïf et lui-même. Ce n'est qu'une supposition, car, en l'absence de tout renseignement chronologique concernant les *Eglogues* de Baïf, il est difficile d'être affirmatif. Mais il paraît vraisemblable que Ronsard ait écrit le premier une éplogue amoureuse. En tout cas, *Le Voiage de Tours*, qui met en scène Baïf sous le nom de Thoinet, laisse entrevoir chez les deux poètes des rapports que n'assombrit aucune rivalité poétique. Quoi qu'il en soit, Ronsard reste personnel, même dans les *Pasteurs*. Un éventuel plagiat de Baïf par le Vendômois ne saurait infirmer nos remarques.

³⁹⁸ Cf. p. 279, citation-référence-note 144.

³⁹⁹ Cf., par exemple, V, 37.

⁴⁰⁰ Cf. *Amores*, II, 10, début.

⁴⁰¹ Cf. p. 282, citation-référence-note 155.

⁴⁰² PL, pp. 358-360.

⁴⁰³ Ce n'est pas dans le *Blason du Beau Tétin* qu'on trouve la forme ronde du sein féminin, mais dans la *Chanson XXIV*, v. 4:

En son Tetin bonne rondeur.

(OL, p. 194.)

Cf. aussi le *Blason de la Gorge* de Maurice Scève, vv. 7-8:

...une gorge...

Ronde et unie en forme d'une branche.

(PL, p. 330.)

Cf. aussi ces quelques vers du *Blason des Tétons* de M. Guichard:

Ce qu'il faut d'embonpoint, leur élasticité,

L'intervalle qui les sépare,

Ce poli du satin, cette aimable rondeur,

... (Les *Blasons du corps féminin*, p. 86.)

A. Cioranescu soulignait déjà la présence d'un courant d'imitations de l'Arioste chez d'autres poètes que ceux de la Pléiade:

Mais le grasselet embonpoint

Du visage nous le descœuvre.

(Anonyme, dans une *Ode en faveur de D. Lauize Labé...*)

Citation empruntée à *L'Arioste en France*, t. I, p. 207.

⁴⁰⁴ Cf. OL, p. 215, *Élégie I*, vv. 117 sqq.; pp. 252-253, *Élégie XVII*, vv. 57-76; pp. 322-323, *Eglogue I*, vv. 1-16, etc.

- ⁴⁰⁵ OL, p. 253, *Élégie* XVII, vv. 82-83.
- ⁴⁰⁶ Je laisse de côté l'examen d'un certain nombre de poètes du XVI^e siècle, non sans signaler que Ronsard a probablement emprunté son « Amour jouant aux échecs » (cf. p. 275, citation-référence-note 128), à Pernette du Guillet. (Cf. PL, p. 252, *Conde claros de Adonis*, vv. 1-4.)
- ⁴⁰⁷ IR, t. I, p. 186.
- ⁴⁰⁸ ML, t. I, p. 60, *Le Pinceau* (fin) et surtout ML, t. I, pp. 260 sqq., *Le Portrait de sa Maîtresse*. La comparaison des textes de Ronsard et de Belleau a été faite par M. Raymond (cf. IR, t. I, pp. 188-189).
- ⁴⁰⁹ ML, t. I, pp. 76-77, *La Cerise*.
- ⁴¹⁰ ML, t. I, pp. 78 sqq.
- ⁴¹¹ ML, t. I, p. 251.
- ⁴¹² Que l'âme de l'univers créant le monde.
- ⁴¹³ STFM I, p. 82, s. LXIV, vv. 9-14.
- ⁴¹⁴ STFM I, p. 108, s. XCV, vv. 12-14.
- ⁴¹⁵ Recueil publié en 1558, mais composé à Rome, dans sa plus grande partie.
- ⁴¹⁶ STFM V, pp. 38-39, *Chant de l'Amour et du Printemps*, vv. 33-36/41-48.
- ⁴¹⁷ Cf. pp. 271-272 du présent ouvrage.
- ⁴¹⁸ STFM V, p. 190, *Hymne de la Surdité*, vv. 111-116.
- ⁴¹⁹ Jodelle, OC, p. 512. Il faut avouer qu'ici, E. Balmas ne se montre ni très tendre ni très juste à l'égard de Ronsard.
- ⁴²⁰ OC, t. I, pp. 311-316.
- ⁴²¹ OC, t. I, pp. 317, *Sonnet Et quoy?...*
- ⁴²² *Op. cit.*, str. XII et XIII.
- ⁴²³ L'*Elegie a Janet* fait partie des *Meslanges* publiés en 1555, mais achevés d'imprimer le 22 novembre 1554. (Cf. STFM VI, p. XI.) Il est donc exclu que Ronsard se soit inspiré de la seconde description de Baïf parue en 1555 dans les *Amours de Francine*. Une preuve complémentaire est la mention discrète que Baïf, au v. 37, fait du peintre Janet: il est en effet plus vraisemblable que Baïf, rivalisant avec Ronsard, fasse allusion au destinataire de la pièce imitée, plutôt que ce que Ronsard élargisse à la dimension d'une dédicace, une allusion trouvée chez Baïf.
- ⁴²⁴ AF, t. II, pp. 69-73, XXIV.
- ⁴²⁵ Quoi qu'en dise Ronsard dans son *Elegie a J. de la Peruse* (STFM V, p. 262, vv. 43-52), qui oublie, ou veut oublier pour honorer Baïf, qu'il a lui-même rimé des odes « douces » en 1550.
- ⁴²⁶ AF, t. I, p. 42, s. XXXIII, vv. 1-4/9-11.
- ⁴²⁷ P, p. 160, s. XCIII.
- ⁴²⁸ *Amores*, II, 10.
- ⁴²⁹ *Eleg.*, II, 22.
- ⁴³⁰ Cf. p. 283, référence-note 162.
- ⁴³¹ *Op. cit.*, vv. 21-22. H. Bornecque (« Les Belles Lettres ») traduit: « Je veux que, sans que personne nous dérange, ma maîtresse puisse me vider... »
- ⁴³² Ronsard se souviendra de cet argument dans le s. XL de la *Continuation* (cf. STFM VII, p. 158, vv. 12-14). Cependant, l'image de l'ancre est amenée chez Ronsard d'une façon beaucoup plus fine que chez le poète latin.
- ⁴³³ *La Deffence et Illustration*, liv. II, chap. VIII (STFM, p. 154).

⁴³⁴ P. 286, citation-référence-note 177.

⁴³⁵ Concernant les images des seins soulevés par un mouvement d'aller et retour, images dont Ronsard trouvait la source chez L'Arioste, *Orlando furioso*, chap. VII, str. XIV, je cite ce commentaire excellent d'H. Weber, appliqué aux vers de notre citation-référence-note 187, page 289: « C'est encore à l'Arioste que Ronsard emprunte les images évoquant la blancheur de la palpitation des seins. Le lent et doux bercement du vers donne au premier quatrain son pouvoir de suggestion, transforme magiquement l'évocation sensuelle en l'unissant au rythme même de l'univers. » (*Platonisme et sensualité dans la poésie amoureuse de la Pléiade*, p. 180.) Quant aux images du miroir, Ronsard en a trouvé quelque embryon chez Pétrarque (s. *Il mio adversario...*, 45; s. *L'oro e le perle...*, 46). Peu de rapprochements possibles avec Ronsard. Il a pu aussi trouver ces images chez Ovide (*Mét.*, XV, vv. 232-235): Hélène devant le miroir regrette sa beauté; ou chez T. Tasso (*Qual do cristalla...*, vv. 12-13. Cf. WG, p. 748): thème du poète miroir de la dame. Mais Ronsard se situe dans un tout autre contexte « réflexif » et dans un tout autre « engagement » vis-à-vis de sa dame.

⁴³⁶ RPL, pp. 560-591.

⁴³⁷ PL, p. 11, vv. 6-15.

⁴³⁸ PL, p. 29, *De celui qui ne pense qu'en s'amyé*, vv. 6-9.

⁴³⁹ OL, p. 235, vv. 25-33/37-40.

⁴⁴⁰ *Delie*, diz. CCLVII.

⁴⁴¹ *Delie*, diz. CCXXIX.

⁴⁴² *Delie*, diz. CCCCXII, vv. 3-10.

⁴⁴³ STFM I, p. 88, s. LXXI, vv. 9-14; p. 94, s. LXXIX, vv. 9-14; STFM V, pp. 43-44, *Chant de l'Amour et du Printemps*, vv. 145-148.

⁴⁴⁴ OC, t. I, p. 317.

⁴⁴⁵ AM, p. 116, [VIII], vv. 7-12.

⁴⁴⁶ AM, pp. 135-137, [XVII].

⁴⁴⁷ A l'imitation de Pontano. (Cf. *Amores*, I, 4, vv. 17 sqq.)

⁴⁴⁸ Cf., par exemple, AF, t. II, p. 59, XX, vv. 57 sqq.; pp. 61-62, XXI, vv. 55 sqq.; ML, t. I, p. 302, s. *Est-ce pas aimer bien...*

⁴⁴⁹ IR, t. I, p. 152.

⁴⁵⁰ ML, t. I, p. 316, s. *Hier cueillant...*

⁴⁵¹ Citons encore ces remarques intéressantes de M. Raymond: « [Le style de Balf] n'a pas l'égalité de celui de Ronsard, ni cette surface douce et unie où vient se refléter, comme en une eau transparente, le moindre mouvement de l'émotion ou du désir. » (*Op. cit.*, loc. cit.)

⁴⁵² *Le Printemps, Stances et Odes* (édition F. Desonay), pp. 182-183, XLIII, vv. 1-6/37-42. Cf. aussi P, p. 97, s. XXVI; p. 100, s. XXXIX, v. 2; pp. 102-103, s. XLI. Ce sont là des exceptions.

⁴⁵³ *Idylles XVIII, Epithalame d'Hélène*, vv. 29-31. Cf. p. 297, citation-référence-note 211.

⁴⁵⁴ *Basia*, IV, vv. 1-5. Cf. p. 297, citation-référence-note 214.

⁴⁵⁵ Référence-note 215.

⁴⁵⁶ « Ce « baiser » remplace deux vers banals d'*Iolas* (58-59), qui ne le suggéraient même pas. Comme celui que décrit plus haut Fresnet, il est bien plus

original que ceux que Ronsard paraphrasait des *Basia* de J. Second avant 1550. »

457 Les « ... » sont dans le texte.

458 *Amores*, I, 4.

459 Pontano s'adresse à sa femme Ariane.

460 *Hendecasyllabi*, I, 13, vv. 11-26.

461 *Hendecasyllabi*, II, 22, vv. 34-44.

462 *Amores*, II, 6, *Laudes Casis fontis*.

463 Outre les textes cités, on lira les sonnets *Ma poi che 'l dolce riso...*, 42; *Ma non fui in parte...*, 280; *Valle che de' lamenti...*, 301; *Amor che meco...*, 303; *Zefiro torna...*, 310; ces vers en particulier:

*fior, frondi, erbe, ombre, antri, onde, aure soavi,
valli chiuse, alti colli e plagge apriche,
porto de l'amorose mie fatiche,
de le fortune mie tante, e si gravi.*
(303, vv. 5-8.)

464 Nous ne parlerons que de la nature douce, telle que nous l'avons définie dans ce chapitre.

465 Si ces reflets viennent à être interrompus par la douleur de l'absence, Ronsard souffre violemment, preuve que la symbiose dont nous parlons était « nécessaire » au poète. (Cf. STFM VII, pp. 177-178, s. LX.) Jamais Pétrarque n'a manifesté besoin semblable.

466 On notera entre l'« obsession amoureuse » que nous étudions (pp. 308-310, citations-références-notes 261 sqq.) et celle de la *Nouvelle Continuation* (cf. STFM VII, pp. 279-281, *Chanson*, vv. 33-84) de sensibles différences, dont la moindre n'est pas cette vigueur, qu'en 1563, le poète tire de la nature printanière, alors qu'il était en proie, en 1556, aux sentiments les plus contradictoires. Il faut dire que la nature de la *Chanson* de 1556 est loin d'être aussi douce que celle de la *Chanson* de 1563.

467 Pour ce qui concerne les images de la rose chez les poètes du XVI^e siècle, on lira avec le plus grand profit les pages de Weber (CP, t. I, pp. 333 sqq.).

468 *Œuvres complètes* (édition Blanchemain), t. II, p. 154, X, vv. 1-5.

469 OL, pp. 93-94, *Le Temple de Cupido*, vv. 127-137.

470 OL, p. 98, *Op. cit.*, vv. 213-222.

471 OL, p. 215, vv. 110-126.

472 *Œuvres complètes* (édition Garnier), t. I, p. 476, II, vv. 11-14.

473 *Œuvres poétiques* (édition Bergounioux), pp. 141-143, vv. 1-80.

474 *Deile*, diz. CCXXIV, vv. 1-4.

475 De Louise Labé, cf., pourtant, PL, p. 286, s. XIV.

476 STFM, pp. 195-198.

477 STFM III, p. 68, vv. 105-106.

478 STFM I, p. 19, *Avantentrée du roi treschrestien a Paris*, vv. 35-40.

479 *Ibid.*, v. 54.

480 STFM I, p. 31, *L'Hymne de France*, vv. 147-148.

481 STFM III, p. 11, vv. 1-6.

482 On mentionnera aussi cette ode des *Vers lyriques* intitulée *Du retour du*

Printens. (Cf. STFM III, pp. 33-36.) C'est une « reverdie » d'inspiration horatienne, tout à fait dans le ton qui sera celui de plusieurs odes ronsardiennes de 1550. Il ne faut pas conclure trop vite à une imitation de Du Bellay par Ronsard. Il est plus que probable que les deux amis se soient montrés leurs ouvrages avant de les publier et que les nombreux entretiens entre l'Angévin et le Vendômois aient exercé sur chacun d'eux une influence mutuelle.

⁴⁸³ STFM II, p. 37, *Songe*, s. XII, vv. 5-6.

⁴⁸⁴ STFM V, pp. 37-46.

⁴⁸⁵ *Op. cit.*, vv. 35-36.

⁴⁸⁶ *Op. cit.*, vv. 39-40.

⁴⁸⁷ *Op. cit.*, vv. 49-52.

⁴⁸⁸ *Op. cit.*, vv. 53-56.

⁴⁸⁹ *Op. cit.*, vv. 149-156.

⁴⁹⁰ *Œuvres* (édition d'Amsterdam), t. I, col. 708.

⁴⁹¹ *Poésies* (édition Blanchemain), t. I, pp. 17 sqq., cf. en particulier strophe 27, où Tahureau reconnaît en Ronsard son maître de style « doux ».

⁴⁹² ML, t. I, p. 205, *May*. La pièce dont j'ai extrait cette strophe est une véritable « reverdie ». Cf. aussi ML, t. I, p. 76, *La Cerise*, 3^e strophe de la page; ML, t. I, pp. 78 sqq., *Election de sa demeure*; ML, t. I, p. 184, *Première journée de la Bergerie*, réponse de Bellot: *Il n'y a dans ces bols...*; ML, t. I, pp. 201-203, *Avril*, etc.

⁴⁹³ ML, t. II, p. 90, vv. 1-4.

⁴⁹⁴ STFM II, pp. 43-45.

⁴⁹⁵ OC, t. I, pp. 311-316.

⁴⁹⁶ AM, pp. 20-24, [I].

⁴⁹⁷ *Op. cit.*, vv. 51-60.

⁴⁹⁸ AM, pp. 147-152, [XXI].

⁴⁹⁹ STFM I, pp. 203-205; STFM II, pp. 14-15.

⁵⁰⁰ STFM V, pp. 233-242. Balf a imité de très près cette troisième ode dans son poème *La Sorgue*. (Cf. ML, t. II, pp. 291-294.)

⁵⁰¹ AF, t. I, p. 67, s. LVI.

⁵⁰² STFM VII, pp. 177-178, s. LX.

⁵⁰³ AF, t. I, p. 104, s. LXXXVII.

⁵⁰⁴ Cf. STFM VII, p. 160, s. XLIII et AF, t. I, p. 33, s. XXV.

⁵⁰⁵ AM, pp. 135-137, [XVI]. Je ne compte pas comme *carpe rosam* les vv. 11-12 de l'ode de Ronsard *A Janne impitoiable*. (Cf. STFM II, p. 34.) Cf. aussi H. Weber, CP, t. I, p. 341.

⁵⁰⁶ AM, p. 101, [III], vv. 43-49. Cf. aussi le sonnet déjà mentionné *Hier cueillant ceste Rose...* (ML, t. I, p. 316).

⁵⁰⁷ ML, t. I, p. 358, s. *O perle de vertul...*, vv. 5-6. On consultera aussi sur le sujet qui nous occupe, la thèse de J. Lehmann *Balfs dichterische Vorstellung von Meer und Wasser*.

⁵⁰⁸ Il faudrait lui adjoindre le Balf de la dernière citation et d'Aubigné, comme nous le verrons plus loin.

⁵⁰⁹ Sur les rapports de la Vénus ronsardienne avec celle de Lucrèce, on consultera les excellentes pages de S. Fraisse dans l'ouvrage *L'Influence de Lucrèce en France au XVI^e siècle*, pp. 76-85.

- ⁵¹⁰ P. 313, citation-référence-note 288.
⁵¹¹ P. 314, référence-note 296.
⁵¹² *Eridanus*, I, 19, *Lacrimas Amori*...
⁵¹³ P. 317, citation-référence-note 316.
⁵¹⁴ Ode LI du *Recueil anacréontique* d'Henri Estienne.
⁵¹⁵ Vv. 164-198.
⁵¹⁶ Sur les rapports de la Vénus ronsardienne avec la *Theogonie*, cf. I. Silver, *Ronsard and the Greek Epic*, pp. 320-323.
⁵¹⁷ XVI (*Appendice planudéen*), 178-182.
⁵¹⁸ Antipater de Sidon.
⁵¹⁹ Archias.
⁵²⁰ Démocrite.
⁵²¹ Julien d'Egypte.
⁵²² Léonidas de Tarente. Ces textes de l'*Anthologie* sont cités dans la traduction de M. Rat. On peut leur ajouter quatre vers d'Ausone, que cite P. Laumonnier (STFM XVIII, p. 125, note 2):

*Emersam pelagi nuper genitalibus undis
 Cyprin Apellet cerne laboris opus:
 Ut complexa manu madidos salis aequore crines
 Humidulis spumas stringit utraque comis.*
 (Epigr. CVI.)

- ⁵²³ *Hymni*, II, 7, vv. 57-72.
⁵²⁴ Cf. STFM IV, p. 42, s. XXXIX, v. 8.
⁵²⁵ Cet argument est avancé avec beaucoup de vraisemblance par I. Silver. (*Op. cit.*, loc. cit.)
⁵²⁶ La réussite de Ronsard est particulièrement évidente dans les trois sonnets que nous avons analysés: pp. 322-323, citation-référence-note 344; p. 324, citation-référence-note 349 et p. 326, citation-référence-note 353. Que Lelio Capilupi ait inspiré les tercets du s. *Quand au matin*... (Cf. WG, p. 523) n'altère en rien l'extraordinaire unité de cette pièce, bien au contraire! L'alliance si particulière de la douceur de Vénus et de la beauté de Cassandre, de même que la signification symbolique du sonnet, appartiennent à Ronsard et à lui seul.
 Comme l'a fort bien montré S. Fraisse (*Op. cit.*, pp. 77-79), Ronsard a fait peu d'emprunts directs à Lucrèce. Il s'est plutôt souvenu du « climat » de l'*Invocation à Vénus* pour créer sa déesse. Des « Anadyomènes » citées, seule la déesse du sonnet IX du *Bocage* (*Ecumière Venus, reine en Cypré puissante*, STFM VI, pp. 53-54), comporte une inspiration lucrétienne. Encore, l'influence du poète latin ne s'exerce-t-elle pas sur les qualités d'« Anadyomène » de la déesse ronsardienne.
⁵²⁷ E, p. 230, *Epistre envoyée de Venise*..., vv. 94-95.
⁵²⁸ OL, p. 162, *Complainte V*, vv. 16-18. Cf. aussi *Le Second Chant d'Amour fugitif* (*Œuvres satiriques*, édition C. A. Mayer, pp. 86-90, *passim*).
⁵²⁹ Cf. STFM I, pp. 71-72, s. LII. Cf. aussi p. 314, référence-note 293.
⁵³⁰ ML, t. I, p. 67, *La Tortue*.
⁵³¹ AM, pp. 39-40, [XIV].

⁵³² AM, pp. 64-65, [XXXVII].

⁵³³ AM, p. 111, [VI], vv. 85-88.

⁵³⁴ AM, p. 153, *Aux Muses et à Venus*, vv. 13-18.

⁵³⁵ ML, t. II, pp. 97-107.

⁵³⁶ ML, t. II, pp. 279-290. Balf nous dépeint dans cette pièce l'amour de Vénus pour Anchise. Comme la déesse de l'*Adonis* était plus vivante!

⁵³⁷ Pour être exact, disons que G. Gadoffre parle seulement de Ronsard, sans le comparer aux autres poètes. (Cf. *Ronsard par lui-même*, p. 47.)

⁵³⁸ *Orlando furioso*, chant VII, str. 14; chant XI, str. 68. Pour Ronsard, cf. pp. 328-329, citation-référence-note 361.

⁵³⁹ AM, p. 147, [XX].

⁵⁴⁰ P, pp. 76-77, s. XIX.

⁵⁴¹ *Le Printemps, Stances et Odes* (édition Desonay), p. 90, VIII.

⁵⁴² Variante de l'édition de 1573:

Puis haut, puis bas, s'écoulant doucement.

CHAPITRE VI

- ¹ Cf. p. 188 du présent ouvrage.
² STFM XV, p. 333, vv. 180-182.
³ *Ibid.*, vv. 183-184.
⁴ *Op. cit.*, p. 334, vv. 189-194.
⁵ *Ibid.*, vv. 205.
⁶ *Op. cit.*, p. 335, vv. 217-228.
⁷ Cf. p. 307.
⁸ Plusieurs passages cités dans notre chapitre précédent le prouvent, ainsi, d'ailleurs, que le texte-clé de l'*Elegie* à Genève.
⁹ M. Raymond a déjà constaté qu'il n'y a pas de limites précises entre les styles de Ronsard. Cf. IR, t. 1, p. 310, note 1.
¹⁰ J. B. Broadbent, qui s'intéresse, dans son ouvrage *Poetic Love*, à certains dualismes amoureux (« Dualities »), a consacré à Ronsard quelques pages (trop courtes, à mon gré). Cf. pp. 68-72.
¹¹ STFM V, p. 116, s. L, vv. 9-11.
¹² STFM V, p. 158, s. CCX, vv. 13-14.
¹³ STFM IV, p. 121, s. CXXIV, vv. 1-4.
¹⁴ STFM IV, p. 84, s. LXXXIV, vv. 1-4.
¹⁵ *Op. cit.*, vv. 9-11.
¹⁶ *Op. cit.*, v. 14.
¹⁷ STFM XV, p. 16, *A Monsieur de Belot*, vv. 17-18.
¹⁸ STFM VI, pp. 49-50, s. V, vv. 9-14.
¹⁹ STFM VII, pp. 126-127, s. X.
²⁰ *Ibid.*, vv. 12-14.
²¹ STFM IV, pp. 5-6, s. I.
²² RPA, t. I, pp. 78-79.
²³ STFM XVII, p. 159, *Elegie du Poete à Eurymedon*, vv. 17-36. On trouvera une définition de l'amour selon des oppositions fort semblables dans une *Chanson* dédiée à Olivier de Magny (STFM X, pp. 116-119). Le mouvement du texte aboutit dans l'avant-dernière strophe à l'âpreté la plus violente:

*Et bref, Magny, c'est une jalousie,
C'est une fièvre en une frenaisie* (vv. 49-50).

- ²⁴ STFM V, pp. 116-117, s. L.
²⁵ STFM XV, p. 92, *Discours d'un amoureux desesperé...*, vv. 169-178.
²⁶ STFM V, p. 121, s. LXVIII, vv. 9-11.
²⁷ STFM IV, p. 14, s. X, vv. 12-14.
²⁸ STFM IV, pp. 35-36.
²⁹ Selon une addition de 1587 au commentaire de Muret, laquelle précise que le sonnet en question et plusieurs autres n'appartiennent pas à Cassandre.
³⁰ STFM V, pp. 153-154, s. CCVII. En considérant le rôle modérateur que prend le « dur », on songe à cette réflexion que Ronsard faisait tout au début de son œuvre:

*Souvent le nter un petit
En amour donne l'appetit,
Et donne encor' la longue obeissance.*

(STFM 1, p. 7, *Ode de*

*Pierre de Ronsart à Jacques Peletier, Des Beautez qu'il voudroit en
s'amie*, vv. 48-50.)

On est autorisé à croire que le jeu des oppositions s'inscrivait chez Ronsard dans le cadre d'un hédonisme raffiné.

³¹ STFM XII, pp. 30-31, *Hymne du Printemps*, vv. 57-62.

³² STFM XIII, p. 220, *Pour le trophée d'Amour*, vv. 43-48.

³³ STFM XIII, p. 255, *Sonnet*, vv. 1-8.

³⁴ STFM IV, p. 84, s. LXXXIII, vv. 9-11.

³⁵ STFM VII, p. 276, *Chanson*, vv. 13-15.

³⁶ STFM VII, pp. 171-172, vv. 1-4.

³⁷ STFM IV, p. 41, s. XXXVIII.

³⁸ Cf. pp. 331-332.

³⁹ En 1587: « Par une fièvre ».

⁴⁰ Cf. les remarquables pages que H. Weber a consacrées à ce thème dans son ouvrage *La Création poétique...*, pp. 356 sqq. Nos points de vue sont différents sans s'exclure le moins du monde.

⁴¹ STFM IV, pp. 111-112, s. CXIII.

⁴² STFM XII, p. 250, *Elegie*, vv. 97-100.

⁴³ STFM XV, p. 88, *Discours d'un amoureux desesperé...*, vv. 65-68.

⁴⁴ *Op. cit.*, vv. 135-148.

⁴⁵ STFM XIV, p. 83, *Elegie a Amadis Jamin*, v. 34.

⁴⁶ CP, p. 366.

⁴⁷ STFM XVII, p. 265, s. XXIII, v. 14.

⁴⁸ STFM XVII, p. 293, s. LII, vv. 13-14.

⁴⁹ STFM XVII, p. 333, s. LIV, vv. 5/8.

⁵⁰ STFM V, pp. 40-41, *Folastrie VI*, vv. 49 sqq.

⁵¹ STFM VI, pp. 79-80, *Le Narssis*, vv. 121 sqq.

⁵² STFM XII, p. 81, *Hymne de l'Hyver*, v. 281.

⁵³ STFM XV, p. 194, s. I, vv. 1-2.

⁵⁴ Cf. STFM XI, pp. 144-145, *Responce aux Injures*, vv. 536-539; cf. aussi STFM VI, pp. 193-194, *Ode a Christoffe de Choiseul*, vv. 61-65; STFM IX, pp. 174-175, *Chant pastoral...*, vv. 1-14; STFM XII, p. 106, *Eglogue*, vv. 251-256; p. 108, vv. 287-292.

⁵⁵ STFM II, p. 123, *Veu au Somme*, vv. 10-16.

⁵⁶ STFM XIII, p. 43, vv. 107-112.

⁵⁷ *Ibid.*, v. 99.

⁵⁸ *Ibid.*, v. 106.

⁵⁹ STFM VII, pp. 225-226, *Elegie a Jean de Morel, Ambrunois*, vv. 1-20.

⁶⁰ STFM VI, p. 122, vv. 14-16.

⁶¹ STFM XVI, p. 116, v. 450.

⁶² STFM XVI, p. 113, v. 390.

⁶³ Cf. p. 389, citation-référence-note 47.

⁶⁴ STFM XVII, pp. 264-265, s. XXIII, vv. 5-8.

- ⁶⁵ STFM IV, p. 158, vv. 9-11.
⁶⁶ STFM IV, pp. 32-33, vv. 1-4/8-14.
⁶⁷ = « nager ».
⁶⁸ STFM IV, pp. 33-34.
⁶⁹ STFM IV, p. 100, s. CI, vv. 1-4.
⁷⁰ STFM IV, pp. 150-151.
⁷¹ STFM IV, pp. 151-152, s. CLIX.
⁷² STFM IV, p. 97, vv. 9-14.
⁷³ STFM VI, pp. 154-155, vv. 47-64.
⁷⁴ STFM XVII, p. 168, vv. 45-48.
⁷⁵ *Ibid.*, note 1.
⁷⁶ AD, t. I, p. 64, s. XXVI, vv. 3-4.
⁷⁷ Il est frappant de constater que Malherbe critique l'image de deux yeux aux aspects opposés comme certains esprits « raisonnables » condamnent de nos jours les audaces des portraits de Picasso.
⁷⁸ STFM X, p. 238, *Elegie a Marie*, vv. 9-12.
⁷⁹ STFM XVII, p. 294, s. LIII, vv. 9-10.
⁸⁰ Dans les pièces de la *Continuation* et de la *Nouvelle Continuation* examinées au début de notre chapitre V; dans l'*Elegie a Marie* et le sonnet que nous venons de citer.
⁸¹ STFM XVI, pp. 337-338.
⁸² P. 39.
⁸³ STFM XVIII, p. 359, *Pièces diverses attribuées à Ronsard*.
⁸⁴ STFM I, p. 198, vv. 13-18.
⁸⁵ *Op. cit.*, p. 199, vv. 40-42.
⁸⁶ STFM I, pp. 257-259.
⁸⁷ STFM IV, p. 101, s. CII.
⁸⁸ STFM V, p. 92.
⁸⁹ STFM V, pp. 7-17, *Première Follastrie*, en particulier, les vv. 67-124.
⁹⁰ *Ibid.*, v. 111.
⁹¹ Cf. pp. 281-282 du présent ouvrage.
⁹² STFM X, pp. 119-121, *Amourette*. Cf. pp. 287-288 du présent ouvrage.
⁹³ STFM XV, p. 335, *Elegie*, vv. 237-239.
⁹⁴ STFM XVIII, p. 126, *Elegie XIII*, vv. 1-6.
⁹⁵ Avec assez de vraisemblance, selon P. Laumonier et R. Lebègue. Cf. STFM XVIII, p. 345, note 1.
⁹⁶ STFM XVIII, pp. 347-348, *Autre [Ode] du mesme A la Mesme Dame*, vv. 1-6.
⁹⁷ Je n'ai pas retenu dans ma liste le sonnet *Doux fut le traict* (cf. mon analyse de cette pièce aux pp. 331-332 du présent ouvrage). Ce sonnet témoigne d'une union spirituelle complète. Qu'en est-il des corps? On peut tenir le *mourir* du v. 14 pour le signe de l'étreinte totale; est-ce une preuve suffisante? Je serais tenté de le croire, mais j'imagine fort bien qu'on demeure plus sceptique. D'autre part, il y a dans certains poèmes quelques allusions à une étreinte réussie ou en train d'être vécue: elles sont trop brèves pour que nous les retenions ici. Enfin, Ronsard décrit plusieurs étreintes, mais qui ne sont pas vécues par lui. C'est le cas, par exemple, dans certains épithalames ou dans certains hymnes.

- ⁹⁸ STFM I, pp. 189-191, *Ode V*.
- ⁹⁹ STFM I, pp. 200-203, *Ode VIII* (vv. 27-28/33-34).
- ¹⁰⁰ STFM I, pp. 246-248, *Ode XXIV*. « Cinquième point »: je reprends, après beaucoup d'autres, cette expression de J. Lemerre de Belges pour désigner l'étreinte totale.
- ¹⁰¹ STFM II, pp. 43-45, *Ode XVI*.
- ¹⁰² *Ibid.*, vv. 9-12.
- ¹⁰³ STFM II, pp. 127-128, *A Cossandre*, *Ode XIV*.
- ¹⁰⁴ STFM IV, pp. 177-179.
- ¹⁰⁵ STFM VII, p. 264, vv. 13-18.
- ¹⁰⁶ STFM VII, pp. 287-288.
- ¹⁰⁷ STFM XII, p. 144, *Chanson*, vv. 43-48.
- ¹⁰⁸ STFM XV, p. 221, *Baiser*.
- ¹⁰⁹ STFM XVIII, pp. 125-126, *Elegie XIII*, vv. 31-34.
- ¹¹⁰ STFM IV, p. 85, s. LXXXIV, vv. 12-14.
- ¹¹¹ « L'offense » faite par Sinope aux yeux de Ronsard.
- ¹¹² STFM X, p. 92, s. VII, vv. 13-14.
- ¹¹³ STFM V, p. 154, s. CCVII, vv. 5-8.
- ¹¹⁴ STFM XV, pp. 214-215, *Elegie*, vv. 42-52.
- ¹¹⁵ STFM V, pp. 107-108, s. XXXIX.
- ¹¹⁶ STFM VII, p. 259, *Sonnet*, vv. 9-14.
- ¹¹⁷ STFM V, p. 162, s. CCXV.
- ¹¹⁸ STFM VII, pp. 176-177, s. LIX.
- ¹¹⁹ STFM XVII, pp. 204-205, s. IX, vv. 9-14; p. 215, s. XXIII, vv. 9-10; pp. 274-275, s. XXXV; pp. 323-324, s. XLII.
- ¹²⁰ STFM VI, p. 163, *Odelette*, vv. 3-6. Dans le même recueil des *Meslanges*, on trouve une *Ode en dialogue* (STFM VI, pp. 261-266) intitulée *L'Espérance et Ronsard*. La déesse allégorique y assure le poète d'un succès imminent, qu'une patience de plusieurs années rend bien légitime. Pourtant, la fin de la pièce se termine sur une requête, seulement, adressée à Cassandre. Les pièces de la *Continuation* et de la *Nouvelle Continuation*, qui parlent de Cassandre, attestent bien que cette requête demeura sans réponse.
- ¹²¹ STFM VII, p. 143, s. XXV, vv. 12-14.
- ¹²² STFM VII, p. 323, *A son livre*, vv. 151-154.
- ¹²³ STFM X, pp. 202-203.
- ¹²⁴ STFM VII, p. 168, s. LI, vv. 5-8.
- ¹²⁵ STFM VII, p. 189, s. LXX, vv. 13-14.
- ¹²⁶ STFM VII, pp. 253-254, *Sonnet*.
- ¹²⁷ STFM VII, p. 273, *Sonnet*, v. 12.
- ¹²⁸ STFM X, pp. 214 sqq., en particulier, les vv. 229 sqq.
- ¹²⁹ STFM X, p. 201, *Chanson*, vv. 5-8.
- ¹³⁰ STFM X, p. 206, s. II, v. 15. Les lettres capitales sont de Ronsard.
- ¹³¹ STFM X, p. 100, s. XVI, vv. 1-4.
- ¹³² STFM XV, pp. 253-254, *Elegie a Am. Jomln*.
- ¹³³ *Ibid.*, v. 12.
- ¹³⁴ Cf. *Ibid.*, note 3 de la page 253. Cf. aussi les réserves de Desonay au sujet de cette attribution (RPA, t. III, p. 127).

- 185 *Ibid.*, v. 28.
 186 STFM XVII, p. 207, s. XIII, vv. 9-11.
 187 STFM XVII, p. 293, s. LI, v. 2.
 188 STFM XVII, p. 307, s. XXIII, v. 14.
 189 STFM XV, pp. 335-338, *Elegie*, vv. 217-316.
 190 STFM IV, p. 47, s. XLIV, v. 14.
 191 STFM IV, p. 49, s. XLVI, v. 14. Les déclarations du poète ne me semblent pas assez précises pour déduire de cette pièce et de la pièce précédente citée, qu'il a connu le « cinquième point ».
 192 STFM V, pp. 17 sqq.
 193 STFM X, p. 87, s. I, vv. 13-14.
 194 STFM X, pp. 133-135, *Ode*.
 195 STFM XVII, p. 213, s. XXI, vv. 1-8.
 196 STFM XVII, p. 399, *Vers saphiques*, v. 29.
 197 STFM XVII, pp. 115 sqq.
 198 STFM XVII, p. 124, s. II, vv. 1-8.
 199 STFM IV, p. 92, s. XCII, vv. 12-14.
 200 STFM V, p. 126, s. LXXX, vv. 9-11.
 201 STFM II, p. 169, *D'un rossignol abusé*, vv. 93-94.
 202 STFM IV, p. 24, s. XX, vv. 9-11.
 203 STFM I, p. 249, *A Elle Mesme*, v. 13.
 204 STFM XVII, p. 235, *Chanson*, vv. 3-4.
 205 STFM V, p. 108, s. XXXIX, vv. 12-13.
 206 A l'adresse du duc de Joyeuse.
 207 STFM XVIII, p. 118, *Epithalame de Monseigneur de Joyeuse*, vv. 30-34.
 208 STFM V, pp. 112-113, s. XLVI, vv. 9-14.
 209 STFM VII, p. 271, *Sonnet*, vv. 12-14.
 210 STFM XII, p. 251, *Elegie*, vv. 117-118.
 211 STFM XV, p. 169, *Elegie au Seigneur Pierre du Lac*, vv. 35-36.
 212 STFM XV, p. 364, *Monologue de Mercure aux Dames*, vv. 56-58.
 213 STFM VII, pp. 315 sqq.
 214 STFM VII, p. 156, s. XXXIX. On notera avec intérêt la variante que présente le premier tercet dans les éditions de 1578 à 1587:

*Je voudrois estre un pitaut de village,
 Soi, sans raison & sans entendement,
 Ou fagoteur qui travaille au bocage.*

- 215 STFM XV, pp. 99-100, *Discours d'un amoureux desesperé...*, vv. 371-388.
 216 STFM VIII, p. 355, *Elegie de Pierre de Ronsard, a Chretophle de Choiseul...*, vv. 57 sqq.
 217 STFM XV, p. 93, *Discours d'un amoureux desesperé...*, vv. 205-208.
 218 Pour mesurer ce que cette vision du monde doit au platonisme et au néo-platonisme, on consultera l'ouvrage de R. V. Merrill *Platonism in French Renaissance poetry*, principalement le chapitre premier, pp. 1-28. On consultera aussi *La Création poétique au XVI^e siècle en France* de H. Weber, pp. 37 sqq.
 219 STFM XII, p. 109, *L'Adonis*, v. 4.

- ¹⁷⁰ STFM XVIII, p. 127, *Elegie* XIII, v. 32.
- ¹⁷¹ STFM I, pp. 208-209, *A René d'Oradour*, vv. 1-5. Cf. une réflexion de même nature sur l'alternance des saisons et la stabilité de l'âge d'or dans l'*Ode* XVII du premier livre des *Odes* (STFM I, pp. 147-154).
- ¹⁷² STFM XIII, pp. 212-214.
- ¹⁷³ *Ibid.*, vv. 37-42.
- ¹⁷⁴ STFM XIII, p. 147, *Elegie a la Magesté de la Royne ma Maistresse*, vv. 113-122.
- ¹⁷⁵ STFM XIII, pp. 248-249, *Sonnet a Monseigneur le Prince de Condé*, vv. 3-4.
- ¹⁷⁶ *Ibid.*, vv. 9-12.
- ¹⁷⁷ STFM XIV, p. 195, *Elegie de Pierre de Ronsard à J. Grevin*, vv. 51-58.
- ¹⁷⁸ MS, t. I, chap. XI, pp. 204-209.
- ¹⁷⁹ *Capitolo: Amor è, donne care...*
- ¹⁸⁰ Vv. 4293-4358.
- ¹⁸¹ Cf. dans RPL, p. 481, la liste des principales oppositions pétrarquienes et pétrarquistes.
- ¹⁸² Cf. le début du présent chapitre.
- ¹⁸³ 134.
- ¹⁸⁴ Cf. pp. 382-383 du présent ouvrage.
- ¹⁸⁵ 248.
- ¹⁸⁶ Cf. p. 385, citation-référence-note 25.
- ¹⁸⁷ Cf. p. 384, citation-référence-note 24.
- ¹⁸⁸ WG, p. 510.
- ¹⁸⁹ Cf. p. 385, citation-référence-note 27.
- ¹⁹⁰ Cf. *Les Travaux et les Jours*, vv. 60 sqq.
- ¹⁹¹ Cf. p. 385, référence-note 28.
- ¹⁹² *Epigr.*, IV, 2.
- ¹⁹³ Cf. p. 387, citation-référence-note 35.
- ¹⁹⁴ Cf. pp. 383-384, citation-référence-note 23.
- ¹⁹⁵ *Loc. cit.*
- ¹⁹⁶ S. *S'amor nan è...*, 132.
- ¹⁹⁷ *Capitolo: Amor è, donne care...*
- ¹⁹⁸ *Les Métamorphoses*, liv. XI, vv. 623-624.
- ¹⁹⁹ *Epigr.*, IV, 21, *Somme, pax animi...*
- ²⁰⁰ *Lusus*, XXIX, *Beate Somme...*
- ²⁰¹ *Eleg.*, II, 9, *Somme, tenebrae Necis...* Il faut peut-être ajouter à ces trois pièces néo-latines, l'épigramme amoureuse V, 2, de l'*Anthologie grecque*. (Cf. Hutton, *The Greek Anthology in France*, p. 355, note 44.)
- ²⁰² S. *Se'l viver...*, vv. 1-4 et s. *Giaceami stanco...*, vv. 12-14. Cf. WG, p. 518.
- ²⁰³ Cf. p. 393, citation-référence-note 66.
- ²⁰⁴ Cf. p. 394, référence-note 68.
- ²⁰⁵ Cf. WG, pp. 518-519. S. *Sogna, che dol'emente...*
- ²⁰⁶ *Ibid.*
- ²⁰⁷ WG, p. 608.
- ²⁰⁸ Apparemment du moins. Car un fait demeure sans explication satisfaisante: Ronsard a parlé de l'asymétrie du regard pour la première fois dans le s. XCVII des *Amours* de 1552, alors que le recueil de H. Estienne n'a vu le jour qu'en 1554. Faut-il alors invoquer le tercet de l'Arioste?

*Ma beato chi vita da quel prende,
ove 'l bel lume morte disacerba,
ch'un molto giova e l'altro poco offende.*
(*Opere minori*, p. 131.)

²⁰⁹ Cf. pp. 395-397 du présent ouvrage.

²¹⁰ Cf. note 77 du présent chapitre.

²¹¹ CP, t. II, p. 742.

²¹² *Œuvres complètes* (édition Blanchemain), t. I, pp. 82-84, *Description d'Amour*.

²¹³ *Op. cit.*, t. I, p. 107, *Autre* [Dizain].

²¹⁴ *La Parfaicte Amye* (édition F. Gohin, STFM), p. 65, vv. 1515-1516.

²¹⁵ PL, pp. 33-34, *A une Dame pour la louer*.

²¹⁶ OL, p. 224, *Élégie IV*, vv. 43-46. Cf. aussi OL, pp. 261-262, *Élégie XX*, vv. 39-66.

²¹⁷ E, pp. 265-268. Cf., en particulier, la note 1 de la page 267 (C. A. Mayer).

²¹⁸ *Œuvres complètes* (édition Garnier), t. II, p. 4, *Epigrammes*, VIII, *D'un songe*.

²¹⁹ Cf. *Op. cit.*, t. II, p. 46, *Epigrammes*, CXIII, *A Anne, qu'il songe de nuict*; E, p. 158, *Épître XX*, vv. 57 sqq.; OL, pp. 227-228, *Élégie VI*.

²²⁰ *Delie*, diz. IX, v. 10.

²²¹ *Delie*, diz. LXI.

²²² *Delie*, diz. CCLXV.

²²³ *Delle*, diz. CCCLXXVI, vv. 9-10.

²²⁴ *Delle*, diz. CCCCXLI.

²²⁵ MS, t. I, p. 569.

²²⁶ STFM, p. 22, s. XIII, vv. 9-11.

²²⁷ STFM, p. 53, s. XLII, vv. 13-14.

²²⁸ STFM, pp. 134-135.

²²⁹ STFM, p. 238, vv. 35-36.

²³⁰ STFM I, pp. 74-75.

²³¹ STFM I, pp. 76-77.

²³² Cf. p. 381, citation-référence-note 19.

²³³ STFM I, pp. 104-105.

²³⁴ STFM I, pp. 38-39.

²³⁵ CP, t. I, pp. 359-361.

²³⁶ S. XXX des *Amours* de 1552. Cf. p. 394, référence-note 68.

²³⁷ Cf. p. 421, citation-référence-note 205.

²³⁸ STFM II, pp. 30/39.

²³⁹ ML, t. I, p. 145.

²⁴⁰ Cf., par exemple, OC, t. I, p. 362, *Sonnet*; pp. 366-367, *Elegie*, etc.

²⁴¹ OC, t. I, pp. 170 sqq.

²⁴² OC, t. I, p. 175.

²⁴³ AF, t. I, p. 83, s. LXIX (v. 14). On retrouve la même idée dans un sonnet des *Diverses Amours*:

...l'amoureux plaisir,
Qui d'autant plus est doux que plus cher on l'achette.
(ML, t. I, p. 344, s. *Le croyras-tu, Belleau...*, vv. 13-14.)

²⁴⁴ AF, t. I, p. 246, s. XCII.

²⁴⁵ Cf. aussi ML, t. I, pp. 291-292, *Comment peux-tu Nature ainsi cacher.*

²⁴⁶ AM, pp. 40-41, [XY].

²⁴⁷ Cf. STFM IV, p. 34, s. XXX, v. 11; p. 100, s. CI, v. 2.

²⁴⁸ AF, t. I, p. 4, s. IV; p. 256, s. XCIX; p. 258, s. CI.

²⁴⁹ AF, t. I, p. 73, s. LXI, vv. 5-8. Cf. aussi, AF, t. II, pp. 38-39, *Chanson XII*, vv. 69 sqq.

²⁵⁰ CP, t. I, pp. 357-359.

²⁵¹ Cf. *Diverses Amours* (édition V. E. Graham), pp. 110-111, *Stances pour le Roy Charles IX*, vv. 61-90 (Définition de l'amour en contraires). Par ailleurs, le sonnet de Desportes *Mon Dieu! mon Dieu! que j'aime ma deesse* (AD, t. I, pp. 64-65) paraît d'une bien faible structure quand on le compare au sonnet de Ronsard *Mon dieu, mon dieu, que ma maistresse est belle!* (STFM V, pp. 116-117.)

²⁵² AD, t. II, p. 206, s. VII, vv. 5/11.

²⁵³ AD, t. II, pp. 214-216.

²⁵⁴ *Ibid.*, vv. 25-30.

²⁵⁵ *Ibid.*, vv. 49-54.

²⁵⁶ P, p. 72, s. XV, vv. 9-14.

²⁵⁷ P, p. 116, s. LIII, vv. 9-14.

²⁵⁸ P, p. 120, s. LV, vv. 13-14.

²⁵⁹ P, p. 138, s. LXXII, vv. 12-14.

CHAPITRE VII

¹ Cf. p. 110 du présent ouvrage.

² Cf. la pièce du *Bocage* (1550) *A son luth*. Assez curieusement, Ronsard y déclare ne pas vouloir souiller son luth :

*De chansons salles & ordes
D'un tas d'amours dissolues.*

(STFM II, p. 156, vv. 11-12).

³ STFM I, p. 229, *A sa Guiterre*, vv. 1-4.

⁴ STFM VI, pp. 253-255.

⁵ STFM X, pp. 275 sqq.

⁶ *Ibid.*, vv. 1-3.

⁷ *Ibid.*, vv. 59-63.

⁸ *Ibid.*, vv. 303-306.

⁹ *Les Recherches de la France* (édition d'Amsterdam), t. I, col. 708.

¹⁰ STFM XVII, pp. 246-247, s. LVII, vv. 3-4/11-14.

¹¹ STFM XVII, p. 307, s. XXIV, v. 3; p. 310, s. XXVII, v. 12.

¹² Cf. la démonstration pertinente et très documentée de F. Desonay (RPA, t. III, pp. 239-250).

¹³ STFM XVII, p. 307, s. XXIV, vv. 9-11.

¹⁴ Je mentionne aussi d'autres passages où l'on peut voir que la poésie doit faire oublier l'amour : STFM V, pp. 45-46, *Folastrie VII*, vv. 69-76; STFM XII, p. 107, *Egiogue*, vv. 275-280. (C'est le pasteur Aluyot qui parle); STFM XV, p. 16, *A Monsieur de Belot*, vv. 13-18; STFM XVII, p. 153, *Stances*, vv. 82-84. La consolation poétique ne se limite pas à l'amour : cf. STFM VII, pp. 139-140, s. XXII; STFM XV, p. 59, *Les Parolles que dist Calypson...*, vv. 249-254.

¹⁵ STFM XV, p. 329, vv. 61-62.

¹⁶ STFM XVII, p. 309, s. XXVI, vv. 12-14.

¹⁷ STFM VI, p. 226, *Sonnet*.

¹⁸ *Ibid.*, vv. 9-14.

¹⁹ STFM IV, p. 83, s. LXXXII, vv. 1-4.

²⁰ STFM VI, p. 219, *Ode a sa Maistresse*, vv. 31-33.

²¹ A rapprocher de STFM XVII, p. 381, *Elegie*, v. 45.

²² STFM X, p. 97, s. XII, vv. 10-11/14.

²³ Cf. *La Littérature de l'âge baroque en France*, pp. 93 sqq.

²⁴ STFM XVII, p. 125, s. III. Cf. aussi, entre autres nombreux textes, trois strophes de l'*Ode a Monsieur d'Orleans* :

*Comme on void au point du jour
Tout autour
Rougir la roze espanie,
Et puis on la void au soir
Se décheoir
A terre toute fanie :*

*Ou comme un lis trop lavé,
Agravé*

*D'une pluyeuse tempeste,
Ou, trop fort du chaut ataint,
Perdre teint,
Et languir à basse teste :*

*Ainsi ton Oncle en naissant,
Perissant
Fut veu presque en mesme espace,
Et comme fleur du printans,
En un tans
Perdit la vie & la grace.*

(STFM VII, p. 57, vv. 31-48.)

²⁵ STFM VII, p. 102, *Ode XVIII*, vv. 1/9.

²⁶ STFM XVII, p. 53, *Responce à une autre Elegie...*, v. 60.

²⁷ STFM XII, p. 269, v. 287.

²⁸ *Op. cit.*, vv. 371-372.

²⁹ *Op. cit.*, v. 357. (« Rien » est bien entendu positif dans ce vers.)

³⁰ *Op. cit.*, vv. 363-364.

³¹ *Op. cit.*, v. 325.

³² *Ronsard et la mort*, pp. 183-194.

³³ STFM II, pp. 97 sqq.

³⁴ STFM VIII, p. 178, *Hymne de la Mort*, vv. 327-329. (Les lettres capitales sont de Ronsard.)

³⁵ STFM XV, p. 155, *Discours a Maistre Julain Chauveau...*, vv. 55-58.

³⁶ STFM XVIII, p. 147, *Elegie XXIII*, v. 68.

³⁷ STFM VIII, p. 178, *Hymne de la Mort*, vv. 330-332.

³⁸ STFM XV, p. 318, *Sonet pour un anagramme*, vv. 5-8.

³⁹ STFM XVI, p. 143, *La Franciade*, liv. II, vv. 989-991. On notera avec curiosité que Ronsard assigne aux langues humaines un même devenir qu'aux hommes: *D'une langue morte l'autre prend vie, ainsi qu'il plaist à l'arrest du Destin & à Dieu, qui commande, lequel ne veut souffrir que les choses mortelles soient eternelles comme luy...* (STFM XVI, p. 353, *Preface sur la Franciade* (1587).

⁴⁰ STFM XVIII, p. 134, *Discours*, vv. 123-126.

⁴¹ On trouverait déjà dans l'*Hymne de la Mort* plusieurs pressentiments de la tristesse que Ronsard éprouvera plus tard devant le changement constant de toute chose.

⁴² STFM XV, pp. 157-158, vv. 95-104.

⁴³ STFM XVIII, pp. 143-144, note 4.

⁴⁴ STFM XVIII, pp. 146-147, vv. 61-68.

⁴⁵ STFM XV, p. 84, *La Salade*, vv. 164-166.

⁴⁶ STFM XVII, p. 386, *Epitaphe de Feu Damoiselle Anne l'Esrat Angevine*, vv. 16-18.

⁴⁷ Laumonier résume assez bien plusieurs des opinions « philosophiques » de Ronsard: cf. RPL, pp. 560-566.

⁴⁸ STFM XVIII, p. 248, v. 10.

⁴⁹ STFM XV, p. 157, vv. 87 sqq.

⁵⁰ P. 369.

⁵¹ Cf. le dernier vers de l'*Hymne de la Mort* (STFM VIII, p. 179).

⁵² I. Silver parle fort justement du « bitter disillusionment that sometimes overwhelmed Ronsard in his later years ». (Cf. *The Formative Influences in Ronsard's Poetry*, p. 641.) Cette remarque me paraît plus judicieuse que la trop générale distinction de Laumonier: cf. RPL, p. 630.

⁵³ STFM XIII, pp. 182-183, *Épithaphe de Feu Monseigneur d'Annebault*, vv. 1-18.

⁵⁴ STFM VII, p. 282, *Ode*, vv. 16-18.

⁵⁵ STFM XVIII, p. 248, v. 8.

⁵⁶ STFM XIV, p. 119, vv. 139-142.

⁵⁷ *Op. cit.*, pp. 98 sqq.

⁵⁸ STFM XVII, p. 373, *Ode*, v. 49.

⁵⁹ STFM XVII, p. 381, *Elegie*, vv. 33-34.

⁶⁰ STFM XVIII, pp. 176-177, s. 1, vv. 1-4/8.

⁶¹ STFM XVIII, p. 46, *Sonnet*, vv. 5-8.

⁶² STFM XVIII, pp. 175-176, *Stances*, vv. 5-12.

⁶³ STFM VI, p. 44, *Épithaphe de Jehan de Ronsard, son oncle*, vv. 1-4.

⁶⁴ STFM VI, p. 197, *Ode à Jacques de Rubampre*, vv. 35-36.

⁶⁵ *Op. cit.*, *passim*.

⁶⁶ STFM VII, pp. 310-311, *Sonnet*. On retrouve le même raisonnement dans une *Ode* du même recueil: cf. STFM VII, p. 283, vv. 31-36.

⁶⁷ STFM VIII, p. 357, vv. 105-106.

⁶⁸ STFM XVIII, p. 247, v. 1.

⁶⁹ *Op. cit.*, v. 2.

⁷⁰ *Op. cit.*, v. 29.

⁷¹ *Op. cit.*, v. 52. Ronsard est double, souvent: l'image du blé reconnaît tout de même, malgré la négation du contexte, une valeur « éternisante » à la poésie.

⁷² *Op. cit.*, vv. 70-71.

⁷³ STFM VII, pp. 307-308, vv. 13-16.

⁷⁴ *Op. cit.*, v. 24.

⁷⁵ STFM XVIII, pp. 33 sqq.

⁷⁶ *Ibid.*, vv. 43-50.

⁷⁷ *Ibid.*, vv. 58-60.

⁷⁸ STFM XVIII, p. 180, s. VI, vv. 1-8.

⁷⁹ STFM II, p. 202, *A son retour de Gasconne...*, vv. 45-48.

⁸⁰ STFM II, p. 151, *A René d'Urvois*, vv. 61-64.

⁸¹ STFM XII, p. 263, *Discours amoureux de Genevre*, vv. 136-138. (Texte de 1578.)

⁸² STFM XIV, pp. 142-143, *Elegie au Roy*, vv. 185-194/201-204.

⁸³ Pour une étude du thème de l'immortalité poétique, on se reportera à l'excellent ouvrage de R. V. Merrill *Platonism in French Renaissance poetry*, chapitre III, « *Vertu* » and *Immortality*, principalement pp. 71 sqq.

⁸⁴ STFM II, p. 152, *A sa Muse*, vv. 7-10.

⁸⁵ STFM XII, pp. 49-50, *Hymne de l'Autonne*, vv. 69-76.

⁸⁶ STFM XIII, p. 257, *Ode à Monsieur de Verdun...*, vv. 9-12/25-30.

⁸⁷ Cf. les deux quatrains cités à la page 451, citation-référence-note 78.

- ⁸⁸ Cf. H. Franchet, *Le poète et son œuvre d'après Ronsard*, pp. 69-75. (Examen du rôle élevé que Ronsard assignait à la poésie.)
- ⁸⁹ Cf. pp. 176-179 du présent ouvrage.
- ⁹⁰ Le fait que, plus on a d'années, plus on devient expert en son métier.
- ⁹¹ STFM X, pp. 292-294, *Elegie au Seigneur l'Huillier*, vv. 13-22/31-42.
- ⁹² STFM VI, pp. 112-113, *Odelette a Joachin Du Bellay, Angevin*, vv. 13-18.
- ⁹³ STFM XI, p. 167, *Responce aux Injures...*, vv. 1011-1014.
- ⁹⁴ STFM XVII, p. 203, s. VII, vv. 9-14.
- ⁹⁵ Il faut relire les excellentes pages que Laumonier a consacrées au problème de la véracité ronsardienne. « Mais gardons-nous de croire que ses chants d'amour ne sont que des mensonges poétiques et des chimères... » (RPL, p. 475).
- ⁹⁶ STFM IV, p. 22, s. XIX, v. 5.
- ⁹⁷ STFM IV, p. 18, s. XIV, v. 4.
- ⁹⁸ STFM IV, p. 41, s. XXXVIII.
- ⁹⁹ STFM IV, p. 171, s. CLXXXI, vv. 9-14. Cf. aussi le sonnet peu connu *Au cœur d'un val, où deux ombrages sont* (STFM IV, pp. 144-145, s. CL).
- ¹⁰⁰ STFM VII, pp. 131-132, s. XIV.
- ¹⁰¹ STFM VII, pp. 188-189, s. LXX.
- ¹⁰² STFM XVII, p. 316, s. XXXV, vv. 13-14.
- ¹⁰³ *Ronsard par lui-même*, pp. 49-55.
- ¹⁰⁴ STFM, p. 237, v. 9.
- ¹⁰⁵ STFM XI, p. 145, vv. 551-552.
- ¹⁰⁶ STFM IV, p. 40, s. XXXVII.
- ¹⁰⁷ *Op. cit.*, vv. 13-14.
- ¹⁰⁸ Cf. p. 451, citation-référence-note 78.
- ¹⁰⁹ STFM IV, p. 172, s. CLXXXII, vv. 9-14.
- ¹¹⁰ Ronsard s'adresse, bien sûr, à Marie.
- ¹¹¹ STFM X, p. 238, *Elegie a Marie*, vv. 6-8.
- ¹¹² *Op. cit.*, vv. 27-30/67-70/77-80/89-92/107-116.
- ¹¹³ *Idylles*, XII, *Le bien-aimé*, vv. 10-21. (Traduction de Ph. E. Legrand.)
- ¹¹⁴ Aristote, *Poétique*, 1451 a, 36 sqq. Citation de M. Valency dans son ouvrage *In Praise of Love*.
- ¹¹⁵ *Œuvres* (édition d'Amsterdam), t. II, col. 771. Texte cité par J. C. Lapp dans son édition des *Œuvres poétiques complètes* de Pontus de Tyard, p. XV.
- ¹¹⁶ STFM V, p. 108, s. XXXIX, vv. 12-14.
- ¹¹⁷ STFM V, p. 139, s. CVIII, vv. 1-2.
- ¹¹⁸ STFM XVII, p. 261, s. XVII, vv. 13-14.
- ¹¹⁹ La mythologie de Phénix est très peu développée chez Ronsard: dans les *Amours* de 1552, Ronsard dit qu'il renaît de sa peine comme un Phénix (STFM IV, p. 39, s. XXXVI, v. 14, texte de 1584-1587). Mais point de désir, point de contrepartie à cette peine. Dans le *Discours... a Monseigneur le Duc de Savoye*, Ronsard compare Marguerite, sœur de Henri II, à un Phénix que l'amour ne tourmente (STFM IX, p. 170, v. 311). Phénix n'est pas ici le symbole du désir renaissant, mais celui du célibat « exceptionnel ». Dans une *Elegie* du Recueil des *Nouvelles Poesies*, la dame du poète est *Phenix en cruauté* (STFM XII, p. 238, v. 174, version de 1578-1587).

Mademoiselle de Chasteaubrun est un *Phénix d'honneur* (STFM XIII, p. 181, *Elegie a Mademoiselle de Chasteaubrun*, v. 80). On retrouve la même comparaison dans les *Sanets pour Helene* (STFM XVII, p. 220, s. XXIX, v. 4, principalement dans le texte de 1584-1587). Dans le même recueil, Phénix est symbole de beauté (STFM XVII, p. 134, *Elegie*, v. 10). Comme on peut le voir, « l'épaisseur mythique » de Phénix est inexistante chez Ronsard. Le seul texte, où la figure de l'oiseau immortel soit un peu développée, est le *Panegyrique de la Renommée*, adressé par notre poète au roi Henri III (STFM XVIII, p. 6, vv. 105-116), mais le symbolisme de Phénix n'y a rien d'amoureux. Il est de caractère politique: l'oiseau renaissant figure le peuple qui cherche à suivre les traces de son maître, le roi.

¹²⁰ STFM V, p. 132, s. XCVI, vv. 8-11.

¹²¹ STFM IV, p. 100, s. CI, vv. 12-14.

¹²² STFM XII, p. 100, *Eglogue*, vv. 133-136.

¹²³ Les yeux de sa maîtresse.

¹²⁴ STFM XVII, p. 183, vv. 12-16.

¹²⁵ STFM V, pp. 113-114, s. XLVII.

¹²⁶ STFM V, p. 121, s. LXVIII, vv. 12-14.

¹²⁷ STFM XII, pp. 211-212, *Elegie*, vv. 81-90.

¹²⁸ STFM XVII, pp. 235-238.

¹²⁹ CP, t. I, pp. 377-378/382-385. On ne mentionnera que pour mémoire la trop timide analyse de Laumonier (RPL, pp. 532-533).

¹³⁰ *Op. cit.*, v. 10.

¹³¹ *Op. cit.*, vv. 17-18.

¹³² *celle qu'un Toreau... Emporta par la mer.*

¹³³ *celle qu'Apollon veit... En laurier se former.*

¹³⁴ CP, t. I, p. 377.

¹³⁵ STFM X, p. 117, *Chanson a Olivier de Magny*, v. 20.

¹³⁶ *Op. cit.*, vv. 51-52.

¹³⁷ STFM XII, p. 233, *Elegie*, vv. 75-78/81.

¹³⁸ STFM XVII, p. 240, *Madrigal*, vv. 5-6/9/14.

¹³⁹ STFM V, p. 109, s. XLI, vv. 5-6.

¹⁴⁰ STFM XV, p. 198, s. V, vv. 9-10.

¹⁴¹ STFM VII, p. 162, s. XLV, vv. 12-14.

¹⁴² STFM XVII, p. 164, *Chanson par stances*, vv. 9-12/17-20/25-28.

¹⁴³ STFM X, pp. 224-225, vv. 229-242.

¹⁴⁴ STFM IV, pp. 23-24, s. XX.

¹⁴⁵ G. Castor a consacré à ce sonnet un article important: *Ronsard's variants: « Je voudroy bien richement jaunissant »*. En étudiant les variantes des éditions de 1560, 1578 et 1584, le critique démontre avec beaucoup de pertinence que Ronsard, en la remaniant, a changé profondément le sens de sa pièce: on passe à travers les versions successives, du souhait au rêve. Le texte dernier du sonnet consacre une opposition plus marquée entre les quatrains et les tercets, et rend plus explicite l'échec de Narcisse. J'admets la démonstration de G. Castor, mais je conteste (mon interprétation du sonnet vient de le montrer) que l'image de Narcisse figure un échec. Elle traduit bien au contraire, et de la façon la plus exceptionnelle, le souhait d'une

union intime. Tel qu'il se présente en 1552, le sonnet de Ronsard a pour moi la plus grande unité: celle de la victoire possible.

Dans son ouvrage *Ronsard's sonnet cycles. A study in tone and vision*, pp. 37-38, D. Stone propose une interprétation du sonnet *Je voudroy bien...* Selon ce critique, l'image de Narcisse forme un contraste avec celles de Jupiter-Pluie d'or et Jupiter-Taureau, et prive le sonnet de son unité. Le poète, qui veut pénétrer l'eau de la fontaine, aspire à une possession; mais il reste fidèle à la psychologie pétrarquiste de l'absorption du poète par la femme dont il reçoit son être. Mon interprétation de tout le sonnet, et de l'image de Narcisse en particulier, est en complète contradiction avec celle de Stone.

¹⁴⁶ STFM XVIII, pp. 36-37, *A Tres-Vertueux Seigneur N. de Neufville...*, vv. 1-10.

¹⁴⁷ *Op. cit.*, vv. 23-30.

¹⁴⁸ *Op. cit.*, vv. 71-72/78-80.

¹⁴⁹ *Op. cit.*, vv. 97-98.

¹⁵⁰ *Op. cit.*, vv. 125-128.

¹⁵¹ STFM XVII, p. 293.

¹⁵² Eros.

¹⁵³ L'hameçon.

¹⁵⁴ *Op. cit.*, vv. 9-12.

¹⁵⁵ STFM XVII, p. 294.

¹⁵⁶ *Op. cit.*, vv. 2-4/8/11-12.

¹⁵⁷ STFM XVII, pp. 294-295.

¹⁵⁸ *Op. cit.*, vv. 9-14.

¹⁵⁹ STFM XVIII, pp. 33 sqq.

¹⁶⁰ *Op. cit.*, vv. 19-20.

¹⁶¹ Cet adjectif me semble très important.

¹⁶² *Op. cit.*, vv. 73-74.

¹⁶³ STFM XVII, pp. 238-239.

¹⁶⁴ *Op. cit.*, vv. 9-14.

¹⁶⁵ STFM XVIII, p. 218, s. LXXXVI.

¹⁶⁶ STFM XVIII, pp. 218-219, s. LXXVII.

¹⁶⁷ Cf. p. 474, citation-référence-note 155.

¹⁶⁸ Cf. pp. 475-476, citation-référence-note 163.

¹⁶⁹ STFM XVIII, pp. 180-181, s. VI.

¹⁷⁰ STFM VIII, p. 164, *Hymne de la Mort*, v. 47.

¹⁷¹ STFM IV, p. 107, s. CVIII, vv. 1-3/12-14.

Bibliographie

Sous ce titre, j'ai réuni la liste des textes, des ouvrages critiques et des articles que j'ai consultés au cours de mon travail. La plupart d'entre eux sont ou cités ou mentionnés.

On notera, d'autre part, qu'il ne s'agit pas d'une bibliographie exhaustive de Ronsard.

A deux exceptions près, ma bibliographie ne s'étend pas au-delà de l'année 1966.

En ce qui concerne l'ouvrage de B. L. O. Richter, *The place of the minor Italian poets in the works of Ronsard and Du Bellay*, University of Pennsylvania, 1951, on voudra bien se reporter à la note 89 de l'*Introduction*.

Quant à l'ouvrage de C. R. Fortescue, *Classical mythology in French XVIth century poetry, with special reference to the works of Ronsard*, Oxford, St. Hugh's College, 1956-1957, je n'ai pu me le procurer, malgré de nombreuses recherches, entre autres auprès de l'auteur elle-même. Cette étude n'a pas connu de publication.

A. TEXTES

I. RONSARD

Œuvres complètes, édition critique avec introduction et commentaire par Paul Laumonier (révisée et complétée par I. Silver et R. Lebègue), « Société des Textes français modernes », Paris, Hachette, tt. I-III, 1914-1921; Droz, tt. IX-X, 1937-1939; Didier, tt. IV (deuxième tirage), V (deuxième tirage revu et augmenté), VI (deuxième édition revue et corrigée), VII (deuxième tirage revu et corrigé), VIII (deuxième tirage revu et augmenté), XI-XVIII, 1946-1967, 23 volumes. [Un tome XIX (*Index, Notes, etc.*) est encore à paraître.]

Les Œuvres de Pierre de Ronsard (texte de 1587), édition critique par I. Silver, Chicago et Paris, The University of Chicago Press et Didier, tt. I et II, 1966.

Le Second Livre des Amours, édition critique par A. Micha, « Textes littéraires français », Genève et Lille, Droz et Giard, 1951.

Les Amours, édition critique par H. et C. Weber, « Classiques Garnier », Paris, Garnier, 1963.

2. AUTRES AUTEURS

Les références au texte des auteurs grecs et latins sont faites d'après les éditions de la « Collection des Universités de France » publiées sous le patronage de l'« Association Guillaume Budé », Paris, « Les Belles Lettres ».

Exceptions:

* *Ἀνακρέοντος Τηίου μέλη Anacreontis Teii odae, ab Henrico Stephano luce et latinitate nunc primum donatae*, Lutetiae, 1554.

Anthologie grecque, traduction nouvelle de M. Rat, « Classiques Garnier », Paris, Garnier, s.d., 2 volumes. [Quand nous avons eu une traduction à citer, nous avons préféré celle de M. Rat, très élégante, à celle de la Société d'édition « Les Belles Lettres ».]

AUSONE, *Œuvres en vers et en prose*, édition et traduction par M. Jasinski, « Classiques Garnier », Paris, Garnier, s.d., 2 volumes.

C. *Plini Secundi Naturalis Historiae Libri XXXVII*, édition critique par C. Mayhoff, Lipsiae, Teubnerus, tome II, 1875.

STOBÉE, *Ἀνθολόγιον (Florilège)*, édition avec traduction latine par C. Gesner, Zürich, 1543.

ARIOSTO, Lodovico, *Opere minori*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954.

ARIOSTO, Lodovico, *Orlando furioso*, édition critique par C. Segre, s.l., Mondadori, 1964.

AUBIGNÉ, Agrippa (d'), *Le Printemps. Stances et Odes*, édition critique par F. Desonay, « Textes littéraires français », Genève et Lille, Droz et Giard, 1952.

AUBIGNÉ, Agrippa (d'), *Le Printemps. L'Hécatombe à Diane et les Stances*, édition critique par H. Weber, « Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Montpellier », XV, Paris, Presses Universitaires de France, 1960.

BAÏF, Jean-Antoine, *Euvres en rime*, édition par Ch. Marty-Laveaux, Paris, Lemerre, 1881-1890, 5 volumes.

BAÏF, Jean-Antoine, *Les Amours [Amours de Melite]*, édition critique par M. Augé-Chiquet, Paris, Hachette, 1909.

BAÏF, Jean-Antoine, *Les Amours de Francine*, I. *Sonnets*, II. *Chansons*, édition critique par E. Caldarini, « Textes littéraires français », Genève et Paris, Droz et Minard, 1966 et 1967, 2 volumes.

BELLEAU, Rémy, *Œuvres poétiques*, édition par Ch. Marty-Laveaux, Paris, Lemerre, 1878, 2 volumes.

BEMBO, Cardinale Pietro, *Asolani e Rime*, édition critique par C. Dionisotti-Casalone, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1932.

Carmina quinque illustrium poetarum, Florentiae, L. Torrentinus, 1549.

Carmina selecta ex illustrioribus poetis saeculi decimiquinti et decimisexti, Veronae, P. A. Bernus, 1732, 2 volumes.

CHARITTO, Benedetto Gareth detto il, *Le Rime*, édition par E. Percopo, Napoli, tip. dell'Accademia delle Scienze, 1892, 2 volumes.

- DESPORTES, Philippe, *Cartels et Masquarades, Epitaphes*, édition critique par V. E. Graham, « Textes littéraires français », Genève et Paris, Droz et Minard, 1958.
- DESPORTES, Philippe, *Les Amours de Diane*, édition critique par V. E. Graham, « Textes littéraires français », Genève et Paris, Droz et Minard, 1959, 2 volumes.
- DESPORTES, Philippe, *Les Amours d'Hippolyte*, édition critique par V. E. Graham, « Textes littéraires français », Genève et Paris, Droz et Minard, 1960.
- DESPORTES, Philippe, *Elégies*, édition critique par V. E. Graham, « Textes littéraires français », Genève et Paris, Droz et Minard, 1961.
- DESPORTES, Philippe, *Cléonice. Dernières amours*, édition critique par V. E. Graham, « Textes littéraires français », Genève et Paris, Droz et Minard, 1962.
- DESPORTES, Philippe, *Diverses Amours et autres œuvres mêlées*, édition critique par V. E. Graham, « Textes littéraires français », Genève et Paris, Droz et Minard, 1963.
- DU BELLAY, Joachim, *Œuvres poétiques*, édition critique par H. Chamard, « Société des Textes français modernes », Paris, Cornély et Cie, tt. I-III, 1908-1912; Hachette, tt. IV-V, 1919-1923; Droz, t. VI, 1931, 7 volumes.
- DU BELLAY, Joachim, *La Deffence et Illustration de la Langue Françoyse*, édition critique par H. Chamard, « Société des Textes français modernes », Paris, Didier, 1948.
- DU GUILLET, Pernette, voir *Poètes du XVI^e siècle*.
- FICIN, Marsile, *Discours de l'Honneste Amour sur le Banquet de Platon*, traduction par Guy Le Fèvre de La Boderie, Paris, L'Angelier, 1578.
- FLAMINIUS [FLAMINIO], Marcus Antonius, *Carmina*, Patavii, Cominus, 1743.
- HEROËT, Antoine, *Œuvres poétiques*, édition critique par F. Gohin, « Société des Textes français modernes », Paris, Droz, deuxième tirage, 1943.
- JAMYN, Amadis, *Œuvres poétiques*, édition par Ch. Brunet, Paris, Willem, 1879, 2 volumes.
- JODELLE, Etienne, *Les Œuvres et Meslanges poétiques*, édition par Ch. Marty-Laveaux, Paris, Lemerre, 1868-1870, 2 volumes.
- JODELLE, Etienne, *Œuvres complètes*, édition critique par E. Balmas, Paris, NRF Gallimard, t. I, 1965.
- LABÉ, Louise, voir *Poètes du XVI^e siècle*.
- Le Roman de la Rose*, par Guillaume de LORRIS et Jean de MEUN, édition critique par E. Langlois, « Société des anciens textes français », Paris, Firmin-Didot, tome II, 1920.
- LEMAIRE DE BELGES, Jean, *Œuvres*, édition par J. Stécher, Louvain, Lefever, 1882-1891, 4 volumes.
- LEONE EBREO, [GIUDA ABBABANEL], *Dialoghi d'amore*, édition par S. Caramella, Bari, Laterza, 1929.
- Les Blasons du corps féminin*, édition par J.-C. Lambert, « Club des Libraires de France », s.l., 1963.
- MAGNY, Olivier (de), *Les Souspirs*, édition par E. Courbet, Paris, Lemerre, 1874.

- MAGNY, Olivier (de), *Les Amours*, édition par E. Courbet, Paris, Lemerre, 1878.
- MAGNY, Olivier (de), *Les Odes amoureuses de 1559*, édition critique par M. S. Whitney, « Textes littéraires français », Genève et Paris, Droz et Minard, 1964.
- MAROT, Clément, *Œuvres complètes*, édition par A. Grenier, « Classiques Garnier », Paris, Garnier, s.d., 2 volumes.
- MAROT, Clément, *Les Epîtres*, édition critique par C. A. Mayer, Londres, University of London. The Athlone Press, 1958.
- MAROT, Clément, *Œuvres satiriques*, édition critique par C. A. Mayer, Londres, University of London. The Athlone Press, 1962.
- MAROT, Clément, *Œuvres lyriques*, édition critique par C. A. Mayer, Londres, University of London. The Athlone Press, 1964¹.
- MARULLE, Michel, *Carmina*, édition critique par A. Perosa, Turici [Zürich], Thesaurus mundi, 1951.
- NAUGERIUS [NAVAGERO], Andreas, *Opera omnia*, édition par J. et C. Vulpus, Patavii, Cominus, 1718.
- PETRARCA, Francesco, *Le Rime sparse e i Trionfi*, édition critique par E. Chiorboli, « Scrittori d'Italia », Bari, Laterza, 1930.
- Poètes du XVI^e siècle*, édition par A.-M. Schmidt, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, NRF Gallimard, 1953.
- Poeti latini del Quattrocento*, édition et traduction italienne par F. Arnaldi, L. Gualdo Rosa et L. Monti Sabia, « La Letteratura italiana, Storia e Testi », vol. 15, Milano e Napoli, R. Ricciardi, 1964.
- PONTANUS [PONTANO], Joannes Jovianus, *Carmina*, édition critique par B. Soldati, Firenze, Barbèra, 1902, 2 volumes.
- PONTANUS [PONTANO], Joannes Jovianus, *Carmina*, édition critique par J. Oeschger, « Scrittori d'Italia », Bari, Laterza, 1948.
- Rimatori del dolce stil nuovo*, édition critique par L. Debenedetto, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1944.
- Rime diverse di molti eccellentissimi autori nuovamente raccolte*, Vinegia, Giolito di Ferrari, 1545-1556, 7 volumes.
- SAINT-GELAIS, Mellin (de), *Œuvres complètes*, édition par P. Blanchemain, Paris, Daffis, 1873, 3 volumes.
- SALEL, Hugues, *Œuvres poétiques*, édition critique par L.-A. Bergounioux, Toulouse et Paris, Guizard, 1930.
- SANNAZARIUS [SANNAZARO], Jacobus, *Opera omnia*, Lugduni, Gryphus, 1581.
- SANNAZARO, Jacopo, *Arcadia*, édition critique par E. Carrara, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1926.

¹ Le quatrième tome des *Œuvres* de Marot, *Œuvres diverses. Rondeaux. Balades. Chants royaux. Epitaphes. Etrennes. Sonnets*, édition critique par C. A. Mayer, Londres, University of London. The Athlone Press, 1966, m'est parvenu trop tard pour que je puisse l'utiliser dans le présent ouvrage. J'ai donc renvoyé: pour les *Rondeaux* et les *Chansons* aux *Poètes du XVI^e siècle* (« Pléiade »); pour les autres *Œuvres diverses*, à l'édition A. Grenier des « Classiques Garnier ».

- SCÈVE, Maurice, *Delie*, édition critique par E. Parturier, « Société des Textes français modernes », Paris, Didier, troisième tirage, 1961.
- SECUNDUS [SECOND], Joannes, *Opera omnia*, édition par P. Bosch d'après les notes de P. Burmann, Lugduni Batavorum, S. et J. Luchtmans, 1821, 2 volumes.
- SECOND, Jean, *Les Baisers et l'Épithalame suivis des Odes et des Élégies*, édition et traduction par M. Rat, « Classiques Garnier », Paris, Garnier, s.d.
- SERAFFINO DALL'AQUILA, *Opere*, Vinegia, Boscarini, 1548.
- TAHUREAU, Jacques, *Poésies*, édition par P. Blanchemain, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1870.
- TEBALDEO, Antonio, *L'Opere d'amore con le sue stanze*, Vinegia, Bartolomeo detto l'Imperador e Francesco Vinetiano, 1544.
- TYARD, Pontus (de), *Œuvres. Solitaire Premier*, édition critique par S. F. Baridon, « Textes littéraires français », Genève et Lille, Droz et Giard, 1950.
- TYARD, Pontus (de), *Œuvres poétiques complètes*, édition critique par J. C. Lapp, « Société des Textes français modernes », Paris, Didier, 1966.

B. OUVRAGES CRITIQUES ET ARTICLES

- ADLER, A., *The topos «Quinque lineae sunt amoris» used by Ronsard in «Amours» (1552), CXXXVI*, dans *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 1953, pp. 220-225.
- AUGÉ-CHIQUET, M., *Lo vie, les idées et l'œuvre de Jean-Antoine de Balf*, Paris et Toulouse, Hachette et Privat, 1909.
- BACHELARD, G., *La Psychanalyse du feu*, Paris, NRF Gallimard, dix-septième édition, 1958.
- BACHELARD, G., *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Corti, cinquième réimpression, 1963.
- BALMAS, E., *Un poeta del Rinascimento francese. Etienne Jodelle. La sua vita. Il suo tempo*, Firenze, Olschki, 1962.
- BENSIMON, M., *Ronsard et la mort* dans *The Modern Language Review*, avril 1962, pp. 183-194.
- BERRY, A., *Ronsard*, Paris, Flammarion, 1961.
- BINET, C., [Discours de] *La Vie de P. de Ronsard*, édition critique par P. Laumonier, Paris, Hachette, 1910.
- BLECHMANN, W., *Imitatio creatrix bei Ronsard. (Zum Sonnet «Quand vous serez bien vieille»: Sonnets pour Hélène, II, 43)*, dans *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 1963, pp. 1-16.
- BOURCIEZ, E., *Les Mœurs polies et la littérature de cour sous Henri II*, Paris, Hachette, 1886.
- BROADBENT, J. B., *Poetic Love*, New York, Barnes & Noble, 1965.
- BUSSON, H., *Ronsard et l'entéléchie*, dans *Mélanges d'histoire littéraire de la Renaissance offerts à Henri Chamard*, Paris, Nizet, 1951, pp. 91-95.
- BUSSON, H., *Le Rationalisme dans la littérature française de la Renaissance*, Paris, Vrin, 1957.
- CALDARINI, E., *A propos du sonnet CVIII de Ronsard*, dans *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 1965, pp. 653-654.

- CAMERON, A., *The influence of Ariosto's epic and lyric poetry on Ronsard and his group*, Baltimore, John Hopkin's University Press, 1930.
- CAMPBELL, D. A., *Galliambic poems of the 15th and 16th centuries, sources of the Bacchic odes of the Pléiade School*, dans *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 1960, pp. 490-510.
- CASTOR, G., *Pléiade poetics. A study in sixteenth Century Thought and Terminology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1964.
- CASTOR, G., *Ronsard's variants: « Je voudroy bien richement jaunissant »*, dans *The Modern Language Review*, 1964, pp. 387-390.
- CHADWICK, C., *The composition of the « Sonnets pour Hélène »*, dans *French Studies*, 1954, pp. 326-332.
- CHAMARD, H., *Joachim Du Bellay*, Lille, Le Bigot frères, 1900.
- CHAMARD, H., *Les origines de la poésie française de la Renaissance*, Paris, de Boccard, 1920.
- CHAMARD, H., *Histoire de la Pléiade*, Paris, Didier [réimpression], 1961-1963, 4 volumes.
- CHAMPION, P., *Ronsard et son temps*, Paris, Champion, 1925.
- CIORANESCO, A., *L'Arioste en France, des origines à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Presses modernes, 1939, 2 volumes.
- COHEN, G., *Ronsard, sa vie et son œuvre*, Paris, NRF Gallimard, nouvelle édition refondue, corrigée et augmentée, 1956.
- CORNELIA, W. B., *The classical sources of the nature references in Ronsard's poetry*, Paris, Droz, 1934.
- DASSONVILLE, M., *Pour une interprétation nouvelle des « Amours » de Ronsard*, dans *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 1966, pp. 241-270.
- DESONAY, F., *Ronsard, poète de l'amour*, Bruxelles et Gembloux, Palais des Académies et J. Duculot, S.A., I. *Cassandra*, 1952; II. *De Marie à Genève*, 1954; III. *Du poète de cour au chanfre d'Hélène*, 1959.
- ELIADE, M., *Aspects du mythe*, Collection « Idées », Paris, NRF Gallimard, 1963.
- FAISANT, C., *Les relations de Ronsard et de Desportes*, dans *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 1966, pp. 323-353.
- FESTUGIÈRE, J., *La philosophie de l'amour de Marsile Ficin et son influence sur la littérature française au XVI^e siècle*, Paris, Vrin, 1941.
- FEUGÈRE, A., *Le goût de Ronsard d'après les variantes des « Amours » de 1552*, dans *Mélanges... Huguet*, Paris, Boivin, 1940, pp. 148-160.
- FRAISSE, S., *Une conquête du rationalisme. L'influence de Lucrèce en France au seizième siècle*, Paris, Nizet, 1962.
- FRANCHET, H., *Le poète et son œuvre d'après Ronsard*, Paris, Champion, 1923.
- FRANÇON, M., *Navagera et Ronsard, dans Italica*, 1948, pp. 296-299.
- FRANÇON, M., *Ronsard, panégyriste de la cour*, dans *Convivium*, 1954, pp. 556-564.
- GADOFFRE, G., *Ronsard par lui-même*, « Ecrivains de toujours », Paris, Le Seuil, 1960.
- GADOFFRE, G., *Ronsard et le thème solaire*, dans *Le Soleil à la Renaissance*, Bruxelles et Paris, Presses Universitaires de Bruxelles et Presses Universitaires de France, 1965, pp. 501-518.

- GRIMAL, P., *L'homme et le mythe*, dans *Mythologies*, Paris, Larousse, t. 1, 1963, pp. 4-15.
- GRIMAL, P., *La Mythologie grecque*, Collection « Que sais-je? », Paris, Presses Universitaires de France, cinquième édition, 1965.
- GUSDORF, G., *Mythe et métaphysique*, Paris, Flammarion, 1953.
- GUY, H., *Les sources françaises de Ronsard*, dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1902, pp. 217-256.
- HALLMARK, R. E., *Ronsard et la légende d'Hercule*, dans *Lumières de la Pléiade (Neuvième stage international d'études humanistes, Tours, 1965)*, Paris, Vrin, 1966, pp. 255-270.
- HALLOWELL, R. E., *Ronsard and the Conventional Roman Elegy*, Urbana, The University of Illinois Press, 1954.
- HULUBEL, A., *L'Eglogue en France au XVI^e siècle*, Paris, Droz, 1938.
- HUTTON, J., *The Greek Anthology in France*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1946.
- JOUKOVSKY-MICHA, F., *Tombeaux et offrandes rustiques chez les poètes français et néo-latins du XVI^e siècle*, dans *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 1965, pp. 226-247.
- JUNG, C. G. et KERÉNYI, Ch., *Introduction à l'essence de la mythologie*, traduction française de Del Medico, Paris, Payot, 1953.
- JUNG, M.-R., *Hercule dans la littérature française du XVI^e siècle. De l'Hercule courtois à l'Hercule baroque*, Genève, Droz, 1966.
- JUSSERAND, J., *Ronsard*, Paris, Hachette, 1913.
- KIBÉDI VARGA, A., *Poésie et cosmologie au XVI^e siècle*, dans *Lumières de la Pléiade (Neuvième stage international d'études humanistes, Tours, 1965)*, Paris, Vrin, 1966, pp. 135-155.
- KÜHN, P., *L'influence néo-latine dans les Eglogues de Ronsard*, dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1914, pp. 309-325.
- KUSHNER, E., *Le personnage d'Orphée chez Ronsard*, dans *Lumières de la Pléiade (Neuvième stage international d'études humanistes, Tours, 1965)*, Paris, Vrin, 1966, pp. 271-302.
- LANSON, G., *Comment Ronsard invente (notes sur l'ode « De l'élection de son sépulcre »)*, *Revue universitaire*, 1, 1906, pp. 29-39.
- LAUMONIER, P., *Ronsard, poète lyrique*, Paris, Hachette, 1909.
- LAUMONIER, P., *Ronsard, poète pétrarquiste avant 1550*, dans *Mélanges... G. Lanson*, Paris, Hachette, 1922, pp. 109-114.
- LAUMONIER, P., *Sur la bibliothèque de Ronsard*, dans *Revue du seizième siècle*, 1927, pp. 315-335.
- LAVAUD, J., *Un poète de cour au temps des derniers Valois. Philippe Desportes*, Paris, Droz, 1936.
- LEBÈGUE, R., *Un volume de vers italiens annoté par Ronsard*, dans *Bulletin du Bibliophile*, 1951, pp. 273-280.
- LEBÈGUE, R., *Ronsard au travail*, dans *Lettres d'Humanité*, 11, 1952, pp. 72-92.
- LEBÈGUE, R., *Le Platonisme en France au XVI^e siècle*, dans *Actes du Congrès Budé de Tours et de Poitiers, 3-9 septembre 1953*, Paris, « Les Belles-Lettres », 1954, pp. 331-351.
- LEBÈGUE, R., *La poésie amoureuse de Ronsard et sa vie intérieure*, dans *Mélan-*

- RAYMOND, M., *Ronsard et Du Bellay*, dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1924, pp. 573-603.
- RAYMOND, M., *Bibliographie critique de Ronsard en France (1550-1585)*, Paris, Champion, 1927.
- RAYMOND, M., *L'Influence de Ronsard sur la poésie française (1550-1585)*, Paris, Champion, 1927, 2 volumes.
- RAYMOND, M., *Baroque & renaissance poétique*, Paris, Corti, 1955.
- RAYMOND, M., *Introduction aux Poésies de Ronsard*, Lausanne, Guilde du livre, 1961, pp. 9-26.
- RICHTER, B. L. O., *Ronsard's Italian annotations in the « Rime diverse » Anthology*, dans *Italica*, 1954, pp. 65-70.
- ROUSSET, J., *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, Corti, quatrième réimpression, 1963.
- SAULNIER, V.-L., *Maurice Scève*, Paris, Klincksieck, 1948, 2 volumes.
- SAULNIER, V.-L., *La littérature française de la Renaissance*, « Que sais-je? », Paris, Presses Universitaires de France, cinquième édition revue, 1959.
- SCHMIDT, A.-M., *La Poésie scientifique en France au seizième siècle*, Paris, Albin Michel, [1938].
- SEZNEC, J., *La survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, London, The Warburg Institute, 1940.
- SILVER, I., *Ronsard and Du Bellay: on their Pindaric Collaboration*, dans *Romanic Review*, 1942, pp. 3-25.
- SILVER, I., *Pierre de Ronsard: Panegyrist, Pensioner, and Satirist of the French Court*, dans *Romanic Review*, 1954, pp. 89-108.
- SILVER, I., *Ronsard's Comparative Studies: Achievements and Perspectives*, dans *Comparative Literature*, 1954, pp. 148-173.
- SILVER, I., *Ronsard's homeric imagery*, dans *Modern Language Quarterly*, 1955, pp. 344-359.
- SILVER, I., *Deux points de vue sur Ronsard « Aristarque de ses œuvres »*, dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1958, pp. 1-15.
- SILVER, I., *Ronsard and the Hellenic Renaissance in France*, Saint-Louis, Washington University, 1. *Ronsard and the Greek Epic*, 1961.
- SILVER, I., *Dionysiac Elements in the poetry of Ronsard*, dans *Romance Notes*, 1962, pp. 41-45.
- SILVER, I., *Ronsard's ethical thought*, dans *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 1962, 2 parties: pp. 88-117; pp. 339-374.
- SILVER, I., *The formative influences in Ronsard's poetry*, dans *Studies in Philology*, 1966, pp. 630-660.
- SORG, R., *Cassandre ou le secret de Ronsard*, Paris, Payot, 1925.
- SPITZER, L., « *Sonnets pour Hélène* », Livre II, 43, dans *Interpretationen zur Geschichte der französischen Lyrik*, Heidelberg, 1961, pp. 20-24.
- STONE, D., *L'évolution du sonnet amoureux chez Ronsard*, dans *Lumières de la Pléiade (Neuvième stage international d'études humanistes, Tours, 1965)*, Paris, Vrin, 1966, pp. 343-362.
- STONE, D., *Ronsard's sonnet cycles. A study in Tone and Vision*, New Haven and London, Yale University Press, 1966.

- STORER, W. L., *Virgil and Ronsard*, Paris, Champion, 1923.
- TERREAUX, L., *Le style « bas » des « Continuations des Amours »*, dans *Lumières de la Pléiade (Neuvième stage international d'études humanistes, Tours, 1965)*, Paris, Vrin, 1966, pp. 313-342.
- THOMAS, L.-P., *Ronsard et quelques poètes de la « rose du soir »*, *Le thème de la fleur et du pré*, dans *Revue de littérature comparée*, 1924, pp. 181-194.
- TORTEL, J., *L'Amour unique de Maurice Scève*, dans *Poésies de Maurice Scève*, Lausanne, Mermod, 1961, pp. 9-41.
- TRIPET, A., *Pétrarque ou la connaissance de soi*, Genève, Droz, 1967.
- TROUSSON, R., *Le mythe de Prométhée et de Pandore chez Ronsard*, dans *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, Paris, « Les Belles-Lettres », 1961, pp. 351-359.
- TROUSSON, R., *Ronsard et la légende d'Hercule*, dans *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 1962, pp. 77-87.
- TROUSSON, R., *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Genève, Droz, 1964, 2 volumes.
- TUZET, H., *Le Cosmos et l'Imagination*, Paris, Corti, 1965.
- VALENCY, M., *In praise of love: a introduction to the love poetry of the Renaissance*, New York, Macmillan, 1958.
- VAN TIEGHEM, P., *La littérature latine de la Renaissance. Etude d'histoire littéraire européenne*, dans *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 1944, pp. 177-418.
- VIANEY, J., *Le pétrarquisme en France au XVI^e siècle*, Montpellier, Coulet, 1909.
- WEBER, H., *La Création poétique au XVI^e siècle en France*, Paris, Nizet, 1956, 2 volumes.
- WEBER, H., *Les études sur Ronsard*, dans *L'Information littéraire*, 9, 1957, pp. 1-5.
- WEBER, H., *Les corrections de Ronsard dans les Amours de 1552*, dans *Studi in onore di Vittorio Lugli e Diego Valeri*, Venezia, Pozza, volume II, 1961, pp. 989-1015.
- WEBER, H., *Platonisme et sensualité dans la poésie amoureuse de la Pléiade*, dans *Lumières de la Pléiade (Neuvième stage international d'études humanistes, Tours, 1965)*, Paris, Vrin, 1966, pp. 157-194.
- WILSON, D. B., *Ronsard, poet of nature*, Manchester, University of Manchester, 1961.

Index¹

- Achille*, 54, 199, 200
Acis, 469
Actéon, 137, 138, 227, 497
Adonis, 101, 315, 359, 361
Ajax, 56
Alecs (Guillaume), 146
Amour, 19, 45, 48, 59, 72-81, 86, 88, 89, 95, 110, 113, 120, 122, 124, 128, 129, 135, 141, 142, 150, 153, 158, 176, 178, 181, 187, 189, 191, 193, 196, 197, 209, 218-220, 224, 231, 234, 238, 250, 261, 268, 272-275, 278-280, 282, 288, 289, 308, 311, 315, 317, 329-332, 336, 337, 340, 343, 344, 346, 353, 356, 361, 364, 367, 369, 370, 373, 375, 377, 378, 380, 382, 383, 385-387, 390, 392, 398, 409, 410, 412, 414, 416, 421, 423, 426, 437, 439, 440, 443, 455, 458, 463, 464, 468, 474, 477, 493, 494, 497, 510, 512, 513, 519, 549
Amphitrite, 527
Anacréon (et pseudo-Anacréon), 253, 298, 314, 351, 415, 449, 528
Anchise, 315, 535
Anténor, 130
Améros, 273
Antigone, 130
Antipater de Sidon, 366, 534
Apelle, 365, 366, 396, 534
Apollon, 178, 204-206, 209, 219, 226, 246, 264, 265, 272, 273, 308, 313, 358, 362, 385, 424, 448, 454, 465, 492
Aragon, 490
Archias, 366, 534
Argus, 104
Ariane, 396
Arioste (L'), 60, 61, 134, 152, 221, 230, 233, 288, 333-336, 338, 339, 345, 371, 499, 529, 531, 541
Aristote, 445, 459, 547
Artémise, 238, 465, 466
Astrée (Françoise d'Estrées), 17, 53, 177
Atalante, 297
Atlas, 500
Atri d'Aquaviva (Anne), cf. *Callirée*
Atys, 186
Aubigné (Agrippa d'), 36, 64, 144, 145, 151, 161, 223, 227, 238, 239, 342, 343, 350, 371-373, 430, 431, 499, 510, 513, 533
Augustin (saint), 24

¹ Nous avons relevé dans cet index les noms d'auteurs et de critiques. Quant aux noms de personnages historiques, mythologiques ou littéraires, nous n'avons retenu que ceux dont la nomenclature peut intéresser le lecteur de cet ouvrage.

- Ausone*, 346, 347, 350, 351, 534
Bacchus, 71, 178, 194, 219, 267, 319, 528
Bachelard (G.), 188-191, 194, 506
Baïf (Jean-Antoine), 26, 36, 64, 66, 67, 143, 144, 148, 151, 160, 164, 166, 223, 227-229, 237, 238, 247, 256, 272, 314, 333-336, 339, 342, 349, 350, 362, 363, 367, 368, 371, 372, 425, 428-430, 498, 501, 511, 528-533, 535
Baillou (J.), 508
Balmas (E.), 37, 66, 142, 159, 165, 341, 488, 498, 500, 510, 530
Baudelaire, 217
Beaulieu (Eustorg de), 45
Belleau (Rémy), 62, 64, 138, 159, 165, 237, 247, 253, 256, 270, 291, 339, 361, 363, 367, 388, 427, 501, 512, 530
Bellone, 316
Bembo, 16, 134, 135, 215, 221, 222, 419-423
Bensimon (M.), 442
Berenger de la Tour d'Albenas (François), 338
Berry (A.), 481
Bevilacqua, 353, 354
Bèze (Théodore de), 264
Binet (C.), 16, 100, 399, 481, 499, 518
Bion, 255
Blechnmann (W.), 35, 522
Borée, 169
Bornecque (H.), 530
Botticelli, 318, 366
Bourciez (E.), 315
Briséis, 54
Broadbent (J. B.), 536
Bruès (Guy de), 428, 506
Busson (H.), 506
Caliope, 448
Callirée (Anne d'Atri d'Aquaviva), 17, 53, 193, 199, 468
Campbell (D. A.), 508
Capilupi (Lelio), 221, 509, 534
Cassandre (fille de Priam), 111, 130, 131
Cassandre (maîtresse de Ronsard), 15-18, 26, 30, 32, 41-43, 48, 54, 71, 77, 79, 86, 88, 95, 99, 100, 109, 111, 112, 116-118, 130, 131, 161, 172-174, 176, 179, 192, 220, 228, 252, 253, 255, 256, 258, 259-262, 265, 268, 269, 271, 272, 278, 281, 289, 293, 297, 300, 308, 330, 346, 370, 371, 385, 386, 401, 403, 404, 407-409, 411, 413, 425, 444, 448, 455, 470, 471, 492, 495, 518-520, 534, 536, 539
Castor et Pollux, 102, 146, 384, 395
Castor (G.), 35, 548
Catherine de Médicis, 416
Catulle, 16, 256, 263, 293, 333, 346, 403, 419
Céphale, 259, 300
Cérès, 264, 308, 319, 361
Chadwick (C.), 482
Chamard (H.), 15, 27, 170, 502, 516
Champion (P.), 15, 481
Chariteo, 512
Charles IX, 47, 53, 103, 187, 199, 314, 412, 452, 468, 474, 476
Chartier (Alain), 133, 161
Chateaubriand, 126
Chénier, 35
Cioranescu (A.), 529
Clèves (Marie de), 17, 53
Climène, 129
Clouet (François), 312, 317, 396, 530
Cohen (G.), 15, 251, 254, 436, 481
Colletet (Guillaume), 101
Comes (Natalis), 80

- Condé (Louis de)*, 26, 53, 416
Conti (Noël) cf. Comes (Natalis)
Cronos, 327, 365, 443
Cybèle, 186, 392
Cyclope(s) (le[s]), 89, 190, 196, 197, 212, 232, 321, 437

Danaë, 470
Dante, 162
Daphné, 465, 466
Dassonville (M.), 13, 18-21, 482
Del-Bene (Alphonse), 319
Del-Bene (Bartolomeo), 28, 263
Délie (maîtresse de Scève), 47, 140, 225, 234, 245, 246
Démocrite, 534
Denisot (Nicolas), 173, 180, 260
Desonay (F.), 13, 16-18, 24, 27, 34, 41, 42, 49, 53, 57, 85, 252-254, 256, 258, 260-263, 268, 283, 382, 436, 463, 503, 516-520, 522, 539, 544
Desportes (Philippe), 64, 139, 148, 160, 165, 223, 237, 247, 397, 429, 444-446, 510, 512, 543
Diane, 129, 193, 225, 264
Diane (maîtresse de d'Aubigné), 145, 151, 161, 238, 342, 343, 372
Dicée, 71, 75, 270, 275, 392
Didon, 77, 465, 466
Dionysos cf. Bacchus
Dorat (Jean), 35, 261, 319
Du Bellay (Joachim), 34, 62, 141, 159, 162, 165, 173, 223, 228, 237, 246, 256, 273, 340, 341, 345, 349, 359, 360, 361, 363, 367, 426-428, 454, 487, 500, 502, 512, 515, 528, 533

Echo, 305, 306
Eliade (M.), 318
Eluard (Paul), 35
Encelade, 191
Erinnyes (les), 229

Eschyle, 155
Estienne (Henri), 61, 263, 351, 422, 528, 534, 541
Estrées (Françoise d') cf. Astrée
Euménides (les), 116, 499
Eumolpe, 263
Europe, 211, 243, 465, 466, 470
Eurymédon, 17, 129, 193
Euterpe, 453

Fauchet (Claude), 484
Festugière (J.), 508
Ficin, 218, 219, 490
Flaminio, 36, 354, 509
Fontaine (Charles), 47
Fraisse (S.), 533, 534
Franchet (H.), 250, 263, 504, 525, 547
Francine (maîtresse de Baïf), 67, 89, 229, 247, 272, 314, 528
François Ier, 291, 417
Françon (M.), 487
Francus, 54, 55, 71, 119, 129, 275, 392
Freud, 188, 454

Gadoffre (G.), 13, 18, 25, 170, 178, 200-202, 368, 456, 490, 502, 506, 508, 535
Galatée, 89, 190, 196, 232, 321, 437, 492
Gallus (pseudo Gallus), 136
Ganymède, 275
Genèvre (maîtresse de Ronsard), 17, 22, 47, 56, 71, 100, 101, 167, 186, 188, 206-208, 258, 305, 307, 308, 317, 377-379, 402, 409, 439, 441, 442, 456, 459, 493
Grimal (P.), 319
Guichard (M.), 529
Guillet (Pernette du), 63, 138, 159, 359, 530
Gusdorf (G.), 525
Guy (H.), 484

- Hallmark (R. E.),* 504, 515
Hallowell (R. E.), 133, 134, 498
Hécate cf. Diane
Hector, 55, 56, 103, 130
Hélène (femme de Ménélas), 23, 24, 102, 290, 465, 531
Hélène (maîtresse de Ronsard), 15-18, 22-24, 30, 32, 33, 43, 44, 49, 56, 90, 99, 112, 190, 258, 270, 278, 279, 283, 295, 306, 320, 323, 328, 389, 390, 408-410, 438, 444, 450, 455, 456, 474-476, 496
Henri II, 54, 55, 61, 189, 300, 360, 417
Henri III, 53, 444, 445, 512, 548
Hercule, 109, 122, 123, 485, 504, 525
Heroet, 47, 63, 138, 162, 423
Hésiode, 214, 263, 364-366, 420, 495, 528
Homère, 152, 157, 169, 256, 263, 399, 438, 482, 514, 528
Horace, 16, 156, 173, 214, 216, 219, 256, 263, 280, 345, 351, 364, 451, 473, 528
Hugo, 35
Huguet (E.), 417
Hulubei (A.), 277
Hutton (J.), 136, 352, 541

Icare, 214, 504, 505
Iole, 109, 485
Ixion, 84, 125-127, 162, 163, 166, 381

Jamyn (Amadis), 224, 389, 510
Janet cf. Clouet (François)
Jésus-Christ, 51, 479, 525
Jodelle, 36, 37, 64-66, 141-143, 148, 151, 159, 160, 162, 163, 165, 166, 223, 225-227, 237, 247, 341, 342, 349, 362, 428, 500, 510, 511, 530
Joukovsky-Micha (F.), 277

Julien d'Egypte, 534
Jung (C. G.), 318, 525
Jung (M.-R.), 504
Junon, 88, 211, 212, 243, 246, 300, 315, 362, 381
Jupiter, 88, 95, 113, 121, 167, 211, 212, 241-243, 246, 247, 264, 273-275, 301, 313, 315, 385, 390, 439, 470, 496, 525, 549
Jusserand (J.), 481
Juvénal, 152

Kerényi (Ch.), 318, 525
Kibédi Varga (A.), 507, 508

Labé (Louise), 63, 138, 148, 159, 223, 236, 237, 246, 359, 512
La Borderie, 47
Lapp (J. C.), 547
Latone, 87, 264
Laumonier (P.), 15-17, 27, 29, 30, 35, 36, 47, 50-52, 54, 57, 59, 61, 77, 79, 80, 85, 134, 136, 137, 153, 154, 156, 205, 209, 242, 250-252, 256, 262, 291, 292, 309, 344, 346, 351, 355, 408, 409, 436, 481, 482, 484-486, 499, 507, 508, 519, 525, 534, 538, 546-548
Laure (maîtresse de Pétrarque), 59, 134, 149, 215, 220, 223, 231, 239, 240, 344, 357, 368, 369, 499, 511
Lebègue (R.), 13, 16-18, 27, 53, 251, 397, 484, 486, 508, 520, 538
Lehmann (J.), 533
Lemaire de Belges (J.), 189, 230, 484, 539
Léon l'Hébreu, 47
Léonidas de Tarente, 534
Limeuil (Isabeau de), 26, 53, 307, 316
Line (Linos), 263, 518
Longnon (H.), 481, 486

- Lucine*, 300
Lucrèce, 152, 154, 157, 158, 364, 533, 534

Macrin (Salmon), 136
Magny (Olivier de), 45, 63, 106, 139, 147, 159, 223, 237, 247, 510, 515, 536
Malherbe, 139, 397, 422, 538
Marie (maîtresse de Ronsard), 16, 17, 27, 30, 31, 43, 72, 88, 90, 100, 173, 185, 186, 251-253, 255, 258-261, 275, 276, 278-280, 283-286, 288, 289, 312, 321, 344, 381, 397, 407-409, 444, 456, 458, 469, 516, 518-520, 528, 547
Marivaux, 490
Marot (Clément), 36, 47, 62, 138, 147, 150, 159, 161, 233, 234, 262, 339, 347-349, 358-360, 363, 367, 423, 424, 484, 494
Mars, 54, 87, 90, 101, 226, 274, 285, 286, 303, 313, 315, 317, 321, 386, 396, 401, 420, 422, 519, 520
Marsyas, 469
Marulle, 22, 23, 36, 77, 80, 81, 134, 145-147, 152, 154, 156, 158, 240-242, 247, 251, 260, 333, 338, 344, 366, 420, 421, 499, 509, 514
Mausole, 239
Mayer (C.-A.), 37, 161, 233, 358, 542
Médor, 221
Méduse (Gorgone[s]), 84, 87, 114-117, 120, 152, 162, 164, 172, 247
Meline (maîtresse de Baïf), 144, 238, 335, 342, 350, 362, 367, 371, 372, 425
Ménélas, 103
Mercure, 116, 293
Merrill (R. V.), 219, 273, 540, 546
Micha (A.), 254, 516
Minos, 525

Molière, 150
Montaigne, 436
Morphée, 426
Morrison (M.), 27, 333, 508
Murarasu (D.), 483
Muret (Marc-Antoine), 46, 228, 272, 494, 536
Muses (les), 73, 178, 219, 221, 260, 265, 268, 272, 273, 304, 437, 438, 450, 451, 453, 455, 457

Narcisse, 84, 99, 118, 126-128, 155, 158, 159, 163, 193, 227, 390, 411, 470, 471, 499, 500, 548, 549
Naugerius (Navagero), 36, 77, 78, 152, 251, 337, 338, 340, 421, 529
Neptune, 95, 130, 178, 275, 319, 444
Nolhac (P. de), 481, 483, 486

Orphée, 173, 175, 263
Ouranos, 327, 365
Ovide, 61, 79, 127, 135-138, 145, 146, 148, 155, 156, 158, 222, 232, 242, 244, 338, 343, 364, 420, 497, 511, 514, 531, 532

Pallas, 264
Pâris, 103, 130, 351
Pasiphaé, 191, 230, 234, 511
Pasithée, 396
Pasquier (E.), 256, 361, 438, 459, 460, 484, 511
Paul (saint), 51
Peigné (Jehan), 100
Peletier du Mans, 494
Pénélope, 23, 24, 101, 396
Pétrarque, 16, 22-24, 36, 48, 59-61, 71, 77-80, 133-135, 137, 138, 140-142, 148, 149, 151-155, 158, 162, 172, 173, 214-218, 220, 221, 223, 230-232, 239, 240, 244, 245, 256, 261, 262

- 344-346, 354, 355, 357, 368-371, 419, 420, 423, 483, 487, 497, 499, 500, 508, 514, 531, 532
- Peyre (H. M.)*, 508
- Phanète*, 75, 81
- Phébus cf. Apollon*
- Phèdre*, 234
- Phénix*, 461, 547, 548
- Picasso*, 538
- Pindare*, 171, 173, 214, 216, 256, 261, 276, 508,
- Platon*, 57, 80, 178, 219
- Plin l'Ancien*, 231, 511
- Pluton*, 95
- Pollux cf. Castor*
- Polyphème cf. Cyclope(s) (le[s])*
- Pomone*, 136
- Pontano*, 36, 333-336, 339, 345, 346, 350-354, 364, 528, 531, 532
- Priam*, 54, 130
- Priape*, 52
- Procris*, 465, 466
- Prométhée*, 84, 118, 121-125, 127, 132, 155-157, 162, 165, 166, 202, 476, 495, 496,
- Properce*, 23, 24, 133-135, 146, 147, 152, 153, 155, 157, 343, 498
- Proserpine*, 75
- Protée*, 241, 436
- Racine*, 18
- Rat (M.)*, 351, 534
- Raymond (M.)*, 37, 161, 296, 336, 339, 350, 482, 489, 494, 498, 500, 503, 511, 528-531, 536
- Retz (Claude-Catherine de)*, 143, 165, 225, 226
- Richter (B.L.O.)*, 36, 483
- Rimbaud*, 35
- Ronsard (Jean de)*, 448
- Ronsard (Louis de)*, 177
- Rousseau (Jean-Jacques)*, 271
- Rousset (J.)*, 441, 446
- Rufin*, 351, 352
- Saint-Gelais (Mellin)*, 35, 62, 138, 139, 162, 164, 234, 251, 260, 358, 423, 484
- Saint-Gelais (Octavien)*, 137
- Salel (Hugues)*, 62, 138, 161, 164, 234, 359, 501, 512
- Sannazar*, 36, 221, 333, 500, 509
- Saulnier (V.-L.)*, 36, 37, 64, 65, 170, 319, 419, 424, 502, 519
- Scève*, 36, 47, 64, 65, 139, 140, 147, 150, 159, 165, 223, 224, 226, 234-236, 245, 246, 349, 424, 425, 484, 512, 529
- Schmidt (A.-M.)*, 200, 203, 506
- Second (Jean)*, 16, 36, 78, 79, 146, 260, 261, 293, 333, 337, 345, 346, 351, 421, 498, 500, 532
- Selver (G. O.)*, 483
- Serafino*, 220, 420
- Seznec (J.)*, 313
- Silver (I.)*, 176, 445, 484, 486, 487, 495, 502, 508, 520, 534, 546
- Simonide*, 449
- Sinope*, 17, 23, 50, 51, 74, 100, 112, 131, 132, 297, 408-410, 440, 539
- Sisyphé*, 125, 126, 157, 162
- Sophocle*, 315
- Sorg (R.)*, 481
- Spitzer (L.)*, 522
- Stésichore*, 449
- Stone (D.)*, 13, 22-24, 482, 459
- Tahureau*, 62, 64, 138, 147, 159, 165, 237, 361, 501, 533
- Taine*, 265
- Tantale*, 84, 118, 125-127, 132, 157, 162, 163, 279
- Tasso (Torquato)*, 531
- Tebaldeo*, 157, 500
- Terreaux (L.)*, 27, 253, 254, 516,
- Téthys*, 210, 275
- Théocrite*, 23, 77, 78, 146, 223, 256, 276, 345, 351, 459, 498
- Thétis*, 209, 210, 385
- Thibaut de Champagne*, 484

- Tibulle*, 30, 283, 343, 346, 347, 463
Tityos, 125, 157, 163, 381
Tortel (J.), 225
Tripet (A.), 487
Trousson (R.), 157, 495
Tyard (Pontus de), 47, 63, 140, 141, 159, 165, 223, 228, 235, 236, 246, 359, 425, 456, 488, 501, 508-510, 547
Typhée, 191

Ulysse, 101, 493

Valency (M.), 547
Van Tieghem (P.), 483, 527
Vénus, 49, 71, 75, 89, 150, 212, 219, 226, 237, 250, 257, 267, 268, 270, 274, 275, 285, 286, 288, 292, 309, 313-329, 338, 343, 352, 359, 364-367, 396, 401, 411, 412, 415, 422, 442, 463, 477, 514, 520, 526, 527, 533-535
Vertumne, 136
Vlaney (J.), 496
Vigénère (Blaise de), 101, 493
Villon, 185
Virgile, 77, 78, 137, 152, 154, 157, 206, 220, 232, 240-242, 244, 256, 399, 513, 514
Vulcain, 101, 148, 156, 200, 237, 274, 316, 499, 524

Weber (H.), 35-37, 53, 59, 72, 74, 134, 135, 146, 154, 157, 203, 220, 221, 223, 244, 266, 389, 393, 420, 422, 427, 429, 464-466, 483, 487, 498, 504, 505, 508, 514, 531-533, 537, 540
Wilson (D. B.), 504

Table des matières

EXPLICATION DES SIGLES	9
INTRODUCTION	13
CHAPITRE PREMIER: LE SENS DU DÉSIR RONSARDIEN. .	39
SOURCES ET RAPPROCHEMENTS	
Pétrarque	59
L'Arioste	60
Poètes français du XVI ^e siècle	62
CHAPITRE II: L'« INNAMORAMENTO »	69
SOURCES ET RAPPROCHEMENTS	
Sources et influences générales	77
CHAPITRE III: L'OBSTACLE	83
A. LA CRUAUTÉ	85
B. LE RIVAL	99
C. LA MORT	108
D. L'OBSTACLE ET SA TRADUCTION POÉTIQUE	114

SOURCES ET RAPPROCHEMENTS

A. LA CRUAUTÉ

Sources et influences générales	133
Poètes français du XVI ^e siècle	138

B. LE RIVAL

Sources et influences générales	145
Poètes français du XVI ^e siècle	147

C. LA MORT

Sources et influences générales	148
Poètes français du XVI ^e siècle	150

D. L'OBSTACLE ET SA TRADUCTION POÉTIQUE

Sources et influences générales	151
Poètes français du XVI ^e siècle	159

CHAPITRE IV: L'APRETÉ RONSARDIENNE OU LA RIPOSTE DE L'AMOUREUX 167

A. L'EXTÉRIORITÉ CONQUÉRANTE	169
B. LE FEU, SYMBOLE IMPORTANT DE LA CONQUÊTE AMOUREUSE	188
C. LE SOLEIL, AUTRE SYMBOLE AMOUREUX	200

SOURCES ET RAPPROCHEMENTS

A. L'EXTÉRIORITÉ CONQUÉRANTE

Sources et influences générales	214
Poètes français du XVI ^e siècle	223

B. LE FEU

Sources et influences générales	229
Poètes français du XVI ^e siècle	233

C. LE SOLEIL, AUTRE SYMBOLE AMOUREUX

Sources et influences générales	239
Poètes français du XVI ^e siècle	245

CHAPITRE V: LE « DOUX » OU L'EFFACEMENT DE L'OBSTACLE	249
A. STYLE « BAS », STYLE « DOUX », DIFFÉRENTES PERSPECTIVES	251
B. TROIS ASPECTS DU STYLE « DOUX ».	266
1. <i>La réalité circonscrite</i>	267
2. <i>Le style réflexif</i>	282
3. <i>La douceur des floraisons; la jouvence des eaux limpides</i>	296
C. VÉNUS	313
D. LE STYLE « DOUX » ÉLEVÉ	327
SOURCES ET RAPPROCHEMENTS	
A. LA RÉALITÉ CIRCONSCRITE	
Sources et influences générales	333
Poètes français du XVI ^e siècle	339
B. LE STYLE RÉFLEXIF	
Sources et influences générales	343
Poètes français du XVI ^e siècle	347
C. LA DOUCEUR DES FLORAISONS; LA JOUVENCE DES EAUX LIMPIDES	
Sources et influences générales	351
Poètes français du XVI ^e siècle	357
D. VÉNUS	
Sources et influences générales	364
Poètes français du XVI ^e siècle	367
E. LE STYLE « DOUX » ÉLEVÉ	
Sources et influences générales	368
Poètes français du XVI ^e siècle	371
CHAPITRE VI: LES CONTRAIRES	375
A. LES CONTRAIRES OU LE DYNAMISME DES STYLES OPPOSÉS.	377
B. DEGRÉ D'ACCOMPLISSEMENT DES AMOURS RONSARDIENNES: AUX OPPOSITIONS DE STYLE CORRESPOND LE DEVENIR D'UNE CONQUÊTE EN CONSTANT « PROJET »	400

SOURCES ET RAPPROCHEMENTS

LES CONTRAIRES OU LE DYNAMISME DES STYLES OPPOSÉS

Sources et influences générales	419
Poètes français du XVI ^e siècle	422

CHAPITRE VII: LE SENS DE LA CONQUÊTE AMOUREUSE

RONSARDIENNE	433
------------------------	-----

A. LA DISJONCTION	437
-----------------------------	-----

B. L'OPPOSITION ENTRE LES THÈMES DE LA CRÉATION POÉTIQUE ET CEUX DE LA MORT MÈNE DE LA DISJONCTION A LA CONTINUITÉ	448
---	-----

C. LA CONTINUITÉ	453
----------------------------	-----

NOTES	481
-----------------	-----

BIBLIOGRAPHIE	551
-------------------------	-----

INDEX	561
-----------------	-----

TABLE DES MATIÈRES	569
------------------------------	-----

ACHEVÉ D'IMPRIMER
SUR LES PRESSES DE L'IMPRIMERIE CORBAZ S. A.
A MONTREUX
POUR LES ÉDITIONS DE LA BACONNIÈRE
LE 13 MARS 1970