

'UT PICTURA POESIS':

un lieu commun de la Renaissance

et son importance dans l'oeuvre de Ronsard

par

BRIAN BARRON

Ph.D. Thesis,
University of Edinburgh,
January, 1981.



Avant-propos

Je suis très heureux de pouvoir remercier ici M. Peter Sharratt, qui, après m'avoir initié à la littérature de la Renaissance française, a bien voulu diriger la préparation de cette thèse. Ses conseils m'ont été précieux, et il a fait preuve à mon égard d'une générosité et d'une patience dont je lui suis très reconnaissant.

Je voudrais aussi remercier M. A.J. Steele, professeur à l'Université d'Edimbourg jusqu'en 1980, tant pour ses conseils que pour son soutien, et pour la confiance qu'il m'a accordée.

Je tiens également à exprimer ma gratitude envers le Scottish Education Department qui m'a décerné un Major Scottish Studentship. J'ai aussi bénéficié d'un Rhind Scholarship de l'Université d'Edimbourg.

Je veux enfin remercier ma femme pour la patience dont elle a fait preuve, et pour les encouragements qu'elle m'a prodigués.

Table des Matières

Introduction	1
PREMIERE PARTIE: LES THEORIES	
Chapitre I 'Ut pictura poesis': Sources et développement	10
Chapitre II Le Texte et l'image	44
(i) Introduction	44
(ii) L'emblème et le livre illustré	50
(iii) La description de tableaux et d'oeuvres d'art	78
Chapitre III La nature et l'art	108
(i) Introduction	108
(ii) La dégradation et le perfectionnement de la poésie	111
(iii) La recherche de la 'variété' et de la 'naïveté'	127
(iv) Le langage poétique et la correction des vers	153
Chapitre IV La crise des valeurs	170
(i) Inspiration et rhétorique	170
(ii) Le vrai et le vraisemblable: Ronsard et Aristote	207
Chapitre V Conclusion de la première partie	239
DEUXIEME PARTIE: LA POESIE	
Chapitre VI L'image de la peinture dans la poésie élogieuse de Ronsard	253
Chapitre VII Peinture et mythologie	292
Chapitre VIII L'imagination ambivalente: La peinture et la poésie amoureuse	339
(i) Le 'portrait' de Cassandre	339
(ii) Le portrait amoureux après Cassandre	382
(iii) Conclusion: le 'portrait' en 1578	411
Chapitre IX Conclusion	420
Bibliographie	423

Liste des Abréviations

- BHR Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance.
- CNRS Centre National de la Recherche Scientifique.
- MLR Modern Language Review.
- PMLA Publications of the Modern Language Association
of America.
- RHLF Revue d'histoire littéraire de la France.

Résumé

La première partie de cette thèse cherche à définir et à explorer le contexte critique du lieu commun ut pictura poesis dans les théories des beaux-arts et de la littérature courantes au XVIe siècle. Après un examen des sources de l'analogie entre la poésie et la peinture dans l'antiquité, et de la manière dont ces sources se confondent au cours de l'activité critique intense qui caractérise l'Italie au XVIe siècle, un chapitre est consacré à la confrontation de l'image et du texte dans le livre illustré et dans les 'descriptions' d'oeuvres d'art. Le reste de la première partie se concentre sur la critique littéraire en France, d'abord pour dégager la présence de l'analogie poésie-peinture dans la question générale des relations de la nature et de l'art, et ensuite pour examiner le problème plus précis du statut ambigu de l'imagination. L'analogie se révèle ainsi intimement associée à l'instabilité fondamentale d'une critique pour laquelle la poésie est mensongère.

La deuxième partie analyse l'opération pratique du rapprochement de la poésie et de la peinture dans l'oeuvre poétique de Ronsard. J'examine cette poésie sous trois titres. Dans le cadre de la poésie élogieuse de sa première période, Ronsard exploite l'image de la peinture pour faire ressortir le décalage entre la signification et le langage chargé de la porter. Le jeu de la concision significative et de l'élaboration

linguistique se poursuit dans la poésie mythologique et accuse le besoin de réinventer continuellement le langage afin de sauvegarder l'opacité nécessaire à l'expérience de la poésie, et que Ronsard consacre dans l'image du voile. La poésie amoureuse, microcosme de l'oeuvre entière, exploite l'image du 'portrait' pour illustrer le thème de l'illusion qui est le noyau de la conception ronsardienne de la poésie, et l'associe de plus en plus au refus des conventions figées et au renouvellement périodique des moyens d'expression.

Elément important dans l'instabilité de la critique, l'analogie avec la peinture se révèle aussi un catalyseur et une illustration de la projection poétique de cette instabilité chez Ronsard.

Introduction

Une étude qui s'occupe dans sa première partie de la théorie littéraire au XVIIe siècle, et dans sa deuxième partie de l'oeuvre poétique de Ronsard, ne peut qu'être redevable à toute une activité critique qui, devenue intense ces dernières années, a contribué à un véritable renouvellement des attitudes critiques envers la littérature de la Renaissance et ses grands auteurs. Du côté de la théorie signalons en particulier le livre de G. Castor, important surtout pour son exposition du caractère ambivalent de l'imagination telle qu'on la concevait au XVIIe siècle.¹ Du côté de la poésie elle-même, la Création poétique au XVIIe siècle en France de H. Weber et le Ronsard par lui-même de G. Gadoffre sont à l'origine de l'essor des études ronsardiennes, et la juxtaposition de la poésie et de la peinture évoque inévitablement le nom de Marcel Raymond, dont toute une série d'articles, de communications et d'ouvrages a transformé notre lecture de Ronsard.² Dans la lignée de M. Raymond il faut placer T.C. Cave (qui, en effet, s'y place explicitement lui-même); la perception critique, la puissance d'intelligence et d'expression et la précision et la finesse de ses jugements littéraires font de lui, plus que de personne d'autre, la voix

-
1. G. Castor, Pléiade Poetics: A Study in Sixteenth Century Thought and Terminology, (Cambridge, 1964).
 2. H. Weber, La Création poétique au XVIIe siècle en France de Maurice Scève à Agrippa d'Aubigné, (Paris, 1956); G. Gadoffre, Ronsard par lui-même, (Paris, 1960). Pour les ouvrages et les articles de M. Raymond, voir plus loin, p.49.

moderne de la critique ronsardienne.

L'ampleur de l'oeuvre de Ronsard déconcerte. Comment, en effet, s'approcher d'une poésie qui remplit dix-huit volumes dans l'édition Laumonier, et qui ne cesse jamais, pendant trente-cinq ans, d'évoluer et de se modifier? Pour certains, il est possible d'approcher d'en haut. Ainsi, G. Gadoffre et M. Raymond jouissent d'une vue globale très sûre, fondée sur une connaissance intime du poète et de son époque, et sur un concept central qui semble tout éclairer (c'est notamment le cas du 'maniérisme' pour M. Raymond). Paradoxalement peut-être, l'effet de cette vue globale est d'illuminer le détail et le particulier; M. Raymond met en garde contre les généralités dans lesquelles on risque de se perdre et insiste sur l'autonomie du poème individuel. D'autres critiques explorent l'oeuvre de l'intérieur. C'est en gros le cas de H. Weber, dont les perceptions s'inspirent souvent de la comparaison d'un poème et de ses sources, ou de la juxtaposition de deux poèmes sur le même thème. D'autres analyses thématiques doivent être comprises sous ce titre. Prenant comme point de départ un thème, ou même une image, celles-ci parviennent souvent à renouveler la lecture de toute l'oeuvre par leurs découvertes. L'oeuvre de Ronsard est d'une telle richesse qu'il est impossible de tout embrasser, de tout comprendre, mais en revanche, c'est une oeuvre d'une telle cohésion qu'il est tout aussi impossible de l'approcher d'une manière étroite ou limitée. Les thèmes et les images s'entrecroisent, se

rattachent les uns aux autres dans un enchaînement qui a sa propre logique. Tout se tient dans ce monde poétique dont l'unité étonnante provient directement du génie et de la personnalité de son auteur, centre d'une expérience en apparence fragmentée et contradictoire. Plus on avance en suivant un simple fil conducteur, plus les perspectives s'ouvrent devant soi. Ce mouvement d'intériorisation, où l'attention se dirige vers ce qui semble être un détail pour y trouver une complexité toujours croissante et un élargissement de la vision, caractérise d'ailleurs la définition ronsardienne de la poésie et la méthode de Ronsard lui-même.³

La formule d'une collection d'essais critiques, adoptée par T.C. Cave dans Ronsard the Poet,⁴ convient donc parfaitement à une oeuvre qui est volontairement diverse quant au choix des sujets et des formes, mais n'en reste pas moins profondément unifiée. L'idée d'une série de lectures individuelles, dirigées vers des thèmes ou des aspects particuliers de la poésie, et sanctionnées par des recherches approfondies sur le poète, sur l'époque où il vivait, sur les littératures dont il s'inspirait, est d'ailleurs faite pour plaire à Ronsard, l'expérience poétique étant pour lui (comme nous le verrons) l'effet d'une coopération entre le poète et un lecteur instruit et averti.⁵

3. Voir plus loin, p.299 et p.314.

4. T.C. Cave (éd.), Ronsard the Poet, (London, 1973).

5. Dans Ronsard the Poet la contribution du professeur I.D. McFarlane, 'Aspects of Ronsard's poetic vision' (pp.13-78) donne pourtant une image synoptique de l'oeuvre et devient ainsi presque un résumé du volume entier.

Pour ne pas se perdre à l'intérieur de cette oeuvre complexe, il est donc utile de se munir d'un fil conducteur, d'une idée maîtresse qui guidera l'exploration critique et lui assurera une certaine cohérence. C'est effectivement en suivant le fil de la corne d'abondance que T.C. Cave s'est introduit dans la richesse du monde mythologique de Ronsard. Il s'agit, bien entendu, d'un fil dont les ramifications sont multiples, et qui mène donc à la longue à une vision synoptique de l'oeuvre; les ouvrages de Cave sur Ronsard se présentent en effet comme une investigation toujours plus profonde et toujours plus subtile de la poésie.⁶

Le fil conducteur de la présente étude, c'est le lieu commun ut pictura poesis et la métaphore de la peinture (ou, plus généralement, des beaux-arts) dans la poésie de Ronsard. Voilà un sujet qui est manifestement très proche de la mythologie étudiée par Cave; souvent donc nous sommes amenés vers les mêmes poèmes et les mêmes images. C'est surtout le cas de son dernier ouvrage, The Cornucopian Text, publié quand la préparation de cette

6. 'The triumph of Bacchus and its interpretation in the French Renaissance: Ronsard's Hinne de Bacus' dans Humanism in France at the end of the Middle Ages and in the early Renaissance, éd. A.H.T. Levi, (Manchester, 1970), pp.249-70; 'Ronsard's Bacchic poetry: from the Bacchanales to the Hymne de l'autonne', E.C., X (1970), pp.104-116; 'Ronsard as Apollo: myth, poetry and experience in a Renaissance sonnet-cycle', Yale French Studies, xlvii (1972), pp.76-89; 'Mythes de l'abondance et de la privation chez Ronsard', Cahiers de l'Association Internationale des Etudes françaises, XXV (1973), pp.247-260; 260; 'Ronsard's mythological univers' dans Ronsard the Poet, éd. Cave, (London, 1973); The Cornucopian Text: Problems of Writing in the French Renaissance, (Oxford, 1979).

étude était fort avancée.

D'un certain point de vue, le rapprochement des deux arts est clair. Ainsi, en étudiant 'le monde mythologique de Ronsard', Cave voit dans la formule ut pictura poesis la valorisation théorique d'une poésie caractérisée par la multiplicité décorative et souligne fort justement que la formule n'avait qu'une application très générale et métaphorique. A la différence de bien d'autres lieux communs, celui-ci n'existe pourtant pas dans le vide, et il est impossible que la formule, quelque 'commune' qu'elle soit, ait pu se séparer de son contexte critique, puisqu'il s'agit d'un auteur aussi connu qu'Horace et d'un texte aussi important que son Art poétique. J'ai donc voulu examiner le contexte critique de l'analogie entre la poésie et la peinture, et la manière dont ce contexte est exploité dans les textes qui utilisent la formule.

A ce stade, deux sortes d'enquête se présentaient. Il y a d'abord l'exploration pratique de la rencontre de la parole et de la peinture dans certains textes où cette rencontre - qu'elle prenne la forme d'une conjonction ou celle d'une juxtaposition - constitue le centre et la raison d'être de l'ouvrage. De tels textes sont en effet une indication précieuse de la manière dont on concevait au XVIe siècle la relation entre la parole et l'image. Un texte comme la Bergerie de Belleau, qui prend comme modèle l'ekphrasis alexandrine, exercice de style par lequel les sophistes cherchaient à reproduire par la

parole l'effet d'un ouvrage peint, témoigne en outre de la création, par le contact des beaux-arts, d'une certaine attitude envers la littérature et ses relations avec le monde.

Cet aspect de l'étude se juxtapose en quelque sorte à un autre, qui domine la première partie. Il s'agit ici de l'exploitation de la formule horatienne dans la critique artistique et littéraire, où sa valeur est plus catégorique que métaphorique. Ces deux aspects sont pourtant complémentaires, et l'analyse de la pratique confirme les difficultés de la critique. Pour cette critique, il a fallu aller chez les Italiens, car le développement systématique de la formule horatienne se voit surtout dans la critique des beaux-arts, domaine presque exclusivement italien au XVI^e siècle. Que ce siècle ait été en Italie 'l'âge de la critique', il n'y a pas lieu d'en douter.⁷ La présence des critiques italiens dans une étude consacrée à un poète qui n'a pas pu en sentir l'influence peut paraître plus problématique. Cependant, malgré le retard important de la critique française par rapport à celle qui se développe en Italie pendant tout le XVI^e siècle, les problèmes et les contradictions que les Italiens cherchent à résoudre dans leurs théories sont aussi ceux qui se présentent à Ronsard,

7. C'est le titre de l'ouvrage de B. Hathaway, The Age of Criticism: the Late Renaissance in Italy, (New York, 1962). Cf. B. Weinberg, Trattati di Poetica e di Retorica del Cinquecento, (Bari, 1970); idem, A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance, (Chicago, 1961).

créateur d'une poésie qui ne cesse jamais de s'examiner, de se définir et de se redéfinir. La manière dont Ronsard domine son oeuvre se reflète dans une auto-critique permanente, et constamment renouvelée. C'est dire que des deux côtés - celui des critiques italiens et celui du poète français - les questions sont les mêmes, bien que les solutions soient très différentes.

La deuxième partie examine les solutions poétiques proposées par Ronsard aux problèmes esthétiques que l'analogie de la poésie et de la peinture commente et suscite en analysant le rôle de cette analogie, devenue métaphore, dans la poésie elle-même. La division en poésie élogieuse, mythologique et amoureuse est sans doute arbitraire, mais elle permet de considérer, sur trois plans différents qui ont une certaine cohésion interne et chronologique, l'évolution et l'importance de l'image de la peinture. Le fondement de cette analyse était un dépouillement soigneux de l'édition Laumonier et l'examen des nombreux cas où Ronsard exploite l'image des beaux-arts et les thèmes qui s'y associent.⁸ Depuis la fin de ce travail de base, deux instruments de travail précieux ont été mis à la disposition de l'étudiant de la langue de Ronsard avec la publication en 1972 par A.E. Creore d'une concordance établie par ordinateur,⁹ et la parution en 1975, sous la

-
8. Pierre de Ronsard, Oeuvres complètes, éd. P. Laumonier, complétée par I. Silver et R. Lebègue, (Paris, 1914-1975). Toutes mes références au texte de Ronsard seront à cette édition, indiquée par l'abréviation 'Laum.', suivie du numéro du volume et de la page.
9. A.E. Creore, A Word-Index to the Poetic Works of Ronsard, (Compendia, vol. 5, 1972).

direction de R. Lebègue, du dernier volume de l'édition 'Laumonier', volume consacré à un index des noms propres.

Mais pour utiles que soient ces volumes, le seul fichier ne saura jamais illuminer d'une manière satisfaisante la poésie de Ronsard. Comme tous les grands auteurs de son époque, Ronsard a la conscience fluide, et il est par conséquent impossible de réduire sa poésie à une série de catégories. La cohésion dont il a été question plus haut se fonde paradoxalement sur l'image de la variété et de l'inconstance. L'étude du contexte s'impose donc toujours. C'est la raison pour laquelle j'ai voulu, autant que possible, respecter l'intégrité des poèmes que j'ai étudiés, que ce soient des sonnets, des hymnes, ou des élégies. Le contexte d'une image, c'est tout le poème qui la contient, et il arrive même avec Ronsard que le contexte dépasse un ouvrage individuel. Ainsi, M. Raymond a raison de soutenir que le niveau poétique de l'élégie à Marie Stuart ('Bien que le trait de vostre belle face') tombe après 52 vers, mais le sens et la portée de ces vers n'en dépendent pas moins de ceux qui suivent.¹⁰ J'ai choisi presque toujours de commenter, dans une étude qui trace un développement, le texte princeps (les rares exceptions sont signalées). Les variantes ayant rapport à la métaphore de la peinture sont peu nombreuses - j'en signale quelques unes au cours de l'argument - et tendent toutes à souligner le contact

10. Baroque et Renaissance poétique, (Paris, 1954), p.140.

de la poésie et des beaux-arts et à intensifier la présence de ceux-ci en tant qu'image de l'activité créatrice du poète.

PREMIERE PARTIE: LES THEORIES

Chapitre I

'Ut pictura poesis': Sources et développement

Comme c'est souvent le cas avec les topoi, le lieu commun ut pictura poesis, que l'on retrouve partout dans la critique artistique et littéraire de la Renaissance, veut tout dire et ne veut rien dire. Aussi, dans la plupart des cas, l'analogie entre poésie et peinture se présente-t-elle sans commentaires dans les ouvrages critiques, la parenté des arts étant axiomatique et la concordance des meilleures autorités antiques sur ce point suffisant pour le prouver. En particulier, la critique française, dont les préoccupations sont surtout pratiques, se soucie peu d'examiner le fondement théorique de l'analogie, et l'illustration de l'activité du poète par la métaphore de la peinture, profondément enracinée dans le langage, semble souvent n'être qu'une simple banalité. Cette banalité cache pourtant un amalgame complexe de courants et d'attitudes, lui-même symptomatique de l'instabilité plus générale de la critique au XVIe siècle. Nous commencerons donc par l'examen des divers fils qui ont contribué à l'analogie et aux sens qui s'en dégagent au XVIe siècle, afin de voir à quel point on peut associer le lien commun à une attitude cohérente et unifiée envers la poésie et les beaux-arts. Il s'agit d'une part des sources antiques et de leur remise en valeur à l'époque de la Renaissance, et d'autre part du recensement théorique qui se poursuit en Italie au cours

du XVII^e siècle. Ce sont en effet les théoriciens italiens - et surtout les théoriciens de la peinture - qui explorent les implications philosophiques et esthétiques de l'analogie. Nous verrons d'ailleurs plus tard que les problèmes qui se posent aux critiques italiens dans leurs ouvrages, même si ceux-ci n'ont pu influencer directement la pensée des poètes français, reflètent les préoccupations esthétiques qui président à l'élaboration de l'oeuvre de Ronsard, et ainsi au développement de toute la poésie française de la seconde moitié du XVII^e siècle.

L'analogie de la poésie et de la peinture s'associe d'abord à des théories idéalistes de la littérature et des beaux-arts, et on la trouve au coeur de l'idée essentielle de l'imitation. L'habitude de commenter la poésie en évoquant ses similarités avec l'art de la peinture remonte en effet aux débuts de la critique avec Platon lui-même. La célèbre condamnation de la poésie repose sur l'équivalence des deux arts en ce qu'ils ont de plus essentiel, qui est leur but commun d'imiter la vie.¹ A l'époque de Platon, l'art commence à s'éloigner de son rôle magique et religieux pour revêtir des prétentions naturalistes, imitant l'aspect visible des choses et se donnant ainsi comme but la représentation d'un objet déjà éloigné de la vérité transcendante et du monde stable et immuable des Formes. Pour Platon, les créations de la poésie, appartenant elles aussi à un art imitateur, doivent donc être

1. République X, 597 d-e.

classées au même niveau très bas de l'échelle ontologique que les tableaux des peintres.²

La Poétique d'Aristote, cherchant à cerner et à décrire la réalité littéraire de son époque, prend son point de départ non pas dans l'ontologie et les rapports de l'art avec la réalité, mais dans l'épistémologie. Il s'agit encore d'un art imitateur, et la définition de l'imitation et du plaisir que nous y prenons se fait par l'analogie du tableau. L'imitation est une activité qui est naturelle à l'homme, et par laquelle il apprend; le plaisir esthétique est donc étroitement lié au plaisir d'apprendre, et se rattache à la reconnaissance par le spectateur de l'objet représenté.³ On déduit une oeuvre. Dans le cas où le spectateur n'a pas vu auparavant l'objet en question, Aristote atteste qu'un certain plaisir subsiste, mais déclare que celui-ci doit provenir du côté formel ou stylistique de l'ouvrage - de l'excellence du dessin ou des couleurs - et non pas de son contenu. Ceci semble déjà autoriser une séparation de la signification et du style dans l'oeuvre d'art, permettant d'une part de la juger par ses relations avec la réalité (qu'il faut encore définir) et d'autre part de la juger selon des critères proprement - et étroitement - artistiques. Cette possibilité de séparation est une préoccupation constante de la critique de la Renaissance; en général,

2. Cf. E.H. Gombrich, Art and Illusion: a study in the psychology of pictorial representation, (London, 1962) pp.125-127.

3. Poétique IV, 1448 b.

on résout le problème par le principe horatien de la propriété ou du decorum, qui règle toute l'activité artistique de manière à rapprocher le sujet et le style. Dans d'autres passages importants pour le développement du lieu commun au XVIIe siècle, Aristote se sert de l'analogie avec la peinture pour expliquer des aspects particuliers de sa doctrine. Le poète tragique, comme certains peintres, imite les praestantiores et, en représentant ces hommes meilleurs que nous, il fait comme le bon portraitiste et les peint en plus beau, faisant d'eux des exemples parfaits de leur genre, tout en gardant la ressemblance. De même, puisque dans l'imitation il s'agit principalement de la reconnaissance et de la signification, l'intrigue ou la fable devient l'élément le plus important de la tragédie, définie comme une imitation des actions des hommes, et se laisse comparer avec le dessin en peinture. La représentation des caractères et des moeurs, comme la couleur, n'est pas essentielle.⁴ L'art consiste donc en une schématisation et une stylisation de la réalité quotidienne; l'art idéalise l'objet naturel et vise avant tout l'expressivité et l'exposition de la vérité universelle par l'abstraction artistique. C'est le sens qu'il faut accorder à la 'vraisemblance' aristotélicienne, clef de voûte de sa théorie de la poésie. Nous verrons que l'absence d'une intelligence suffisante de ce concept détruit l'unité de

4. Ibid., 1448 a, 1460 b, 1454 b et 1450 a-b.

la théorie de sorte qu'Aristote semble confirmer, au XVIe siècle, la séparation du style et de la signification qui se dégage de l'analogie avec la peinture.

Or, au XVIe siècle, la critique se caractérise par un effort de synthèse qui cherche à reconcilier deux genres d'idéalisation, platonicienne et aristotélicienne, et les textes font preuve ainsi d'une certaine instabilité. L'influence de la Poétique d'Aristote commence à se faire sentir vers le milieu du siècle seulement, provoquant chez les théoriciens un syncrétisme qui ne fait souvent que compliquer la théorie et souligner ses contradictions. Celles-ci proviennent en grande partie du succès de la théorie néo-platonicienne de l'inspiration et du statut privilégié qu'elle donne à l'artiste. La notion d'un art qui se définit par la perception unique du monde accordée à un petit nombre d'esprits favorisés s'oppose à celle d'un art qui se laisse définir objectivement, et se fonde sur l'abstraction.

Cette instabilité s'ajoute à certaines contradictions inhérentes au néo-platonisme lui-même. A l'époque médiévale la souplesse de la conception scolastique de la Beauté avait permis une unification profonde des arts, et une intégration des arts dans la vie, qui sont ébranlées par le culte de l'artiste individuel qui fait partie du néo-platonisme florentin et de l'humanisme de la Renaissance. La notion même d'analogie, fondement de la métaphysique scolastique, loin d'indiquer une simple juxtaposition de ressemblances, joue dans la conception

thomiste des arts un rôle essentiel et dynamique. Les arts sont analogues l'un de l'autre en ce que chacun rend manifeste, de la manière qui lui est propre, la beauté transcendante, attribut du suprême analogue, c'est-à-dire de Dieu Lui-même. Des traces de la simplicité et de la stabilité de cette doctrine se perçoivent encore au XVI^e siècle (on en voit, par exemple, dans la théorie littéraire de Ronsard, aux moments où le poète rapproche son art et sa foi), mais elles s'attachent désormais à une idée de la dignité de l'homme et l'encyclopédie reste un idéal à accomplir par l'effort et par la vertu. Ce n'est pas que l'esthétique thomiste de la 'splendeur' soit essentiellement incompatible avec le néo-platonisme - la doctrine remonte d'ailleurs à un néo-platonisme antérieur, celui du XII^e siècle, qui continue une tradition plus longue encore - mais en insistant sur l'inspiration le néo-platonisme de la Renaissance va tout à l'encontre de l'humilité, de l'effacement même de l'artiste dans le schéma thomiste, et prépare ainsi certaines contradictions qui éclateront au XVI^e siècle.⁵

L'humanisme, compris dans le sens de la glorification de l'homme, ressort de la redécouverte humaniste de l'antiquité, redécouverte de ses textes, littéraires et philosophiques, mais aussi, en Italie, redécouverte par les archéologues de son art sculptural. Paradoxalement, le néo-platonisme florentin, tout en proposant à l'art

5. Cf. J. Maritain, Art et Scolastique, (Paris, 1927), p.35.

des buts magiques et religieux, éloigne l'artiste de la réalité religieuse de son contexte en s'attachant à une profanation des formes, à une désacralisation analogue à celle qui avait suscité les protestations de Platon lui-même. L'humanisme, c'est la remise en valeur des formes païennes et profanes, et malgré une tendance constante vers l'idéalisme, c'est aussi la restauration d'une beauté sensuelle. Pour l'artiste, le problème est donc désormais celui d'une expérience transcendante qui doit être exprimée par un art imparfait, dont le point de départ est la réalité telle qu'elle est perçue par les sens. C'est en effet un problème inhérent au platonisme, qui se développe au XVIIe siècle dans le débat sur la valeur du mythe.⁶ Car même si l'attitude de Platon envers les arts imitateurs est hostile, sa philosophie met constamment à profit, pour élucider sa pensée, des symboles et des images frappantes, dont la plus connue est sans doute celle du char de l'âme. Cette tendance à 'visualiser' la pensée devient chez les néo-platoniciens florentins un système complexe d'images symboliques où le visible se fait abstrait devant les yeux du spectateur et à mesure qu'il regarde, en lui suggérant des correspondances et des analogies qui lui permettent d'explorer un monde essentiellement intelligible. On peut aller jusqu'à dire que les néo-platoniciens - et en premier lieu Ficin lui-même - avaient la manie des

6. Cf. G. Demerson, La Mythologie classique dans l'oeuvre lyrique de la Pleïade, (Genève, 1972), Ch. VIII, 'Théories sur l'emploi de la fable'.

symboles. C'est donc dans le cadre d'une activité intellectuelle qui cherche à faire de l'image un signe que l'analogie de la poésie et de la peinture prend de l'envergure pendant la première moitié du XVIe siècle. Celle-ci est d'ailleurs une activité où participent communément poètes et gens de lettres, peintres, musiciens et artisans. L'académie florentine est un exemple vivant de la synthèse des arts, une communauté spirituelle vouée à rendre manifeste l'harmonie de l'univers. Mais il faut remarquer aussi que la réalité vivante de cette communauté est on ne peut plus éphémère, puisqu'elle dépend non seulement de la bienveillance d'un mécène lors d'un rare moment de stabilité politique, mais aussi, et surtout, de la personnalité d'un seul homme, de Marsile Ficin lui-même.⁷

Le symbolisme néo-platonicien, et la peinture allégorique qu'il encourage, constituent donc le contexte du mouvement synthétique qui cherche à créer, au milieu du XVIe siècle, une conception unifiée de l'imitation réunissant Platon et Aristote. Mais bien d'autres éléments entrent en jeu dans cet effort de synthèse. La formulation du lieu commun ut pictura poesis est, on le sait, horatienne. Or, Horace lui-même, en dépit du

7. Cf. A. Chastel, Marsile Ficin et l'art, (Genève, 1954), pp.141-50; idem, Art et humanisme à Florence du temps de Laurent le Magnifique; études sur la Renaissance et l'humanisme platonicien, (Paris, 1961), pp.279-288, 'La métaphysique du beau et les artistes'; E.H. Gombrich, 'Icones symbolicae: the Visual Image in Neo-Platonic Thought', Journal of the Warburg Institute, XI, (1948), pp.163-188; idem, Art and Illusion, pp.155-156.

caractère relativement mineur du point de doctrine introduit par la formule - il demande aux critiques une attitude plus souple, qui n'insiste pas trop sur les erreurs de détail, un poème, comme un tableau, devant être considéré de loin aussi bien que de près - rapproche les deux arts en les assujettissant aux mêmes principes fondamentaux. Le poète réclame notamment pour son art la même liberté de l'imagination dont jouit le peintre:

Pictoribus atque poetis
Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas...⁸

Il faut, cependant, respecter les principes de la convenance et de la vérisimilitude qui sont indispensables à tout artiste, peintre ou poète, qui veut faire oeuvre valable. La convenance doit régler toute l'économie de l'ouvrage, empêchant en particulier tout ce qui est superflu ou obscur, tout ce qui n'est pas 'propre' au sujet. La vérisimilitude a une fonction analogue, mais se rapporte surtout à la crédibilité (c'est à dire aux réactions d'un lecteur ou d'un spectateur et au jugement rationnel de l'ouvrage). Poésie et peinture sont donc reliées en ce qu'elles ont de plus essentiel: la création d'un équilibre entre l'imagination et le jugement. La liberté horatienne devient un aspect important de la critique renaissante, et s'associe à l'idée néo-platonicienne de l'inspiration. En même temps, le souci de la vérisimilitude vient compliquer et entraver la compréhension de la vraisemblance aristotélicienne.

8. Ars poetica, vv. 9-10.

Toutes ces notions rejoignent d'ailleurs celle de l'idéal composite, qui se retrouve partout dans les traités sur la peinture à l'époque de la Renaissance, et qui remonte à la Vie d'Apollonius de Tyane de Philostrate. Ici, le naturalisme dénoncé par Platon fait place à un idéalisme où le peintre emprunte au réel ses éléments les plus beaux, qu'il reconstitue dans la perfection de son oeuvre. En cherchant à regarder l'imitation du point de vue du peintre, Philostrate pousse plus loin que Platon ou Aristote l'analyse pratique de la mimesis. Pour lui, les formes accidentelles de la réalité vue sont un point de départ seulement, constituant des schemata que l'artiste doit trier et classer.⁹ C'est pourtant Pline, dans sa description des méthodes de Zeuxis peintre d'Hélène de Troie, choisissant et rassemblant dans un seul tableau les traits les plus beaux de cinq vierges de Croton, qui popularise cette conception de l'art et assure son succès lors de la Renaissance. On retrouve effectivement cette anecdote dans presque tous les ouvrages sur la peinture parus au XVIe siècle. Tout idéaliste qu'elle soit, on notera qu'une telle conception du travail de l'artiste fait très peu de place à l'imagination. Un tel rôle, très restreint, est pourtant le seul que les textes de l'antiquité connus au XVIe siècle aient attribué avec confiance à cette faculté.

L'Historia naturalis de Pline ne pourrait en somme

9. Cf. Gombrich, Art and Illusion, p.181.

que confirmer cette attitude. Plin^e prise avant tout en un ouvrage le degré de vie que l'artiste^{su} y insuffler. Par cela, il entend la ressemblance avec la réalité visible et les qualités qui portent à l'illusion. Reconnaissons pourtant qu'il ne cherche aucunement à approfondir une théorie esthétique, et les anecdotes qu'il raconte, ainsi que les traits qu'il admire chez les artistes dont il parle, sont tellement variées qu'on pourrait les citer à l'appui de théories fort disparates, ce que les critiques de la Renaissance n'ont pas manqué de faire. Mais il n'en reste pas moins vrai que le naturalisme illusionniste est pour Plin^e ce qu'il y a de plus parfait dans la peinture. Il n'a notamment aucune idée de la valeur de l'art pré-classique, qui n'est pour lui qu'un naturalisme manqué. En esquissant son histoire de l'art, Plin^e présente en effet le schéma d'une évolution graduelle, où une rudesse primitive s'efface peu à peu grâce à l'accumulation de perfectionnements et de raffinements techniques, et l'art atteint enfin une grande période de floraison. Ce schéma s'applique également à l'art du discours; ainsi Quintilien, voulant résumer l'histoire de la rhétorique, compare son développement et celui des arts visuels.¹⁰ L'idée de la progression et du perfectionnement caractérise donc aussi l'attitude historique de la Renaissance. Elle a été

10. Institutio oratoria, XII, 10. On rencontre ce même schéma, aussi bien que l'admiration de l'art illusionniste, dans les romans de l'antiquité.

reprise au XVIe siècle par les historiens de l'art moderne, et notamment par Vasari, qui trace le développement de la peinture depuis la simplicité rustique de Giotto jusqu'à la grâce de Raphaël et aux tours de force de Michel-Ange.¹¹ En même temps, il faut remarquer dès maintenant que cette perspective historique, mettant l'accent sur la technique et l'art, se voit combattue d'une attitude non-historique, fondée sur la puissance imaginative de l'artiste et le caractère unique de sa perception. Ainsi Léonard de Vinci s'oppose à la conception progressiste et à l'imitation de modèles en admirant l'art de Giotto qui, ignorant l'art dégénéré de ses prédécesseurs, a ranimé la peinture en imitant la nature qu'il connaissait intimement. On retrouve cette opposition dans le domaine de la poésie, où l'idée des progrès stylistiques et de la perfection atteinte par certains maîtres qu'on ne peut plus qu'imiter confronte celle d'une pureté primitive qu'il faut essayer de retrouver.¹²

Enfin, on n'oubliera pas parmi les sources antiques de l'analogie l'aphorisme attribué à Simonide par Plutarque, selon lequel la poésie serait une peinture parlante, la peinture une poésie muette. C'est souvent sous cette forme aphoristique (qui, soit dit en passant, donne tous les avantages à la poésie) que l'analogie se présente au

11. G. Vasari, Proemio delle Vite dans Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori et architettori, éd. R. Bettarini, (Florence, s.d.), Vol. II, pp.3-32. Cf. J. Shearman, Mannerism (Harmondsworth, 1967), p.34.

12. Cf. plus loin, pp. 122-127.

XVIe siècle. Dans la mesure où Plutarque trouve nécessaire de préciser le sens très général de l'aphorisme dans le traité De audiendis poetis, c'est sous le signe de l'imitation qu'il relie les deux arts. Mais pour lui encore, l'imitation concerne la représentation vivante de la réalité, où l'art vient se substituer à l'expérience réelle. Ce développement s'intègre d'ailleurs aux idées de l'auteur sur la formation des jeunes; l'imagination du poète et de l'artiste est par conséquent sévèrement limitée chez Plutarque par la vérisimilitude et par des considérations morales.¹³

L'analogie avec la peinture se réfère donc à un réseau complexe d'attitudes et d'idées dans les textes antiques. Dans la discussion contemporaine des arts de la poésie et de la peinture l'introduction du concept central de l'imitation amène presque inévitablement la notion de la parenté des arts, encourageant les critiques à faire la synthèse des auteurs de l'antiquité pour en dégager une théorie unifiée. Le point de départ est un idéalisme qui ignore ou néglige le sens nettement péjoratif que Platon attribue à l'imitation. Pour la conscience critique du XVIe siècle, la figure centrale est pourtant Aristote. Le texte de sa Poétique, redécouvert par l'humanisme au XVIe siècle seulement, exploite fréquemment et systématiquement l'analogie; c'est donc sur l'inter-

13. De audiendis poetis, III. L'aphorisme figure aussi dans le curieux opuscule De gloria Atheniensium, lors de la description d'un tableau d'Euphranor représentant une bataille qui donne au spectateur l'illusion d'assister réellement à la scène. Cf. F.M. Padelford, Essays on the study and use of poetry by Plutarch and Basil the Great, (New York, 1902), pp.23-24.

prétation de ce texte que se concentre l'effort syncrétiste, et les fortunes de l'analogie se rattachent étroitement à celles de l'esthétique aristotélicienne pour aboutir finalement au 'classicisme' littéraire et artistique du XVIIe siècle.

En effet, si la formulation de l'analogie est horatienne, c'est dans le cadre de la Poétique que celle-ci prend de l'importance. Les commentateurs des textes antiques, avec un syncrétisme typique de leur époque et de leur méthode, tendent à généraliser l'analogie et à confondre la doctrine des diverses autorités en les citant à l'appui l'une de l'autre.¹⁴ Francesco Robortello, exégète de la Poétique, lorsqu'il a sous les yeux un des nombreux passages où Aristote explique un principe littéraire par l'analogie avec la peinture, accepte sans question la notion d'une parenté, et remarque que le philosophe utilise fréquemment cette analogie, tendance qu'il partage, selon le commentateur, avec Horace. Ou encore, s'extasiant sur l'aptitude de la comparaison, il écrit que 'nihil est inter se convenientius' que la poésie et la peinture.¹⁵ Nous retrouvons la même tendance à généraliser dans les commentaires sur l'art poétique d'Horace. Ainsi le commentateur Luisino glose en 1554 l'analogie telle qu'elle se trouve chez Horace en

14. Cf. M.T. Herrick, The Fusion of Horatian and Aristotelian literary criticism, 1531-1555, (Illinois University Studies in Language and Literature, XXXII, 1, Urbana, 1946).

15. Francisci Robortelli in librum aristotelis de arte poetica explicationes, (Florence, 1548), p.20 et p.63.

prétendant que 'pictores autem, et poetae, ubique similes ponuntur, ut hic positos ab Horatio vides' et en citant à l'appui de ses remarques non seulement Aristote, mais aussi Cicéron et Platon.¹⁶ Il est d'ailleurs sous-entendu qu'Horace aurait connu ces auteurs, et qu'il aurait pratiqué dans l'élaboration de son art poétique un syncrétisme semblable à celui de ses commentateurs. Telle, du moins, semble être la force du 'doctissime' dans le passage suivant, qui termine les remarques du commentateur au sujet de la parenté des deux arts:

Aristoteles in poetice [dicit] praestantiores quam nostrates homines sunt, vel deteriores imitari necesse est, ut pictores imitantur, [...] quare Horatius doctissime hic poetas, et pictores, consociavit. 17

A cette époque, où l'Italie connaît un grand renouveau de l'activité critique, l'influence de Robortello est décisive, et sa théorie composite des arts, où des préceptes aristotélico-horatiens sont fortement colorés par des éléments platoniciens, ne tarde pas à s'établir. Cette théorie préconise l'idéalisation de l'objet à imiter, le 'portrait en plus beau' d'Aristote étant assimilé de façon générale à l'exemplar vitae morum que Platon appelle Idées'.¹⁸ L'idéalisation qui donne

16. Francisci Luisini in librum Q. Horatii Flacci de arte poetica commentarius, (Venetiis, 1554). Cf. Opera Q. Horatii Flacci Venusini, (Bâle, 1555), p.1115. (Le commentaire cité est reproduit entre autres dans cette édition d'Horace.) C'est moi qui souligne.

17. Loc.cit. C'est moi qui souligne.

18. Cf. Herrick, op.cit., pp.10-11.

à l'art sa valeur métaphysique se complique donc de la notion de l'utilité morale; celle-ci est renforcée au XVIIe siècle non seulement par l'autorité d'Horace, mais aussi, comme nous le verrons plus tard, par les rapports de la poésie et de la rhétorique.

Ainsi le sort du lieu commun ut pictura poesis ne peut être dissocié, au XVIIe siècle, de la création en Italie d'une théorie idéaliste de la littérature et des beaux-arts. Des éléments aristotéliens nouveaux se mêlent peu à peu à une critique dominée jusque là par Horace, et à la conception élevée de l'art disséminée à la fin du siècle précédent par le néo-platonisme. Ce processus se voit clairement dans les arts de la peinture qui sont publiés en Italie au XVIIe siècle, et dans la discussion plus générale de l'analogie. Il est évident qu'on ne peut pas transférer sans difficulté à la peinture une théorie littéraire qui propose comme objet de l'imitation artistique une nature qui se perçoit moins par l'oeil que par l'intelligence. Les problèmes critiques sont nombreux, et le compromis figure beaucoup dans les artes picturae du XVIIe siècle. Les relations de l'art avec la nature visible sont variables, selon le point de vue critique qui prédomine, mais de façon générale, on peut dire que l'imitation artistique présente soit une nature embellie - abstraite, dans le sens plein du mot, par la sélection artistique - (accent aristotélien), soit une nature perçue par une imagination visionnaire et représentée par l'intermédiaire de l'art

(accent néo-platonicien). La suprématie du détail concret et particulier est rare dans presque tous les cas, même si la maîtrise artistique exige l'observation et l'étude de la nature sensible; tout au contraire, il est souligné que l'ouvrage d'art possède une valeur surtout significative et spirituelle qui devrait l'éloigner de la représentation fidèle et naturaliste.

La notion d'une peinture significative est sans doute l'élément le plus important dans le succès qu'a connu la formule ut pictura poesis parmi les théoriciens des beaux-arts en Italie.¹⁹ L'antiquité n'ayant pas laissé de traité systématique de la peinture, sauf le livre XXXV de l'Historia naturalis de Pline, qui, comme nous l'avons vu, offre force exemples contradictoires et point de philosophie distincte, la critique humaniste se trouve obligée de partir de zéro, où plutôt de chercher ailleurs les éléments d'une esthétique. La lacune est grave. Il n'existe même pas de vocabulaire critique propre à l'art. Face à ce problème le théoricien de la peinture, comme le critique littéraire avant lui, emprunte les catégories et la terminologie de la rhétorique, dont les préceptes avaient été pleinement formulés dès l'antiquité.

19. Cf. W.G. Howard, 'Ut pictura poesis', PMLA, XXIV (1909), pp.40-143 (et surtout pp.43-59); R.W. Lee, 'Ut pictura poesis: the humanistic theory of painting', The Art Bulletin, vol. 20 (1940), pp.197-269; R.J. Clements, 'The identity of literary and artistic theory in the Renaissance' dans The Peregrine Muse: Studies in Comparative Renaissance Literature, (Chapel Hill, 1959), pp.1-26. Cf. aussi W. Sypher, Four Stages of Renaissance Style: Transformations in Art and Literature 1400-1700, (New York, 1955).

C'est à Alberti que revient l'honneur d'avoir transféré à la peinture le schéma cicéronien inventio, dispositio, elocutio, qu'il adapte pour donner au peintre la trinité analogue circonscriptione, compositione et ricevero di lumine.²⁰ Ces concepts restent fermement attachés à la pratique du peintre. En même temps pourtant, Alberti se rapproche de la poésie en préconisant des sujets historiques et narratifs; la proximité de la rhétorique s'avère encore dans le fait que le peintre doit s'efforcer d'exprimer l'émotion ressentie par les personnages représentés dans le tableau en remplaçant la parole par le geste. A cette fin, il doit se soumettre à une formation semblable à celle des poètes, réunissant en sa personne l'art et la nature. Le peintre doit étudier la nature et les lois qui la règlent; il doit donc connaître les oeuvres des grands maîtres qui l'ont précédé. Pour Alberti, les lois de la nature sont surtout celles des mathématiques, fondement de la perspective des peintres. L'imagination ne joue aucun rôle dans ses théories, qui sont entièrement orientées vers la représentation de la réalité visible et humaine. Le peintre, il est vrai, doit s'attacher à la représentation de la beauté, mais il s'agit ici de la suppression des défauts naturels et de la création d'une beauté moyenne ou typique.

Signification entraîne donc schématisation. Et

20. L-B. Alberti, La Pittura, (trad. par Domenichi, Vinegia, 1547), ff. 21v-22r.

à la vérité, la critique éminemment rationnaliste d'Alberti tend nettement vers une stylisation plutôt aride. Non seulement le principe de la convenance souligne-t-il la nécessité de ne pas mélanger des éléments discordants (il ne faut pas représenter Nestor avec le cou délicat et la poitrine forte), mais il exige aussi le respect des significations conventionnelles (Ganymède ne doit avoir ni le front ridé, ni des jambes de lutteur).²¹ C'est un souci analogue qui pousse Alberti à codifier à l'usage du peintre les manifestations extérieures de certaines émotions, ces manifestations étant le seul moyen dont le peintre dispose pour rendre visuellement les émotions qu'il est chargé d'exprimer. Il n'est pas loin ici de la typisation la plus complète, et effectivement il l'évite seulement en insistant que l'apprenti-peintre doit apprendre ces signes extérieurs de l'émotion par l'observation et l'étude de la natura istessa.²²

Si la peinture trouve dans la rhétorique un vocabulaire et une structure critiques, elle cherche dans l'analogie avec la poésie une manière de relever son statut social. On la considère encore comme un art mécanique. Du Bellay, par exemple, en 1549 situe le peintre parmi 'toutes sortes d'ouvriers et gens mécaniques, comme mariniers, fondeurs, ... graveurs et

21. Ibid., f.27r.

22. Ibid., ff.30-32.

autres'.²³ Non pas que l'idée d'un art 'mécanique' soit péjoratif ici. Du Bellay ne compare pas la poésie et la peinture, il ne fait qu'énumérer les métiers dont le vocabulaire sera utile aux poètes qui cherchent à 'illustrer' leur langue. Le mot 'artisan' désigne au XVIe siècle celui que nous appelons 'artiste', et gardera ce sens jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. Néanmoins, le vrai sens de la division entre arts libéraux et arts serviles telle que la Scolastique la maintenait se perd rapidement lors de la Renaissance. Par l'accent nouveau qu'ils mettent sur l'imagination, l'humanisme, et surtout le néo-platonisme, font du poète comme du peintre un être exceptionnel qui, à force de l'ascèse intellectuelle qu'il s'impose, se met à l'écart de ses semblables et n'est plus, comme l'artifex du moyen-âge, bien intégré dans une société qu'il sert, et où sa valeur est reconnue et prise. Pour la Scolastique, d'ailleurs, la poésie aussi est 'mécanique', et se rattache aux autres arts utilisant le discours, perçu simplement comme un moyen d'exprimer une conception essentiellement spirituelle, et donc comme extrinsèque. Cette séparation, renforcée par la théorie néo-platoniste de l'inspiration, créera d'innombrables problèmes pour la théorie poétique de la Renaissance. Mais ayant éloigné l'artiste de la société,

23. La Deffence et Illustration de la langue françoise, II xi, éd. H. Chamard, (Paris, 1948), p.172. Sur les arts 'serviles' cf. J. Maritain, op.cit., note 42, (pp.246-249). Cf. aussi A.F. Blunt, La Théorie des arts en Italie de 1450 à 1600, (Traduction française d'après l'édition anglaise de 1956, Paris, 1966). Le chapitre IV de cet ouvrage (pp.89-103) est consacré à la 'Position sociale des artistes'.

le néo-platonisme cherche paradoxalement non pas exactement à l'y réintégrer, mais plutôt à lui attribuer une fonction supérieure et même dominante - celle de mage et de visionnaire, de conseiller spirituel et moral. Devant l'instabilité et l'incertitude de son propre statut social, la peinture se proclame un art libéral, à l'instar de la poésie, qu'elle prétend pouvoir égaler en tout. Ainsi les critiques insistent, par exemple, sur l'antiquité de la peinture et racontent, d'après Pline, la faveur dont elle jouissait parmi les Grecs, et surtout chez Alexandre; ils évoquent ses origines divines - la beauté du monde naturel, appelé ainsi cosmos par les Grecs, démontre que le Créateur a suivi des principes artistiques, et que le peintre partage en quelque sorte la divinité du Créateur - bref, ils réclament pour leur art tous les avantages traditionnellement détenus par la poésie et exprimés allégoriquement dans sa mythologie.²⁴

Cependant, l'exploitation systématique de l'analogie entre poésie et peinture dépend en grande mesure de la redécouverte de la Poétique d'Aristote; c'est donc au milieu du siècle seulement qu'elle pourra envahir la théorie artistique au point de la dominer totalement. En 1557 paraît le Dialogo della Pittura de Lodovico Dolce, ouvrage qui aura une influence capitale sur le développement de la

24. Cf. Alberti, op.cit., f.19r: 'La pittura ha dunque questa lode, che quegli, che sono ammaestrati in essa, quando reggiono ammirare l'opre, allora si conoscono molto simili a Dio'. Cf. Aussi Vasari, Proemio delle Vite, éd. Bettarini, Vol. II, p.4.

peinture française au XVIIe siècle, et qui illustre d'une manière très intéressante l'évolution du concept de la parenté des arts. Dolce semble en effet s'attacher délibérément à l'exploitation de l'analogie, allant jusqu'à recommander la lecture de son livre aux gens de lettres aussi bien qu'aux peintres à cause de la conformité du peintre et de l'écrivain.²⁵ Dans le dialogue, en effet, le rôle de l'interlocuteur secondaire semble souvent se borner à faire remarquer cette conformité; à mesure que l'Arétin, porte-parole de l'auteur, développe ses théories, son interlocuteur applaudit chaque nouvelle correspondance avec la poésie, citant avec enthousiasme le passage pertinent chez Horace ainsi que le texte de la Poétique qui y 'correspond'. C'est Dolce aussi qui consacre l'application à la peinture des catégories rhétorico-littéraires; sa division tripartite en invenzione, disegno et colorito s'approche en effet beaucoup plus de la tradition rhétorique que les divisions d'Alberti, ancrées, comme nous l'avons vu, dans l'étude de questions spécifiquement picturales.²⁶ Ce n'est donc pas trop de dire que l'analogie domine totalement la théorie de Dolce.

Même ce partisan intransigeant de l'analogie ut pictura poesis est pourtant obligé de distinguer entre les deux arts en ce qu'ils ont d'essentiel lors-

25. Dialogo della Pittura di M. Lodovico Dolce, intitolato l'Arentino, (Vinegia, 1557).

26. Ibid., f.22r.

qu'il aborde la question fondamentale de leurs relations avec le sensible et l'intelligible respectivement.

Poète et peintre se confrontent dès les premières pages du dialogue. Tous deux, ils imitent la nature, mais leurs imitations se distinguent par la méthode et par l'objet. Le peintre imite par le dessin et par la couleur tout ce qui se présente aux yeux; le poète représente par la parole non seulement ce qui se voit, mais aussi tout ce qui s'entend.²⁷ La supériorité de la poésie proprement dite sur la muta poesis étant établie, il s'agit désormais de rapprocher la peinture autant que possible des qualités intellectuelles de la poésie. La distinction reflète une préoccupation constante de la critique contemporaine; dans le contexte de la libéralisation de la peinture, l'analogie avec la poésie se présente en effet moins comme le témoignage d'une parenté que dans le cadre d'une concurrence, où il s'agit de démontrer que la peinture est un art tout aussi expressif que la poésie. Ainsi Dolce ne tarde pas à insister que la peinture, malgré ses responsabilités envers la réalité visible, est loin d'être incapable d'une certaine expressivité, et qu'elle peut, au contraire, représenter 'i pensieri e gli affetti dell'animo' par la depiction de 'certi atti esteriori'.²⁸ Le besoin d'expressivité explique la faveur dont jouissaient les sujets historiques; pour Alberti déjà, l'istoria est l'équivalent de la fable

27. Ibid., f.11.

28. Loc. cit. Cf. Alberti, op.cit., f.30r.

du poète.²⁹ Ce même besoin explique aussi la suprématie du principe de la convenance dans le domaine des beaux-arts. Ce principe opère à tous les niveaux de l'activité artistique, pesant chaque détail selon son utilité dans l'expression de la signification que le peintre s'est proposé de communiquer. S'alliant, lors de la haute Renaissance italienne, avec le naturalisme nouveau, la convenance vise d'un côté la vérisimilitude du tableau, se résolvant en un désir de ne pas contravenir aux lois naturelles et devenant une sorte de réalisme qu'on peut appeler scientifique, puisqu'il est fondé sur l'étude approfondie de la géométrie et de la perspective ainsi que des sciences naturelles en général, et notamment, à une époque qui exaltait l'humanité, de l'anatomie; d'un autre côté, la convenance assure la logique intérieure du tableau, logique non pas picturale mais intellectuelle, et qui doit être respectée si le peintre veut éviter l'obscurité dans l'expression. Selon Dolce, il est par exemple inconvenant de représenter Moïse faisant jaillir la source du rocher au milieu d'un paysage fertile, car le sens du tableau exige un désert.³⁰

Du moment que le principal souci du peintre s'avère être la signification du tableau, le réalisme sera au mieux partiel. La valeur des formes peintes sera leur utilité en tant que signes, et même un degré considérable de stylisation sera acceptable, voire souhaitable. A la

29. Alberti, op.cit., f.22r; cf. aussi f.25r.

30. Dolce, op.cit., f.25r.

limite, le tableau pourra devenir une collection d'hiéroglyphes et le spectateur un lecteur. Qui plus est, le détail descriptif, qu'il soit réaliste ou d'intention purement pittoresque, deviendra nuisible en ce que le 'lecteur' du tableau essaiera de lui attribuer une signification et, n'en trouvant pas, sera obligé de conclure à l'obscurité de l'image dont il s'agit. Deux techniques se présentent à l'artiste qui veut produire un tableau qui 'signifie'. D'un côté il y a l'allégorie, qui exige en effet le détail concret, même si celui-ci doit avant tout s'intégrer à la signification de l'ensemble, et que sa présence dépend entièrement de sa valeur symbolique. De l'autre côté, la typisation encouragée par la notion de decorum supprime plus délibérément l'individualité en faveur du sens général. L'allégorie a une certaine vigueur; à l'époque qui nous concerne, elle se rattache à une vision néo-platonicienne de l'imitation qui avait trouvé son expression la plus heureuse dans l'art de Botticelli. Mais par la suite la conjonction d'Horace et d'Aristote met en avant une schématisation de la réalité qui rappelle sans doute celle d'Alberti mais va beaucoup plus loin. Le tableau devient plus explicitement encore une fable narrative, et qui dépend donc de critères externes à lui-même. Dolce passe très nettement du côté de l'abstraction et d'un art programmatique. Au mieux, la convenevolezza guide l'invenzione du peintre de manière à assurer l'accord parfait du fond et de la forme, et cherche à écarter tout ce qui pourrait

être discordant. Dolce confond pourtant convenance esthétique et convenance morale, et cette double exigence domine tout à fait la représentation picturale. Le Christ et les saints, par exemple, ne doivent pas être représentés nus, mais doivent porter 'un habito conveniente'. Le Christ de Dolce est d'ailleurs d'une parfaite banalité, et anticipe les excès du pire académisme:

bisogna [...] di dare a Christo una effigia grave accompagnata da una amabile benignità e dolcezza.

De même, Moïse doit avoir une figure 'tutta piena di grandezza e di maiestà'. Donatello est inculpé d'inconvenance pour avoir 'messo in Croce un contadino', comme c'est aussi le cas pour Dürer, qui a donné à ses tableaux religieux une allure allemande. Et Dolce de souligner d'un trait solide la leçon que nous devons tirer de leurs erreurs:

Di qui terrà sempre riguardo alla qualità delle persone, ne meno alle nationi, a luoghi, e a tempi... 31

On voit à quel point le souci de précision historique et géographique, qui est à rapprocher de l'érudition prescrite pour le poète qui veut bien imiter la nature, et qu'on pourrait considérer comme typique d'un certain réalisme, porte au contraire vers la distanciation, vers l'éloignement de tout ce qui appartient à la réalité quotidienne et à l'expérience vécue.

Ces mêmes critiques n'hésitent pourtant pas à

31. Ibid., f.23r.

souligner un aspect contraire de la peinture et à admirer sa puissance naturaliste. La peinture, même significative, n'en reste pas moins un art visuel, qui garde des responsabilités envers l'aspect visible des choses dont le poète peut facilement se dispenser. L'oeil est beaucoup plus exigeant, beaucoup plus discipliné, que l'imagination. Ainsi Alberti peut bien conseiller au peintre d'emprunter les inventions des écrivains, de lire en grand nombre poètes et orateurs 'perciochè costoro hanno molti ornamenti communi col Pittore', il n'en reste pas moins conscient des différences essentielles.³² La peinture a des lois qui lui sont propres en plus de ces principes généraux qu'elle partage avec la poésie. Le tableau ne saurait jamais être la représentation exacte d'un passage de poésie, car la peinture se soumet à une discipline supplémentaire qui lui provient de l'observation du monde visible:

chi dipingesse Acheminide ritrovato de
Enea ne l'isola col volto che Vergilio
dice, ch'egli haveva et non vi seguissero
l'altre cose convenienti a la faccia, certo
costui sarebbe un pittore molto ridicolo,
et gosso. 33

C'est évidemment une idée très différente de la convenance que nous voyons ici.

La peinture est donc, par sa nature même, un art plus objectif que la poésie; c'est cette objectivité d'ailleurs qui assure selon certains sa supériorité sur

32. Alberti, op.cit., ff.37v-38r.

33. Ibid., f.27v.

la poésie et sa primauté parmi les arts. Car une fois acceptées les possibilités intellectuelles de la peinture, la représentation exacte de la réalité visible devient non pas un défaut ontologique mais un titre de gloire supplémentaire. L'imitation de la réalité par les moyens propres au peintre est d'ailleurs d'une exécution très difficile, et la notion de la difficulté vaincue étant encore caractéristique de la pensée esthétique du temps, elle provoque chez les critiques une admiration presque sans bornes.³⁴ Dolce, comme nous l'avons vu, censure Dürer pour l'inconvenance de ses tableaux religieux. Mais, avec un esprit d'impartialité qui lui fait honneur, il passe tout de suite à la considération des gravures du peintre allemand, s'extasiant justement sur leur réalisme:

con una minutezza incomparabile rappresentata
 [Dürer] il vero e il vivo della natura, di
 modo, che le cose sue paiono non disegnate,
 ma dipinte, et non dipinte, ma vive. 35

Ces propos admiratifs font écho aux anecdotes de Pline dans son histoire de la peinture ancienne et sont typiques de la critique renaissante. Tout théoricien, quelles que soient ses autres préoccupations, et même si l'idéalisme ne peut qu'influencer fortement sa conception du monde, de l'art et de l'imitation, exprime quelque part son admiration pour le naturalisme et l'objectivité dont la peinture est capable, et, qui plus est, dont elle

34. Cf. Shearman, op.cit., p.21, pour la difficultà.

35. Dolce, op.cit., f.24r.

seule est capable. Or, l'intégration dans une théorie cohérente d'éléments intellectuels, idéalistes, et réalistes ne peut évidemment s'accomplir sans un certain degré de gêne et de compromis. Ainsi Alberti, écrivant avant la propagation du néo-platonisme florentin, mais faisant partie du cercle de Ficin, aboutit à une sorte de réalisme abstrait et approximatif, où les défauts des formes naturelles sont corrigés par référence à un idéal de la beauté que le peintre garde toujours dans son esprit. L'oeuvre de Marsile Ficin, en proposant au peintre comme au poète la représentation d'un monde transcendant, accuse encore plus fortement les contradictions fondamentales de la théorie. Dès 1515, d'ailleurs, les difficultés provoquées par une conception allégorique de la peinture éclatent dans le curieux dialogue de Baptista Fiera, intitulé De iusticia pingenda.³⁶

Assumant la personnalité du peintre Mantegna, Fiera s'irrite contre ceux qui veulent rapprocher la poésie et la peinture, et soutient que le peintre qui se sentait obligé de combiner dans son tableau tous les attributs de la justice telle que les poètes la décrivent ne ferait que produire un tableau fort ridicule. Cet argument rappelle dans le contexte de l'allégorie l'argument d'Alberti sur les qualités non-picturales du texte de

36. Cf. Baptista Fiera: De iusticia pingenda. On the painting of Justice. A dialogue between Mantegna and Momus. The Latin text of 1515 reprinted with a translation, and introduction and notes by J. Wardrop, (London, 1957).

Virgile. Malgré ceci, il faut admettre que la conception essentiellement emblématique de la peinture qui est celle du néo-platonisme n'hésite pas devant ce qui pourrait paraître bizarre ou ridicule. On n'a qu'à regarder le portrait androgyne de François Ier qui, comme un poème élogieux, présente le roi comme un amalgame de l'Olympe, des déesses aussi bien que des dieux.³⁷

Pour Léonard de Vinci, qui est parmi les peintres-théoriciens de la haute Renaissance celui qui s'attache le plus à l'observation de la réalité et à la représentation du visible, le peintre peut égaler le poète en tout. La peinture peut en effet se faire significative, allégorique, morale ou émotive à souhait. Pour Léonard, la supériorité de la peinture est même manifeste: la vue étant le plus noble des sens, et celui qui est le moins susceptible d'erreur, elle dépasse de loin l'ouïe, et par conséquent la représentation picturale doit être préférée à la représentation par la parole. Le peintre peut imiter avec exactitude la totalité des choses naturelles, et qui plus est, son imitation se présente dans la même concentration simultanée que nous offre la réalité, tandis que le poète est condamné par la successivité du langage à décrire par énumération. Aussi Léonard s'élève-t-il contre les prétentions descriptives de la poésie, et s'attaque à la notion d'une parenté des arts - du moins du côté de la représentation du sensible -

37. Cf. E. Wind, Pagan Mysteries in the Renaissance, (London, 1967), pp.213-214.

en précisant que si la peinture est une poésie muette, la poésie pour sa part doit être considérée comme une peinture aveugle.³⁸

Un point de vue aussi inflexible est pourtant rare au XVI^e siècle. Rare aussi est une déclaration aussi fervente de la supériorité de la peinture, dont les partisans ont en général un rôle de défenseurs et semblent accepter sans question l'idée d'une poésie capable d'évoquer des scènes vivantes ou colorées. La séparation chez Léonard des deux fonctions - sensuelle et significative - est pourtant caractéristique. On la retrouve, en effet, dans la communication lue par Benedetto Varchi devant l'Académie florentine en 1546, et intitulée In che siano simili e in che differenti i poeti e i pittori.³⁹

Poètes et peintres, écrit Varchi, ont pris l'habitude de s'attribuer le nom et les qualités les uns des autres, et dans une certaine mesure on peut leur donner raison. Il existe pourtant d'importantes différences, dont l'effet est justement de laisser la supériorité avec la parole. La peinture s'attache surtout à reproduire l'aspect visible des choses tandis que la poésie se donne comme sujet non seulement le visible mais aussi l'intelligible. Les deux cercles de l'activité artistique ne sont pour-

38. Le Libro de Pittura de Léonard ne fut publié qu'au XVII^e siècle. Sur l'esthétique de Léonard cf. A.F. Blunt, La Théorie des arts en Italie de 1450 à 1600, chap. II. Blunt insiste sur l'importance de l'observation et du naturalisme chez Léonard; depuis, A. Chastel a apporté d'importantes nuances à cette attitude en réintégrant ce naturalisme dans une vision néo-platonicienne du monde. (Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique, pp.409-427.)

39. B. Varchi, Lezzioni, (Florence, 1590), pp.226-230. Cf. Howard, article cité, pp.53-56.

tant pas exclusifs; la poésie s'avère adapté surtout à la communication de l'intelligible, la peinture à l'expression du visible, mais chacune peut légitimement usurper les fonctions de l'autre. Varchi se place en quelque sorte en dehors de la concurrence des arts, ou plutôt il en tire un principe dynamique, où chacun des deux s'efforce de dépasser ses propres limites afin de capter la plénitude de la nature. En général pourtant- et peut-être dans la mesure où la critique d'art tombe au XVIIe siècle entre les mains des gens de lettres - c'est la poésie qui garde le dessus. Il est remarquable qu'un critique comme Dolce, écrivant sur la peinture et soucieux de démontrer la puissance expressive, significative, et idéalisante des arts visuels, ne met même pas en question l'idée du poète qui serait un 'peintre'. Au contraire, Dolce va jusqu'à suggérer que la poésie a une puissance sensuelle supérieure à celle des arts purement visuels.⁴⁰

Ainsi, la sentence horatienne ut pictura poesis renferme au XVIIe siècle non seulement l'idée d'une parenté des arts, mais aussi - et plus clairement - celle d'une concurrence. Les défenseurs de la peinture exploitent de plus en plus l'analogie afin d'attribuer aux arts visuels le poids philosophique des théoriciens anciens et les avantages détenus par la poésie - notamment ceux qui proviennent du caractère intellectuel et spirituel que lui accorde le néo-platonisme. En même temps

40. Dolce, op.cit., f.11v.

l'assimilation graduelle (et partielle) de la Poétique d'Aristote encourage la propagation de l'analogie poésie-peinture en intellectualisant la notion de l'imitation et en provoquant la formulation d'une théorie composite de la poésie. La confusion est renforcée par un vocabulaire critique commun et souvent insuffisant, hérité de la rhétorique. Parallèlement la théorie artistique réaffirme - et parfois avec force - la tradition naturaliste qui veut que la peinture soit un art entièrement figuratif, visant l'illusion totale et la recreation en peinture d'une réalité physique. Ce côté de la théorie esthétique se réclame de l'opposition muta poesis - pictura loquens dans le sens très général que lui attribue Plutarque, l'aphorisme devant ici se référer à une conception littérale ou non-aristotélicienne de l'imitation.

Le développement de l'analogie ut pictura poesis dans les artes picturae du XVIIe siècle fait donc preuve des efforts que fait la peinture pour se libérer des implications négatives de la formule de Plutarque en exploitant systématiquement, dans le cadre d'une théorie de l'imitation tantôt platonicienne, tantôt aristotélicienne, la formule d'Horace. La peinture adopte les structures critiques de la rhétorique; elle préconise des sujets 'historiques' et cherche surtout à idéaler. Mais en même temps, les critiques continuent à souligner les possibilités naturalistes et illusionnistes de la peinture. Cette peinture veut donc se faire significative tout en dédaignant les formes picturales les plus

signifiantes - celles qui ont une valeur moins figurative qu'emblématique ou conventionnelle. Il en résulte pour la théorie des beaux-arts une tension constante, et même une crise des valeurs dont nous avons relevé les traces dans les écrits d'Alberti et de Dolce. La forme peinte lutte incessamment pour ses droits à l'individualité et à l'indépendance face aux exigences de la signification, et de la stylisation qu'elle impose. Chez Varchi, cette concurrence d'une forme et d'une signification devient une force positive et féconde; la poésie et la peinture doivent s'efforcer constamment d'usurper les propriétés l'une de l'autre afin d'atteindre la perfection artistique. Il sera intéressant de voir comment ces tensions et cette concurrence se transmettent à une poésie qui se réclame elle aussi de l'ut pictura poesis.

Chapitre II

Le Texte et l'image

(i) Introduction

Lorsqu'on considère la production artistique et littéraire de la Renaissance française, il n'est peut-être que trop facile de rapprocher les ouvrages des peintres et ceux des poètes. Les artistes, quel que soit leur moyen d'expression, évoluent dans une même communauté artistique, et par conséquent on ne s'étonne guère de retrouver, à toutes les époques historiques, des correspondances de pensée, de forme et de goût dans la poésie et dans les arts plastiques.¹ Au XVIIe siècle ces correspondances semblent particulièrement étroites, et s'ouvrent sur un débat très fertile et sur des réflexions très riches. De nombreux ouvrages ont en effet déjà été consacrés à la relation pratique des deux arts, et à ses conséquences visibles et sensibles.² Nous nous

-
1. Pour une considération générale du rapprochement de la poésie et des beaux-arts, cf. R. Wellek, 'The Parallel between Literature and the Arts', The English Institute Annual 1941, (New York, 1942), pp.29-63; H. Hatzfeld, 'Literary Criticism through Art and Art Criticism through Literature', Journal of Aesthetics and Art Criticism, (September 1947), pp.12ff; E. Souriau, La Poésie française et la peinture, Cassal Bequest Lectures, 1965, (London, 1966).
 2. Pour une appréciation générale de l'environnement esthétique de Ronsard, voir J. Adhémar, 'Ronsard et l'école de Fontainebleau', BHR 20 (1958), pp.344-48. Cf. aussi E. Panofsky, 'The Iconography of the Galerie François Ier at Fontainebleau', Gazette des Beaux-Arts 53, (1958), pp.113-190; Les Fêtes de la Renaissance, éd. J. Jacquot (2 vols., Paris, 1956 et

contenterons donc d'esquisser rapidement ici les principaux aspects de cette relation telle qu'elle a déjà été explorée. Ceci nous permettra de créer un contexte pour la discussion qui fera le sujet du présent chapitre, et qui se concentrera sur la conjonction et la confrontation du texte et de l'image dans deux domaines précis - ceux du livre illustré et de la description de tableaux ou d'objets d'art. En indiquant ce contexte, nous anticipons aussi l'analyse, dans la deuxième partie de cette étude, de l'emploi spécifiquement ronsardien de la métaphore de la peinture.

Remarquons d'abord que chez les poètes français la liaison de la poésie et de la musique s'affirme plus clairement - et plus fréquemment aussi - que celle de la poésie et des beaux-arts. La conception d'un poète qui 'chante' est d'ailleurs fondamentale dans la tradition poétique; l'image de la musique est un aspect essentiel de l'oeuvre de Ronsard, et la relation étroite des deux arts, ainsi que l'unité de la poésie et de la musique qu'on cherchait à atteindre, se reflète dans la fondation

-
2. (cont.) 1960); M.M. McGowan, 'The French court and its poetry' dans French Literature and its Background, éd. J. Cruickshank, vol. I: The Sixteenth Century, (Oxford, 1968), pp.63-78. Sur l'attitude des poètes envers les beaux-arts, voir J. Plattard, 'Les arts et les artistes de la Renaissance jugés par les écrivains du temps', RHLF 21 (1914), pp.481-502; M. Françon, Notes sur l'esthétique de la femme au XVI siècle, (Cambridge, Mass., 1939); R. Lebègue, 'La Pléiade et les beaux-arts', Atti del quinto congresso internazionale di lingue e letteratura moderne, (Florence, 1951).

en 1570 de l'Académie de poésie et de musique.³ Nous verrons plus tard les implications esthétiques de l'importance accordée à cette image d'une poésie musicale.⁴ En revanche, la célébration des beaux-arts dans les ouvrages des poètes reste relativement peu développée; le nombre important de peintres et d'architectes italiens travaillant en France vers le milieu du XVIe siècle suscite moins l'admiration que la rivalité. Ainsi les activités des architectes et des décorateurs produisent peu de reflets directs dans la poésie de l'époque. Les noms des maîtres italiens n'y figurent pas, et ceux des artistes français n'y paraissent que rarement; l'élégie offerte à Lescot en récompense de la Renommée du Louvre est à tous les égards exceptionnel.⁵ Cette attitude somme toute hostile envers les arts visuels devient, par sa négativité même, un thème important dans la poésie de Ronsard.⁶

Il faut sans doute faire exception du peintre François Clouet qui, sous le nom de 'Janet' qu'il hérite de son père, figure souvent dans la poésie amoureuse, où le poète lui demande de faire le portrait de sa bien-

-
3. Sur l'Académie, son association avec Baïf et ses origines dans l'enseignement de Dorat, cf. F.A. Yates, The French Academies of the Sixteenth Century, (London, 1947), Chap. II, pp.14-35. Sur l'image de la musique chez Ronsard, cf. B. Jeffery, 'The idea of music in Ronsard's poetry', dans Ronsard the Poet, éd. T.C. Cave, pp.209-239.
4. Cf. plus loin, pp. 239-242.
5. Cf. W.M. Johnson et V.E. Graham, 'Ronsard et la Renommée du Louvre', BHR 30(1968), pp.7-17.
6. Cf. plus loin, pp. 255-262.

aimée, se donnant ainsi la possibilité de décrire les perfections de celle-ci. Ces poèmes, où le rôle du peintre reste conventionnel, ne permettent pas de préciser à quel point les poètes aient réellement su apprécier les dons de portraitiste qui font la gloire particulière de François Clouet. Néanmoins, on ne saurait trop insister sur l'importance du portrait au XVI^e siècle. Selon L. Dimier, le portrait autonome (par opposition à celui qui s'intègre dans un tableau religieux) est un phénomène qui a pris naissance en France au XVI^e siècle sous François I^{er}; la vogue du genre remonterait précisément à 1516, date à laquelle Jean Clouet paraît aux comptes de la maison du roi.⁷ L. Hourticq commente que 'peu d'époques semblent avoir pris plus de plaisir à contempler leur image'.⁸ Par 'portrait' on n'entendait pas forcément un tableau fini, sur toile et à l'huile; au contraire, il s'agit souvent de crayons seulement. Ces crayons avaient la valeur documentaire de la photographie actuelle. Ainsi on voit Catherine de Médicis (dont le livre d'heures est entièrement orné de portraits), s'inquiétant de la mauvaise santé de ses enfants pendant son absence, et en voulant un témoignage sûr, écrire à leur gouvernante le 1^{er} juin 1552 pour avoir des portraits:

Ne faudrez de faire paindre au vif par le
paintre que vous avez par delà tous mes

-
7. L. Dimier, Histoire de la peinture de portrait, (Paris et Bruxelles, 1924), Chap. I. Cf. aussi E. Moreau-Nélaton, Les Clouet et leurs émules, (Paris, 1924).
8. L. Hourticq, La peinture des origines au XVI^e siècle, (Paris, 1926), 8^{ème} Partie, chap. 2.

enfants, avec la roine d'escosse, sans rien oblir de leurs visaiges; mais il suffist que ce soit au créon, pour avoir plus tost faict, et me les envoie le plus tost que vous pourrez. 9

Le portrait, comme nous le verrons plus tard, devient lui aussi un thème important dans la poésie de Ronsard.

Malgré le silence des poètes à l'égard des peintres italiens, il n'en est pas moins clair que Ronsard, page à la cour de François Ier et poète officiel sous ses successeurs, n'aurait pu éviter de subir l'influence du décor des châteaux dans lesquels évoluait la vie de la cour, et surtout des ensembles décoratifs de Fontainebleau. Ces décors, partageant avec la poésie les mêmes sources thématiques dans la littérature de l'antiquité et dans les travaux des mythologues, se caractérisent non seulement par la densité et par la richesse des images mythologiques, mais aussi par la diversification et par la fragmentation de l'expérience visuelle.¹⁰ Ils constituent ainsi, comme l'indique T.C. Cave, une véritable transformation du monde, à la mesure de celle qui s'accomplit dans les procédés d'embellissement et d'idéalisation propres à la poésie.¹¹ Les décors présentent en outre, dans la diversification et la

9. Lettres de Catherine de Médicis, publiées par H. de la Ferrière, Tome premier, (Paris, 1880), p.62.

10. Ovide se prête particulièrement bien aux peintres. Cf. R. Lebègue, 'Un thème ovidien traité par le Primatice et par Ronsard'. Gazette des Beaux-Arts 55, (1960), pp.3-1-5. (Il s'agit des Fasti, qui auraient inspiré des fresques de la Porte Dorée à Fontainebleau et aussi le Satyre de Ronsard.)

11. 'Ronsard's Mythological Universe', dans Ronsard the Poet, p.162.

multiplicité des formes, un défi constant à l'imagination et un refus de toute catégorisation.

De là, il n'y a qu'un pas à la notion d'une poésie 'baroque' ou 'maniériste', le transfert de critères proprement plastiques se justifiant par l'emploi dans la poésie de certaines formes caractéristiques, et notamment le rond et l'arabesque. Cette communauté des formes reflète aussi une communauté sentimentale ou spirituelle, à la fois synchronique et diachronique; dans le cas du maniérisme littéraire, la double correspondance se résume dans la notion de l'instabilité - instabilité politique et philosophique de l'époque, instabilité en tant que thème, instabilité des structures, des formes et des figures. Or ces rapprochements, et ce transfert de catégories, peuvent produire des merveilles de l'analyse, comme les études exemplaires de M. Raymond.¹² Il est pourtant dangereux de passer d'un texte précis à des principes d'ordre plus général, et M. Raymond lui-même

12. M. Raymond, 'Classique et Baroque dans la poésie de Ronsard', dans Concinnitas: Beitrage zum Problem des Klassischen, (Bâle, 1944); 'Du baroquisme et de la littérature en France aux XVIe et XVIIe siècles', dans La profondeur et le rythme, (Paris-Grenoble, 1948); Baroque et Renaissance poétique, (Paris, 1955 et 1964); et surtout 'La Pléiade et le maniérisme', dans Lumières de la Pléiade, (Paris, 1966) et l'introduction à l'anthologie La poésie française et le maniérisme, (Genève et Paris, 1971). Cf. aussi A.M. Boase, 'The Definition of Mannerism', Actes du troisième congrès de l'Association internationale de littérature comparée, (Utrecht, 1962); 'The Renaissance and Mannerism', Acts of the twentieth International Congress of the History of Art, Vol. 2, (Princeton, N.J., 1963). Voir aussi R.A. Sayce, 'Ronsard and Mannerism - the Élégie à Janet', Esprit créateur, VI, 4, (Winter, 1966), pp. 234-47. (Numéro consacré à French Manneristic Poetry between Ronsard and Malherbe.)

conseille donc la prudence. Il est d'ailleurs clair que de tels rapprochements, qui reposent sur des classements artistiques modernes, risquent de nous éloigner de la relation des deux arts telle qu'elle était conçue au XVIIe siècle. C'est la raison pour laquelle nous essayerons d'aborder la relation du texte et de l'image en considérant des exemples précis dont le principal point d'intérêt est l'interférence du visuel et du poétique.

(ii) L'emblème et le livre illustré

Le XVIIe siècle nous a laissé, dans les nombreux ouvrages qui juxtaposent un texte et une image visuelle, la possibilité d'explorer davantage la relation entre la poésie et la peinture. L'avènement de l'imprimerie a en effet permis une prolifération de l'image à la mesure de celle de la parole. Avidé de lectures, le public a aussi l'appétit des gravures, et les livres illustrés se multiplient. Souvent, ceux-ci se réclament du lieu commun ut pictura poesis, et leurs auteurs s'évertuent à définir la relation du texte et de l'image et à préciser les effets qu'ils espèrent tirer de la confrontation des deux.

Ainsi, c'est sans doute dans les nombreux livres d'emblèmes publiés au cours du XVIIe siècle que l'analogie entre la poésie et la peinture se présente avec le plus de netteté. Les vers s'y allient en effet à l'art du peintre - où du moins à celui de l'illustrateur. Admettons tout de suite que les Emblemata sont un genre à part

qui mérite certainement beaucoup plus d'attention que nous ne pourrions lui accorder ici. C'est d'abord un genre difficile à définir, qui prétend dériver des hiéroglyphes égyptiens, mais qui est capable de réunir - parfois dans un seul volume - des images figuratives, abstraites et allégoriques, désignées, un peu au hasard, par une diversité de noms - emblèmes, devises, imprese, blasons... L'importance de cette vaste littérature emblématique pour qui veut comprendre la conscience morale et esthétique de l'époque qui l'a produite ne saurait être exagérée. Néanmoins, lorsqu'il s'agit d'évaluer ses rapports avec la poésie proprement dite, il faut encore de la discrétion. La Délie de Maurice Scève, sortie de Lyon, foyer français de l'emblème, regroupe autour de devises gravées parfois obscures un certain nombre de dizains.¹³ Les poèmes explorent et développent des concepts dont la devise est l'expression quintessenciée. Mais l'oeuvre de Scève reste unique en France au XVI^e siècle. Chez lui il ne s'agit pas, d'ailleurs, d'une poésie inspirée par l'emblème, ou cherchant à l'illustrer, mais plutôt de deux moyens d'exprimer le même concept - pétrarquiste ou autre - et la vérité qu'il renferme. Ce sont deux moyens parallèles, pourtant, et la présence de

13. Délie, objet de plus haute vertu, (Lyon, 1544). Cf. The 'Délie' of Maurice Scève, edited with an introduction and notes by I.D. McFarlane, (Cambridge, 1966) et D.G. Coleman, Maurice Scève, Poet of Love, (Cambridge, 1975). Sur les imprese et leur importance dans la Délie, voir le chapitre 4 de ce dernier ouvrage, pp.54-72.



la devise commente bien le génie de Scève et l'effort de concentration qui le caractérise. Nous ne chercherons donc pas à approfondir ici un rapport éventuel entre l'oeuvre de Ronsard et celui des auteurs d'emblèmes.¹⁴ Une telle étude ne serait certainement pas tout à fait sans profit, mais elle nous entraînerait très loin, et les résultats risqueraient de décevoir. L'emblème se traduit en effet par la métaphore, et quoique les poètes de la Pleïade ne négligent pas cette figure, il est tout de suite évident que l'oeuvre de Ronsard est loin de posséder la densité métaphorique de Scève, encore moins celle de Shakespeare ou des autres poètes anglais qui ont déjà été l'objet d'une pareille analyse.¹⁵ Ajoutons

-
14. Cf. J. Lavaud, 'Note sur un recueil manuscrit d'emblèmes composé pour la Maréchale de Retz', Humanisme et Renaissance IV (1937), pp.421-3. Lavaud conclut à l'importance de Lyon dans le renouveau du pétrarquisme vers 1570, et voit dans de telles combinaisons d'emblèmes et de sonnets 'la raison d'être de tant de sonnets alambiqués de l'époque de Ronsard et de ses successeurs, de tant de commentaires insipides de devises, de symboles, d'anagrammes, de jeux de mots de toutes sortes'. Le pétrarquisme encourage en effet une poésie emblématique par ses concetti. Mais en revanche, l'indépendance dont fait preuve Ronsard lui-même à l'égard de Pétrarque l'éloigne de ce genre de poésie, et il est en effet significatif que le manuscrit en question ne contient qu'une référence à son oeuvre - au sonnet 'Que laschement...', (Laum. IV, p.122) - contre trois à celle de Jamyn et six à celle de Scève.
15. Le livre de Henry Green, Shakespeare and the Emblem Writers, (London, 1870) marque le véritable début de l'intérêt que la critique moderne a porté à l'emblème. Cf. Rosemond Tuve, Elizabethan and Metaphysical Imagery, (Chicago, 1947, ch.12), où il s'agit de l'influence de la nouvelle rhétorique ramiste sur la poésie et surtout la densité des concetti. Pour l'étude de l'emblème, voir Mario Praz, Studies in Seventeenth Century Imagery, (London, The Warburg Institute, 1939-47), et R.J. Clements, Picta Poesis: Literary and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books, (Rome, 1960). (Tem e Testi 6).

encore que les poètes qui sortent des cours de Dorat, avec leur formation si fortement littéraire, font l'avant-garde de la recherche et des techniques poétiques, tandis que les auteurs d'emblèmes cherchent à exprimer des connaissances reçues dans un style déjà périmé. Ceux-ci représentent donc le statu quo contre lequel réagit délibérément la nouvelle école littéraire. Leur entreprise, ainsi que leur méthode, est à tous les égards profondément conventionnelle. C'est ainsi en tant que protecteur de l'ordre reçu, et d'une poésie compréhensible, à la portée de tous, que Barthélemy Aneau, auteur d'emblèmes, s'élève contre les exagérations de la Deffence et Illustration.¹⁶

Les emblèmes doivent pourtant retenir un peu notre attention puisque ce sont eux qui présentent, à l'état brut, pour ainsi dire, l'alliance du tableau (ou plutôt du dessin gravé, mais la différence importe peu aux écrivains du XVIIe siècle) et des vers. L'intérêt que nous leur portons est donc surtout théorique; il s'agit de savoir comment les auteurs envisagent la relation entre image et texte, à quel public ils destinent leurs ouvrages, et dans quelle intention.

La mode des emblèmes fut lancée en 1531 avec la

16. Aneau publie en 1549 une traduction d'Alciati (Emblèmes d'Alciat de nouveau translatez en françois, vers pour vers, juxte les latins, ordonnez en lieux communs avec briefves expositions et figures nouvelles appropriées aux derniers emblemes, Lyon, G. Roville, imprimé par Macé Bonhomme, 1549). Sa propre collection, intitulée Picta poesis, est de 1552.

publication de l'Emblematum Liber d'Alciati.¹⁷ Ce livre fut réédité une centaine de fois au cours du XVI^e siècle, et fournit le modèle pour toutes les collections d'emblèmes qui suivirent. Les images d'Alciati sont plagiées à souhait, et reparaissent dans les ouvrages de ses émules, parfois légèrement modifiées, et accompagnées d'interprétations souvent très différentes l'une de l'autre. Ces plagiats n'ont rien pour nous surprendre à une époque où l'esthétique se fonde sur l'imitation, mais comme nous le verrons, l'emblème exige même qu'on l'imite. Les Emblemata de Jean-Jacques Boissard nous serviront de premier exemple.¹⁸ Typique du genre, ce livre est d'autant plus intéressant pour nous que son auteur, humaniste, archéologue et poète bisontin, était aussi un artiste qui exécutait lui-même les dessins qui décorent ses livres. (Dans le cas des Emblemata la gravure sur métal fut confiée à Jean de Bry, avec qui Boissard semble avoir beaucoup collaboré.) Ses amis humanistes, comme on pourrait s'y attendre, célèbrent donc en lui la réunion des deux arts: par sa poésie, il

-
17. Viri clarissimi D. Andreae Alciati ... Emblematum Liber, Augsbourg, 1531. En France, la première édition paraît chez Christian Wechel en 1534. Parmi les nombreuses éditions, on notera celle de 1571, avec les commentaires de Claude Mignault. La première version française (à laquelle Aneau fait référence dans le titre que nous venons de citer) est celle de Jehan Lefevre: Le Livret des emblemes de maistre André Alciat, mis en rime françoise, et présenté à monseigneur l'Amiral de France, (Paris, Christian Wechel, 1536). Pour une bibliographie des principales éditions des Emblemata voir Praz, op.cit., vol.2, pp.5-8.
18. Iani Iacobi Boissardi Vesuntini Emblematum liber. Ipsa Emblemata ab Auctore delineata: a Theodoro de Bry sculpta, et nunc recens in lucem edita. (Francofurti ad Moenum, 1593.) La première édition est celle de Metz en 1584. Une traduction française paraît en 1595. Cf. Praz, op.cit., vol.2, pp.24-25.

appartient à Apollon; par ses dessins, c'est un autre Apelle.¹⁹

Boissard explique sa méthode dans la dédicace de sa collection d'emblèmes, 'les portraits desquels j'ay interprété par diverses sentences appropriées à la matière de laquelle traictent lesdits Emblemes, extraictes de divers auteurs Philosophes et Poëtes'. La plupart des emblèmes portent sur des sujets moraux; les titres en sont souvent des maximes de bien vivre, et même des lieux communs des plus connus (par exemple le numéro 25 - Labor omnia vincit). D'autres sont des avertissements sévèrement moraux - le numéro 40 prétend que Ebrius insano est similis. Les gravures illustrent ces thèmes en présentant dans un décor tantôt antique, tantôt contemporain, des scènes d'un symbolisme plus ou moins complexe, parfois obscures, parfois très directes dans le message qu'elles apportent au lecteur. Les images elles-mêmes sont tantôt figuratives, tantôt abstraites, tantôt les deux à la fois. Le texte poétique est une courte épigramme latine, et chaque emblème est commenté, sur la page en regard, par un passage en prose qui est moins une explication du symbolisme figuré dans les vers et dans l'image qu'une suite de réflexions sur le thème. A l'instar d'Alciati encore, tous les auteurs ajoutent de tels passages à l'emblème

19. Cf. les pièces liminaires qui parurent avec les Poemata de Boissard (Basileae, 1574), surtout celle de Posthuis:

Effigies hominum depingens alter Apelles
Alter et est idem dum carmina fingit Apollo
Boissardus geminas tractans industrius artes.
Nonne etiam geminos mereatur honores?

proprement dit. Destinés à développer par la sentence ce que l'emblème exprime avec concision, ils marquent, selon R.J. Clements, les véritables débuts de l'essai.²⁰ L'emblème est donc la schématisation d'une vérité quelconque, qui sert d'une part à éveiller la curiosité du lecteur et à mettre à l'épreuve son érudition, déclenchant dans son esprit un jeu de références qui dépasse de loin le contenu visuel. D'autre part, c'est un aide-mémoire, destiné à se fixer dans l'imagination - l'équivalent visuel de l'adage, et souvent aussi de la métaphore. Le texte en vers se prête aussi à la mémorisation. La fonction essentielle de l'emblème est donc de concentrer la signification voulue. Il devient l'abrégé de la sagesse: le personnage allégorique de la Sapientia figure d'ailleurs très souvent dans les pages des livres d'emblèmes.

L'auteur d'emblèmes se veut donc un intermédiaire entre la sagesse antique et le lecteur moderne, et l'effort de concentration dans ses livres provient du souci d'imposer sur l'immense volume des connaissances une unité et une forme cohérente et compréhensible, souci qui est d'ailleurs le fondement de toute l'activité intellectuelle et esthétique de la Renaissance. La compression n'est pas la seule manière de tout comprendre pourtant, et dans les livres d'emblèmes elle accuse immédiatement la tendance contraire, celle de l'élaboration et du développement. L'emblème partage donc avec la poésie sérieuse cette

20. Op.cit., p.189.

ambivalence entre le désir de communiquer et le mépris du vulgaire. En effet, certains livres d'emblèmes, par leur caractère de puzzle intellectuel et par le poids des commentaires érudits qui les accompagnent, se réservent aux esprits d'élite. D'autres sont plus modestes, et s'offrent pour l'édification d'un public plus vaste. On retrouve même les deux tendances à l'intérieur d'un même volume - c'est le cas, comme nous l'avons vu, de Boissard.

La vulgarisation de la sagesse antique effectuée par les emblemata est donc au mieux partielle. Néanmoins, elle se double très rapidement d'une vulgarisation au sens étroit; ainsi Barthélemy Aneau publie chez Macé Bonhomme en 1552 non seulement sa collection d'emblèmes latins intitulé Picta Poesis, mais aussi la traduction française de celle-ci, à laquelle il donne le titre d'Imagination poétique.²¹ Notons tout de même qu'on ne connaît qu'une seule édition des emblèmes français; la version latine, au contraire, sera rééditée deux fois, en 1556 et en 1564.

Comme c'est le cas pour bien d'autres livres d'emblèmes, Horace préside à l'entreprise d'Aneau. Picta Poesis. Ut pictura poesis erit est le titre intégral de la version latine, et la version française affirme clairement que 'la poésie est comme la peinture'. Quel

21. Barthélemy Aneau, Picta Poesis. Ut pictura poesis erit, (Lugduni. Apud Mathiam Bonhomme, 1552); Imagination Poétique, traduite en vers François des Latins et Grecz, par l'auteur mesme d'iceux, (Lyon, par Macé Bonhomme, 1552). (Cf. Praz, op.cit., vol.2, p.10.)

rapport existe donc entre dessins et vers dans ce qu'Aneau appelle, dans sa dédicace, 'ce petit Poëtic, et Moral oeuvre mien'? Dans sa Préface il explique qu'il a vu chez Macé Bonhomme des figures 'pourtraictes et taillées'. Il demande à quoi elles servent, et l'imprimeur lui répond qu'il ne peut pas les utiliser 'pour n'avoir point d'inscriptions propres à icelles, ou si aucunes avoit euës, icelles estre perdues pour lui'. Aneau entreprend de fournir des textes:

Alors je estimant que sans cause n'avoient esté faictes, luy promis que de muettes, et mortes, je les rendroye parlantes, et vives: leur inspirant ame, par vive poesie. (p.6)

Or, l'emblème se donne généralement comme but la parfaite interaction de texte et d'image dans une conformité intégrale et une dépendance mutuelle.²² En renvoyant ainsi à l'idée de la muta poesis Aneau détruit ce parfait équilibre et semble affirmer la supériorité de la poésie. L'image elle-même est incapable de s'expliquer, de signifier; elle reste obscure et imprécise, tant que la parole ne vient pas l'illuminer. Les difficultés de la besogne qu'Aneau s'est proposée s'avèrent donc considérables:

...soubdain fut l'oeuvre commencé, pour-suyvy, et finalement achevé [...] Toutes-fois, à plus grand travail, et moindre estimation, que si j'eusse faict et divisé les pourtraicts à mon jugement, et plaisir. (pp.6-7)

22. C'est la définition de Scipione Bargagli, théoriste italien de l'emblème, rapportée par H. Estienne, Sieur des Fossés, dans son Art de faire des devises, (Paris, 1645). Cf. Clements, op.cit., p.25.

En effet, le besoin d'interpréter des images créées par quelqu'un d'autre est doublement difficile. D'abord, la parfaite unité de texte et d'image ne peut s'accomplir que dans l'esprit d'un seul 'imager'; deux esprits ne s'accordent jamais tout à fait, et ainsi Aneau a dû restreindre et discipliner son propre génie:

Il est plus difficile, et fascheux suyvre
autruy par chemin incogneu, et estroict,
arrestant les pieds sur ses traces: que
par libre et franche marche s'en aller
esbatant à son plaisir, par plain et large
chemin descouvert. (p.7)

Sur un niveau plus pratique, Aneau affirme que l'élaboration de l'Imagination poétique a été faite à l'envers. La primauté de la poésie est confirmée, primauté non seulement en ce que les vers s'adressent non pas aux yeux mais à l'esprit et constituent donc l'âme de l'emblème, mais aussi primauté logique et chronologique:

j'ay suyvy ma conjecture et divination,
usant en cest oeuvre comme de la Metheline
regle de plomb. Cestadire appropriant
non les images aux parolles (comme il falloit)
mais les parolles aux figures (comme j'estoie
contrainct) les plus convenables qu'il m'a
esté possible. (p.8) 23

En réalité, ce processus qu'Aneau prétend avoir suivi exceptionnellement semble être la règle dans la composition d'emblèmes. L'image est tout d'abord un prétexte. La reprise d'images par de nouveaux auteurs avec de nouvelles interprétations suffit d'ailleurs à le prouver. De ce point de vue, l'image a donc une importance réduite dans la totalité de l'emblème, et l'oeuvre se caractérise

23. Le sens de l'expression 'Metheline règle de plomb' est clair, même si l'origine en est obscure. Aneau l'emploie déjà dans le Quintil Horatien; cf. E. Huguet, Dictionnaire de la langue française du seizième siècle, (Paris, 1925-67).

par ce mélange typique d'érudition et d'originalité qu'on appelle invention:

je ne me suis point tant soucié, que pourroit avoir imaginé celluy quiconque en fait le dessein imparfait, et sans parole: que d'y approprier de mon invention; ce que m'a semblé le plus convenable, et Mythologique a la figure, en partie de moy inventé: en partie prins es tresbons Auteurs, Grecs ou Latins. (p.7)

Il y a même une suggestion des deux 'délectations' - de l'esprit et des sens - typiques de la séparation du fond et de la forme. Aneau termine la préface en insistant que l'oeuvre avait été entreprise:

Afin que les images ensevelies, et muettes, je ramenasse en lumière et vie, exerçasse mon esprit, satisfisse aux yeux, et aux espritz des lecteurs... (p.8)

On peut opposer à l'Imagination poétique un autre livre illustré - non pas, certes, un livre d'emblèmes - où Aneau se montre capable de renverser totalement cette idée de la priorité de la parole, tout en sauvegardant tous ses droits sur l'intellect. Il s'agit des Décades de la description, où Aneau prétend donner à l'homme, 'Roy de tous les animaux', 'cognoissance d'icelles bestes, par leur propre nature, forme, et vertu, sinon reale, et corporelle, aumoins verbale, et imaginaire'.²⁴ Les descriptions en vers ne cherchent qu'à donner l'essentiel: 'le principal, et plus notable de leur forme, nature, et propriété'. (AiiV.) Il s'agit pourtant

24. Décades de la Description, Forme, et vertu naturelle des animaux, tant raisonnables, que Brutz, (Lyon, Balthazar Arnoullet, 1549).

de la description à la manière du XVIIe siècle. Ces dizains sont par leur méthode des blasons, dont ils partagent les préoccupations 'scientifiques', décrivant non seulement l'aspect physique de l'animal, mais aussi - et principalement - ses qualités et l'emploi que l'homme en fait. Aneau n'exclut point les animaux héraldiques et fabuleux; il décrit aussi l'androgyné. Les préoccupations morales de l'époque se font voir d'ailleurs dans la sentence par laquelle Aneau termine chaque poème. La chèvre, par exemple, nous apprend que 'Sage n'est on, pour barbe estre portant' (p.46).

Dans cet ouvrage 'scientifique' il semble donc que ce soient encore l'érudition, et, par extension, la parole qui l'emportent. Mais la préface des Décades accorde une grande importance à l'image. Quelles que soient les qualités intellectuelles du poème (que l'auteur veut abréger le plus possible ici, souvenons-nous-en) c'est en effet l'image qui fait vivre le sujet dans l'esprit du lecteur:

Et pour autant que (comme dict le Roy
Candaulés en Hérodote) les yeulx sont plus
certains a l'homme, que les oreilles, nous
avons faict pourtraire, et tailler au plus
pres du naturel veu, ou jouxte la propre
description, les figures d'icelles bestes,
tant privées que saulvages, paysannes, que
estranges, pour comparer l'Image quasi vive,
avec la lettre demye morte: et delecter les
yeulx corporels en regardant la peinture,
et l'entendement spirituel, en apprenant par
la lecture. Car (comme dict Horace)
Ce qu'en oyant, et par l'oreille est pris
Plus froidement attire les espritz,
Que ce qu'aulx yeulx fidelles on expose

Et devant soy le regardant propose. (Aiiiv.) 25
 C'est encore une fois la séparation des fonctions qui est sous-entendue dans cet effort de rapprocher le doux et l'utile; la délectation des yeux ne se justifie que dans la mesure où elle stimule à son tour l'activité intellectuelle et la curiosité du lecteur, donnant naissance ainsi à la délectation de l'entendement. La belle image est encore un prétexte. On regarde, et on veut lire. Mais il y a autre chose dans cette opposition de l'image 'quasi vive' et la lettre 'demye morte', surtout dans le contexte du souci de la concision qui préoccupe l'auteur de ce livre. Par le temps et l'effort qu'il faut lui consacrer, la lecture nous éloigne de l'instantanéité de l'image; le caractère abstrait de la parole la rend peu propre à faire vivre le sujet dans l'imagination du lecteur, et l'image qu'on se fait d'après la lecture risque d'ailleurs d'être fausse - seuls les yeux sont 'fidèles'.

La littérature emblématique - et, plus généralement, la philosophie du livre illustré lui-même - accusent donc très fortement les faiblesses de chacun des arts en cherchant à les réunir de sorte que l'un puisse suppléer aux défauts de l'autre. Par la seule parole on peut pénétrer dans le domaine de la signification, mais la

25. Hérodote, Histoires I, 8. C'est l'histoire du roi Candaule, qui, se désespérant de pouvoir convaincre son lieutenant par la seule force de la parole de la beauté nonpareille de sa femme, veut que celui-ci la voit nue de ses propres yeux. Les vers sont une traduction plutôt libre de l'Art poétique, 214-216.

parole seule ne permet pas de visualiser, de rendre 'vivant'. L'image, d'autre part, se recommande par sa concision, par le fait de concentrer cette signification, de l'encadrer ou de l'enclorre, tandis que la description verbale tend à se prolonger jusqu'au point où on ne peut plus la comprendre au sens étymologique du mot. Il est à propos de remarquer ici que la concision (brevitas) est une des qualités qui recommandent la métaphore à Cicéron, et que cette figure s'impose à l'orateur par sa puissance évocatrice, et surtout visuelle.²⁶ C'est en effet leur concision - iconographique et poétique - qui fait tout le charme des livres d'emblèmes. En même temps, c'est une concision qui est souvent loin d'être transparente. Paradoxalement donc, en cherchant à résumer la sagesse humaine sous une forme qui réduit le rôle de la parole, l'emblème donne naissance à un épanouissement de la parole dans les commentaires érudits et les essais qui deviennent même une partie intégrante du genre. Au XVIIe siècle, la répression de la parole est en tout cas une cause perdue. Ainsi, dans l'Hecatombographie de Gilles Corrozet (1540) les quatrains qui sont encadrés avec l'image se doublent d'un développement versifié beaucoup plus long sur la page en regard. La coopération entre texte et image ne suffit pas; la parole, et la poésie, revendiquent constamment leurs droits, voulant remplacer

26. Cf. De Oratore III, 160: 'ad sensus ipsos admovetur, maxime oculorum, qui est sensus acerrimus'.

l'image, ou du moins la dominer.²⁷

Les emblèmes, 'images symboliques', se rattachent étroitement aux préoccupations du néo-platonisme. Ainsi, même si les auteurs d'emblèmes s'efforcent de donner à leurs recueils une dimension spécifiquement chrétienne, l'emblème se nourrit surtout de l'antiquité, pour la forme aussi bien que pour le fond, et participe ainsi à la crise qui oppose les valeurs d'un monde chrétien à celles d'un art et d'une poésie qui s'expriment par des images mythologiques, et dont les conventions sont païennes. A cette 'publication' de la sagesse antique - que ce soit une véritable popularisation ou non - il faut donc opposer une autre sorte de livre illustré, qui ressemble quelque peu à l'emblème par sa présentation, et d'une manière générale, par ses buts didactiques, mais qui en réalité s'y oppose sur tous les plans. Il s'agit des illustrations de la Bible qui sortirent en grand nombre des presses de Lyon vers le milieu du XVIIe siècle. Celles-ci semblent mériter, beaucoup plus que les emblèmes proprement dits, qu'on les considère comme l'équivalent contemporain des Bibles historiées du moyen-âge. C'est dans bien des cas à un véritable travail de vulgarisation qu'on a affaire. Dans ces livres, la représentation d'une scène biblique se présente généralement cum brevi expositione en prose latine et en vers français.

27. Hécatomgraphie, (Paris, D. Janot, 1540). Cf. l'édition de C. Oulmont, avec préface et notes critiques, (Paris, 1905) et le fac-similé de l'édition originale, Continental Emblem Books No. 6, (Ilkley, 1974).

L'exposition consiste en une indication sommaire de ce qui se passe dans la scène dessinée. Cette vulgarisation prend même les dimensions de l'évangélisation internationale, car les imprimeurs lyonnais donnent aussi des éditions en langue étrangère. Ainsi, le livre intitulé Historiarum Veteris Testamenti icones, publié en 1539 à Lyon sub scuto Coloniensi et repris par Jean Frelon en 1547, devient en 1549 The Images of the Old Testament, lately expressed, set forthe in Ynglishe and Frenche, with a playn and brief exposition. Cet ouvrage réunit les gravures sur bois de Hans Holbein et les vers français de Gilles Corrozet. C'est la famille de Tournes qui se fait spécialiste de ce marché international, pourtant. Leurs Quadrins historiques de la Bible (1553), avec des vers français de Claude Paradin et des gravures de Bernard Salomon, sont réédités en anglais et en espagnol (1553), en italien (1554), et en allemand (1583).²⁸ De même, les Figures du Nouveau Testament de 1554 (avec des vers français de Charles Fontaine) paraissent aussi en italien (1554), en flamand (1557) et en allemand (1564).²⁹

Dans son Salut aux lecteurs des Figures du Nouveau Testament, Jean de Tournes indique ce qui l'a incité à mettre en lumière ces images, qu'il justifie en évoquant la prétendue supériorité de l'oeil que nous avons déjà vue

28. Cf. Cartier, Bibliographie des éditions des de Tournes, (Paris, 1937), articles 245, 246, 268 et 637.

29. Ibid., articles 270, 363 et 503.

chez Aneau:

Les choses d'instruction qui sont représentées à la veüe, et par icelle ont entrée en l'ap-prehension, et de la en avant dans l'entende-ment, et puis en la mémoire, esmeuvent et incitent davantage, et demeurent plus fermes et stables, que celles qui ont leur seule entree par l'oreille.

L'image s'impose donc parce qu'elle est plus efficace, d'un point de vue moral et didactique, mais aussi parce qu'elle est moins susceptible d'être déformée. Le besoin de faire une forte impression sur l'entendement et par là sur la mémoire assure que, dans ce livre, le côté textuel est strictement limité; il s'agit d'une 'exposition, en petis vers, mise brièvement au dessous de chacune d'icelles [images]'. Peter de Rendel, le traducteur anglais des Quadrins historiques, utilise et développe des arguments semblables en dédiant son livre à l'ambas-sadeur d'Angleterre. De Rendel est soucieux de combattre les objections qu'on pourrait faire à cette Bible illustrée et fort simplifiée, et qui sont, selon lui, au nombre de trois. D'abord on dira qu'une telle entreprise n'est pas nécessaire, puisque la vérité s'apprend beaucoup plus sûrement par la lecture des écritures saintes qu'en regardant une image fantaisiste, 'a thing uncertaine and drawen at pleasure'. Deuxièmement, on soutiendra que les images portent l'esprit simple à l'idolatrie, et, troisièmement, que le sens de l'ouïe, étant le plus sûr, suffit seul à assurer le salut:

The hearing above all our five naturall wittes most divin is allone needful to salvation, wherwith we, as with an instru-ment mete, must take and receave the

promesses of God offred and presented unto us in the hollie scriptures, contenting ourselves we shulde red them, with understanding therto required, and undertake no further.

Les réponses de Peter de Rendel sont très intéressantes. Il évite la charge d'idolâtrie en faisant remarquer que ces images ont une force exemplaire, et montrent même précisément la punition des Israélites idolâtres. C'est, mutatis mutandis, la justification morale de la littérature qu'on retrouve dans tous ses apologistes. Mais l'essentiel de la justification de Peter de Rendel repose sur cette force, dont jouit seulement l'image, de comprimer une vérité complexe et ainsi de la rendre immédiatement compréhensible et mémorable:

... all be it the letter well understood giveth plaine and perfette knowledge of the thinges, neverbetheless the true and lyvelye purtreatures and representations therof maibe, and (to sai better) are good and profitable meanes, wherbe we mai shirtlie and with ease, kippe and grave in minde the wholl meaning of it, wiche otherwise without often reding, and with much weriness of witte might easilie be forgotten being unto us in stede of true, cleare, and manifeste argumentes of the wholl subject.

A la concision et à l'instantanéité de l'image correspond donc le développement de la littérature et de la parole. La Bible illustrée est par conséquent particulièrement utile pour l'enseignement des enfants, l'image y servant encore de prétexte à des explications verbales improvisées par les parents. Mais elle peut aussi enrichir la vie spirituelle du lecteur le plus savant en projetant dans le présent de l'image vue le passé de la narration. De Rendel rappelle ici l'unité

parfaite du texte et de l'image qui doit caractériser l'emblème, mais il pousse plus loin encore, insistant que la présence de l'image rend l'histoire biblique plus vivante pour le lecteur, combattant l'abstraction de la parole et le sens de désintéressement et de distanciation qui peuvent en résulter. L'image réintègre la vérité biblique dans la vie du lecteur:

What greater a pleasure, and recreation of minde might a studious man have, knowing all readie the stories, and being wel used, and sen therin, then to se presentlie before his eies the thinges self, wiche he had red to be passed longe before, the figure and the letter coming, and agreing so wel, that this seme properlie to be none other, but one self thinge, disagreeing onlie in this, that the storie telleth thinges all readie passed, thewiche the figure as calling backe to the present, sheweth plainlie with all evidence to the eie.

Enfin, l'auteur soutient que ces images, loin de falsifier la vérité, présentent les histoires de la Bible 'well drawn, and lyvely pourtreated nothing laking therto, but all thinges therin sette out entierlie'. En insistant ainsi sur l'accord du texte et de l'image, et sur le fait que la représentation est totale, Peter de Rendel semble suggérer que l'image qu'on peut désigner 'lyvely' est simplement celle qui reproduit fidèlement les détails de la narration. A l'instabilité supposée du sens de la vue il oppose une évocation des splendeurs du monde visible. C'est par l'appréhension de ses 'visible works' que nous reconnaissons 'Goddes glorie and magnificencie'; si, par sa Parole, Dieu s'adresse à l'oreille, Il s'adresse aussi à l'oeil par les beautés de sa création. Et si l'oeil

est défectueux, l'oreille l'est aussi, car la parole ne peut que trop facilement donner une fausse image mentale de la vérité qu'on cherche à exprimer. Désormais, la Bible illustrée sert à cristalliser et à corriger les réactions du lecteur, car l'image a déjà été fixée pour lui, et cette image est le résultat non seulement d'un travail d'expert, mais aussi d'une recherche érudite, d'un dépouillement soigneux du texte, d'un processus d'épuration. L'image qui se présente à l'entendement et qui se fixe dans la mémoire est donc la représentation intégrale de la vérité, un complément nécessaire du texte. Cette fois-ci c'est la parole qui manque de précision, et le tableau qui supplée à ce défaut. En même temps, l'illustration biblique - comme c'est le cas avec l'emblème - rend perceptibles des parentés que le caractère linéaire d'un texte risque d'effacer, et se prête ainsi d'une manière positive à l'activité exégétique du lecteur.

Les auteurs d'emblèmes reviennent sans cesse sur la valeur relative de l'oeil et de l'oreille, généralement pour insister sur le caractère complémentaire des deux sens qui est la raison d'être de leurs ouvrages. Ce débat parcourt aussi la concurrence que nous avons repérée dans les arts de la peinture entre la poésie et les arts visuels. Les autorités sont plutôt vagues à ce sujet: Platon (dont les idées physiologiques sont loin d'être précises) est sévère pour tous les sens, qu'il juge du point de vue de sa métaphysique, mais la vue jouit d'une situation privilégiée dans le néo-

platonisme italien - c'est elle la première étape de la scala d'amore, et l'image visuelle se confond en effet avec l'Idée.³⁰ Aristote décrit les sens et ne les juge pas, mais le sens de la vue est le premier dans l'ordre dans le De Anima, et Aristote caractérise le fonctionnement de la faculté sensitive par une analogie somme toute visuelle - celle de l'impression, c'est-à-dire de l'anneau qui fait une empreinte sur la cire.³¹ Galien accorde la primauté à la vue, la sensibilité de l'ouïe étant limitée par la dureté nécessaire pour protéger l'organe.³² Pour lui d'ailleurs, l'expérience visuelle est le meilleur garant de la vérité; une digression dans le De usu partium condamne ceux qui 'crient' leurs théories: 'Mais nature sans bruit et tumulte par ses oeuvres testifie, et fait demonstration de son équité, laquelle je tiens pour certain devoir estre admirable à tous ceux qui seulement orront parler.. Toutesfois les oreilles ne donnent tant d'admiration que les yeux, et à ceste cause faut que travaillons et mettons peine, de regarder de nos yeux...'.³³

De l'autre côté, la Bible accorde évidemment la primauté au verbe, et Saint Thomas condamne Platon pour avoir pensé en images et en fables. On pourra comparer les objections prévues par Peter de Rendel en préparant

30. Cf. plus haut, ch.1, note 17.

31. De Anima, II, 12.

32. Voir De l'usage des parties du corps humain livres XVII... Traduits fidelement du Grec en Français, (Paris, 1609), pp.493-5.

33. Ibid., p.391.

sa traduction anglaise des Icones aux sentiments exprimés par Calvin à la même époque dans le chapitre de l'Institution qu'il consacre à l'idolâtrie.³⁴ La représentation de Dieu, comme celle des saints, est interdite: 'ce n'est que mensonge et vanité de vouloir figurer Dieu par images visibles' (p.126). La peinture est licite, mais doit se limiter à la reproduction de ce qui se voit. 'Il reste donc qu'on ne peinde et qu'on ne taille sinon les choses qu'on voit à l'oeil' (p.135). Calvin ne condamne donc pas tout à fait la peinture; il accepte la peinture d'histoires (qui peuvent être édifiantes) et de paysages (qui donnent plaisir), mais il bannit les tableaux des églises. Selon Calvin, l'homme a un penchant naturel pour l'image, ce qui ne fait que témoigner de sa faiblesse. Ainsi, dans le cadre de la religion, l'image indique le besoin qu'on éprouve de confirmer la présence de Dieu par 'signes et figures'. La sensualité des tableaux est également à éviter. Le Chrétien n'a pas besoin de tableaux peints, puisqu'il jouit d'images vivantes, tant dans les sacrements, 'les images vives, que Dieu mesme a consacrées par sa parole: j'entens le Baptesme et la Cene de nostre Seigneur, avec les autres cérémonies lesquelles

34. Institution de la religion chrétienne, éd. J.D. Benoît, (Paris, 1957-61), vol.I, ch.xi. Les références qui suivent se rapportent à cette édition. Sur l'attitude de Calvin envers les beaux-arts, cf. L. Wencelius, L'Esthétique de Calvin, (Paris, 1937), et surtout le chapitre VI, 'La Peinture et la sculpture'.

nous doivent emouvoir tant au vif, que c'est chose superflue puis apres de souhaiter autres images' (pp.136-137), que dans l'Evangile, où 'S. Paul temoigne que Jesus Christ nous est peint au vif [...] voire crucifié devant nos yeux' (p.128). Il s'agit ici, bien entendu, de la parole de Dieu, qui seule possède la stabilité nécessaire pour exprimer la vérité.

D'un côté donc, c'est la parole qui rend claire l'imprécision, où même l'obscurité symbolique de l'image; de l'autre côté, c'est l'image qui précise le sens des paroles. Mais de part et d'autre, les livres illustrés accusent les faiblesses respectives de la poésie et de la peinture. Ces imperfections sont en fin de compte la raison d'être de tels livres, qu'ils s'en prennent à l'instabilité de l'oeil ou à celle de l'oreille. L'image présente la vérité sous une forme comprimée et enclose et permet une compréhension instantanée utile à l'entendement et à la mémoire, tandis que le texte, pour cerner cette même vérité, a besoin de longs développements et d'accumulations d'images et tend donc naturellement à une prolixité qui risque d'effacer l'essentiel en cherchant à le définir. En même temps, l'image-symbole permet une multiplicité d'interprétations et reste donc imprécise et sans signification tant que la parole ne vient pas indiquer le contexte conceptuel et les grandes lignes de l'interprétation. L'emblème cherche à réunir les avantages des deux arts en ajoutant aux différentes possibilités symboliques de la gravure

la précision de la parole. Même les éditeurs des Bibles illustrées, où il s'agit d'histoires très connues, se croient obligés de fournir une indication écrite de l'histoire figurée dans la gravure. La concurrence, et la conjonction, des arts visuels et littéraires se rattachent donc à une théorie de l'éducation fondée sur ce qu'on croyait être l'opération de l'entendement et ses relations avec l'imagination et la mémoire. C'est en effet à la mémoire que l'emblème ou l'image s'adresse, lui présentant une disposition spatiale d'un contenu intellectuel, une localisation analogue aux pratiques des orateurs de l'antiquité, et qui se rattache aux méthodes des Arts de mémoire. Ceux-ci jouissent d'ailleurs d'une vogue nouvelle à l'époque de la Renaissance.³⁵

La subtilité psychologique qui semble soutenir l'apologie de l'image que nous offre Peter de Rendel n'est pas présente chez tous les illustrateurs de la Bible. Ainsi Gilles Corrozet, dans l'adresse Aux lecteurs qui introduit les Historiarum Veteris Testamenti icones ad vivum expressae (1539), ne parle que d'une manière fort générale de la force exemplaire des images du recueil:

En regardant ceste tapisserie
 L'oeil corporel, qui se tourne, et varie
 Y peut avoir un singulier plaisir
 Lequel engendre au coeur certain desir
 D'aimer son Dieu, qui a faict tant de choses
 Dedans la lettre, et sainte Bible encloses.

35. Cf. F.A. Yates, The Art of Memory, (London, 1966).

Ces beaux portraicts serviront d'exemplaire
 Monstrant qu'il fault au Seigneur Dieu complaire:
 Exciteront de luy faire service,
 Retireront de tout peché et vice:
 Quand ilz seront inculpez en l'esprit
 Comme ilz sont painctz, et couchez per
 escrit.

(A3r^o)

Mais ces vers indiquent un autre aspect très important de l'activité des auteurs d'emblèmes. Il faut que la vérité sorte de là où elle est enclose, et qu'elle commence à vivre dans l'esprit des hommes. C'est tout un programme évangélique qui se dégage de l'emploi insistant du temps futur dans ces quelques vers. L'illustration par des gravures n'est que la première étape de ce programme de purification et de renouvellement:

Donques ostez de vos maisons, et salles
 Tant de tapis, et de painctures salles,
 Ostez Venus, et son filz Cupido,
 Ostez Heleine, et Phyllis, et Dido,
 Ostez du tout fables et poesies,
 Et recevez meilleures fantaisies.
 Mettez au lieu, et soyent vos chambres ceinctes
 Des dictz sacréz, et des histoires saintes,
 Telles que sont celles que voyez cy
 En ce livret. Et si faictes ainsi,
 Grandz et petis, les jeunes et les vieulx
 Auront plaisir, et au coeur et aux yeulx.
 (A3r^o-v^o)

C'est d'une part l'opposition aux 'fables et poésies' de l'antiquité païenne; d'un point de vue plus positif c'est en même temps la volonté de remplir le monde visible et la vie des hommes de la vérité chrétienne. L'emblème aussi se recommande aux peintres, graveurs, et artisans de toutes sortes, et les auteurs d'emblèmes n'hésitent pas à encourager la reproduction de leurs images en tant que motifs décoratifs afin d'assurer l'épanouissement de la science et de la sagesse. Corrozet

lui-même est un des premiers à insister sur cet aspect de l'emblème, dans son Hécatomgraphie de 1540:

Aussi pourront ymagers et tailleurs
 Paintres, brodeurs, orfevres, esmailleurs,
 Prendre en ce livre aucune fantaisie... (p.xxvii)

Chacun de sa manière donc, le livre d'emblèmes et la Bible illustrée visent une décoration du monde visible, décoration aux buts didactiques, où la séparation du fond et de la forme se perd dans une transformation artistique du monde. Encore faut-il savoir quelle est la vérité qui doit remplir ce monde perfectionné par l'art, et dans la mesure où l'emblème est un produit de l'humanisme, reflétant les doctrines et les auteurs de l'antiquité, il s'oppose à l'illustration biblique. D'un côté, le public verrait tout autour de lui - dans les motifs décoratifs des bâtiments, dans les tapisseries, sur les bijoux et les habits - toute la richesse de la sagesse antique, telle qu'elle était conservée et abrégée dans les emblemata, et avec toutes les ressources plastiques de la mythologie.³⁶ De l'autre côté, les maisons et les villes se rempliraient, non pas d'impiétés païennes, mais

36. Notons pourtant que même si les emblèmes sont une idéalisation du monde, c'est un monde dont ils reflètent les réalités. H. Stegemeier ('Problems in Emblem Literature', Journal of English and Germanic Philology XLV, 1946, p.36) dresse la liste des nombreux aspects de la vie contemporaine qui y paraissent: 'customs, dress, mores, house interiors and exteriors, religious and domestic scenes, furniture, pastimes and recreation, games and sports, banqueting, serenading, hunting, public buildings and squares, professions, and views of cities'. On peut donc dire que l'emblème, en intégrant l'idée dans la vie, illustre lui-même l'idéal qu'il cherche à réaliser.

des vérités de la religion, immédiatement compréhensibles, rendues visibles et vivantes, présentes, comme le veut Peter de Rendel. D'un côté c'est donc - sous une forme très pratique - le beau rêve humaniste, où le progrès artistique et intellectuel assure un retour en arrière à cet âge d'or qui est un thème constant chez Ronsard; âge caractérisé par l'unité de l'humain et du divin, du réel et de l'idéal. Ce beau rêve, c'est encore celui du Songe de Poliphile;³⁷ de nature emblématique lui-même, ce livre (qui inspire beaucoup d'emblèmes à son tour) recrée précisément la nature en lui imposant des formes organisées, architecturales, compréhensibles, même si elles sont souvent obscures. C'est encore le fondement de l'Architecture de Philibert de l'Orme, dans laquelle les constructions des hommes se confondent avec la Nature.³⁸ C'est enfin l'utopie de Rabelais, ce temple de Thélème, sanctuaire de la liberté et de l'harmonie sociales, dont certains détails rappellent le Songe de Poliphile et dont la construction, souvenons-nous-en,

-
37. Francesco Colonna, Hypnerotomachia Poliphili, (Venetiis, Aldus Manutius, 1499). La première version française est l'Hypnératomachie, ou Discours du songe de Poliphile ... nouvellement traduit de langage italien en françois, (Paris, J. Kerver, 1546), avec de très beaux bois attribués à Jean Goujon.
38. Le premier tome de l'Architecture, (Paris, F. Morel, 1567). Philibert de l'Orme rattache l'architecture à l'idée des proportions divines visibles dans la Nature (et surtout dans le corps humain), mais aussi telles qu'on peut les lire dans la Bible (dimensions de l'arche dictées à Noé par Dieu; dimensions du Temple de Salomon). Cf. A.F. Blunt, Philibert de l'Orme, (London, 1958), (Studies in Architecture, vol. I), pp.125-127.

est entreprise dans un âge héroïque (c'est-à-dire hors du temps) par un géant qui a tout de même tous les traits d'un prince éclairé vivant à l'époque de l'auteur. De l'autre côté, c'est le mouvement évangélisant; c'est, à la différence de Rabelais, l'Abbaye de Notre-Dame de Serrance, où Marguerite de Navarre réunit, dans un pré 'si beau et plaisant qu'il avoit besoin d'un Bocace pour le dépaindre à la vérité', ce qu'elle appelle 'ceste compaignie miraculeusement assemblée',³⁹ et où ces dix personnes sont amenées peu à peu, en considérant la diversité de la conduite humaine, en assistant scrupuleusement à la Messe, et surtout en lisant la Bible, vers le feu de la Pentecôte et le désir apostolique de renouveler le monde selon des principes chrétiens, et cela justement en remontant les siècles jusqu'à la pureté de l'église primitive.⁴⁰ C'est avec Rabelais la recreation du monde par l'épanouissement de la parole, et avec Marguerite un renouveau plus sobre d'où tout effort de style est même délibérément exclu, la seule parole qui vaut étant celle de Dieu.⁴¹

39. Marguerite de Navarre, L'Heptaméron, éd. M. François, (Paris, 1967), p.6 et p.10.

40. Ibid., p.370 et p.421.

41. Ibid., p.9. C'est le projet, conçu par de hauts personnages de la cour de France, d'un nouveau Décameron 'sinon en une chose differente de Bocace: c'est de n'escripre nulle nouvelle qui ne soit veritable histoire. Et prosmirent les dictes dames et monseigneur le Daulphin avecq d'en faire chascun dix et d'assembler jusques a dix personnes qu'ilz pensoient plus dignes de racompter quelque chose, sauf ceulx qui avoient estudié et estoient gens de lettres; car monseigneur le Daulphin ne vouloit que leur art y fut meslé, et aussy de paour que la beaulté de la rethoricque fait tort en quelque partye a la vérité de l'histoire'.

(iii) La description de tableaux et d'oeuvres d'art.

On peut donc distinguer dans cette opposition du paganisme et du christianisme deux aspects de la crise qu'ont vécue les hommes du XVIIe siècle. D'une part, c'est une crise morale, philosophique et religieuse, celle d'une époque qui cherche à raccommoder l'idée d'une vérité stable et unie et celle d'une expérience humaine inconstante et multiforme. D'autre part, c'est la crise esthétique, où l'artiste tend vers une stylisation et un dépouillement classiques en même temps qu'il met à profit un langage et des horizons littéraires en pleine expansion. Nous verrons plus tard l'importance de ces mouvements contradictoires dans l'oeuvre de Ronsard, et le rôle qu'y joue l'image de la peinture. La situation chez lui est en effet beaucoup plus complexe que ne suggère la simple étiquette de poète 'païen', ni même la simple opposition du paganisme et du christianisme. Il n'en paraît pas moins paradoxal que le seul point de contact précis que le cercle de Ronsard nous offre avec la peinture se range très nettement du côté de la vérité biblique et de l'anti-paganisme. Il s'agit de la personnalité et de l'oeuvre de Nicolas Denisot du Mans. Sa vie, qui semble avoir été plutôt aventureuse, reste pourtant obscure, et ne doit pas nous retenir ici. De son oeuvre d'artiste, on ne connaît que la gravure de Marguerite de Navarre qui figure en tête du Tombeau publié par Denisot en

1551,⁴² et peut-être aussi les portraits de Ronsard et de sa Cassandre qui paraissent en 1552 dans la première édition des Amours. Sa production poétique se limite à deux minces volumes de vers religieux, les Noëlz de 1545, et les Cantiques du premier advenement de Jesus-Christ de 1553.⁴³ Margaret Harris lui attribue aussi le roman sentimental intitulé L'Amant resuscité de la mort d'amour, publié en 1558 par 'Théodose Valentinian'.⁴⁴ L'admiration qu'il voue à Marguerite de Navarre, ainsi que sa propre piété, rend en effet fort convaincante l'identification de Denisot avec l'auteur de ce petit roman religieux.

Or, Denisot a mérité la grande admiration de ses amis et collègues, qui célèbrent en lui tantôt le poète de la vérité chrétienne, par opposition aux mensonges de l'antiquité, tantôt la fusion des arts de la poésie et de

-
42. Le Tombeau de Marguerite de Valois, royne de Navarre, faict premierement en Distiques Latins par les trois Soeurs, Princesses en Angleterre. Depuis traduitz en Grec, Italien et Francois par plusieurs des excellens Poetes de la France, (Paris, 1551). (Traduction de Annae, Margaritae, Ianae, Sororum heroidum anglarum, In mortem Divae Margaritae Valesiae, Navororum Reginae, Hecatodistichon... Parisiis, 1550) Sur Denisot, voir la thèse de l'abbé Jugé: Nicolas Denisot du Mans (1515-1559) Essai sur sa vie et ses oeuvres, (Paris, 1907).
43. Noëlz par le comte d'Alsinoys, presentez a Mademoiselle sa Valentine, 1545. (Cf. l'édition publié par A. Lanier, au Mans, en 1847.) Cantiques du premier advenement de Iesu-Christ. Par le Conte d'Alsinois. (Chez la veufve Maurice de la Porte, Paris, 1553.)
44. L'amant resuscité de la mort d'amour, en cinq livres, par Theodose Valentinian, (Lyon, M. Roy et L. Pesnot, 1558). Cf. Margaret Harris, A Study of Theodose Valentinian's 'Amant resuscité de la mort d'amour', (Genève, 1966), pp.97-110.

la peinture. Ronsard dédie une ode à Denisot en 1552. Les deux poètes sont liés, écrit Ronsard, par cette vertu qu'ils partagent, mais Denisot, réunissant les dons du poète et ceux du peintre, est doublement digne de l'amitié:

Quoy? celuy que la Nature
A des enfance animé
De poësie, et peinture,
Ne doibt il pas estre aymé?
Puis que telle fureur double
Tel double present des cieulx,
Voluntiers les hommes trouble
Qui sont les mignons des Dieux.

Ronsard continue en louant le rare talent dont fait preuve son ami en chacun des arts qu'il pratique:

Mais ou est l'oeil qui n'admire
Tes tableaux si bien portraictz
Que la Nature se mire
Dans le parfaict de leurs traictz?
Ou est l'oreille bouchée
De telle indocte espesseeur
Qui ne rie, estant touchée
De tes vers plains de douceur? 45

Il lui conseille finalement de ne pas s'adonner à la musique; sous l'aiguillon de la triple vertu son âme s'envolerait certainement vers le domaine céleste.

Denisot est encore comparé avec Jean Second, qui, selon son propre aveu, pratiquait la peinture et la sculpture. Belleau, dans une ode liminaire des Cantiques, évoque encore plus clairement cette complémentarité des arts et fait de Denisot l'incarnation de la 'vertu parfaite'.

C'est un vray présent des Dieux
Que d'estre Peintre, et Poëte
Et d'autre part que les cieux

Ne naist vertu si parfaicte. 46

Les éloges fraternels entre poètes sont de nature essentiellement excessive, et de nature assez conventionnelle aussi - les 'dieux' de qui Denisot tient son génie, et de qui il est le 'mignon' s'accordent plutôt mal avec ses propres intérêts poétiques - mais il est du moins clair que Ronsard voit dans la peinture un art qui idéalise en imitant, comme il voit dans la poésie le mélange typique du docte et de la douceur.⁴⁷ Tout ceci est pourtant très général, et ne nous aide pas à préciser la relation entre la poésie et la peinture telle que le cercle de Ronsard a pu la concevoir.

Cependant Denisot nous a laissé, dans le dernier de ses Cantiques, une indication de ce qu'il voulait faire en peignant, et, par extension, de certains principes qu'on doit suivre dans la composition artistique. Ce poème s'appelle Description d'ung Tableau où est depeinte la

46. Reproduit dans l'édition Marty-Lavaux des Oeuvres de Belleau, vol. II, pp.453-5. Voir aussi le poème intitulé Le Pinceau, dédié en 1556 à Denisot, et plus tard à G. Bombas, (Marty-Lavaux I, p.60).

47. Dans deux sonnets 'sur les Cantiques de N. Denisot' qui s'élèvent au-dessus de l'ordinaire de ces pièces élogieuses, Belleau montre pourtant un sens très sûr des buts de Denisot. Dans le premier des deux sonnets, 'l'esprit' de Denisot est victorieux sur le 'pinceau', car 'tes tableaux mourront' tandis que la poésie dure éternellement. Et l'éternité de Denisot est doublement assurée:
 Et ton sujet plus divin et plus stable
 Que n'est l'amour, le crayon, ou la table,
 Rompra les coups du vieil faucheur ailé.
 Le deuxième sonnet présente un Denisot qui 'excede en sa perfection' le peintre Apelle autant que l'amour 'vulgaire' est dépassé par l'amour divin. On retrouve la même intensité, et le même accent de sincérité, dans le sonnet approbateur que Denisot adresse à Ronsard auteur de l'Hercule chrétien. (Laum. VIII, p.206.)

Nativité de Jesuchrist. Le poète vient d'achever le tableau dont il est question et, remerciant les 'usez soeurs de la peinture', il abandonne le pinceau en faveur de la plume, éloigne sa toile, et invoque le secours des muses pour sa nouvelle entreprise: la recreation poétique de son ouvrage peint:

Sus donc Muses, ça la plume,
L'autre feu desjà m'allume,
Retire toy mon tableau
Je veulx ore que la terre,
Mais bien le ciel qui l'enserre
Puisse contempler ton beau,
Beau qui ne cede a la gloire immortelle
Des vieux tableaux de l'ancien Apelle.

Retenons de cette strophe d'introduction la notion de l'expansion poétique, non pas exactement telle que nous l'avons trouvée chez les auteurs d'emblèmes et les illustrateurs, mais considérée cette fois-ci sous un jour positif et favorable, puisque le poème seul est capable de remplir la terre et les cieux. Ronsard aussi contraste volontairement cette puissance expansive du langage avec la tendance restrictive des arts visuels. C'est le corollaire de la notion d'un art qui enclôt, image qui reparaît dans la poésie du XVIIe siècle dès qu'il s'agit de décrire un tableau, et que nous retrouvons effectivement un peu plus loin dans notre texte. Denisot commence la mise en vers de son tableau par une indication générale de la composition telle qu'il la conçoit, esquissant et commentant la disposition des figures dans l'ensemble de l'ouvrage. L'enfant divin se tourne vers sa mère, 'attentif a la cognoistre'; elle, pour sa part, se penche pour le prendre dans ses bras. La lumière

provient du point central de la composition, qui est l'enfant lui-même:

Le dedans de la closture
Est remply d'une ombre obscure
Et n'y a point de clarté
Que celle que l'Enfant donne
Qui comme un Soleil rayonne
D'ung feu par tout escarté
Qui a noz yeux faict voir toutes les choses
Tant dextrement en la closture encloses.

Les personnages sont vêtus avec simplicité et représentés avec réalisme:

La Vierge a demy baissée
Monstre sa robe troussée
Suz les rains, qui seulement
Deça dela se descoeuvre
Faicte sans estoffe et oeuvre
De ceruse seulement
Depuis le col un voile pend en terre
Lors qu'a genoux pres de l'Enfant se serre.

...
Voyez Joseph, jeune d'aage
Habillé selon l'usage
Des Hébreux: voyez-le peint
Autrement que l'ignorance
Des vieux peintres de la France
Jusqu'icy ne l'avoit feint
Voyez la Vierge, honnestement coiffée
Non pas frisée ornée ou estofée...

Dans l'étable, les animaux témoignent par leur attitude de l'adoration qu'ils vouent, chacun 'selon son pouvoir' au Sauveur; l'âne est à genoux, le boeuf s'efforce de réchauffer de son haleine le petit corps. Dehors, des nuages d'argent figurent la multitude des anges. On aperçoit enfin le symbole du mal vaincu, qui communique avec force la signification de l'événement:

Voyez ceste horrible beste
Ce Serpent, duquel la Teste
Les os aussi sont froissez.

Ce symbolisme s'introduit dans le poème, comme aussi, sans doute, dans le tableau, d'une manière à la fois discrète

et abrupte. Mais l'image du serpent écrasé n'en reste pas moins le point culminant de la composition, à cause même de cette discrétion. L'oeil y est amené seulement après la contemplation des grandes figures, comme l'esprit y est amené par la répétition insistante de la formule Voyez... Le symbole devient ainsi une sorte de clef, comprimant et exprimant à la fois toute la puissance émotive et significative de l'ouvrage - poème et tableau - et du moment qu'il cherche à éterniser, moment profondément humain par le geste maternel de la Vierge, mais rendu profondément divin et poétique par la présence du serpent. Parallèlement, ces trois vers sont le cri de joie - et de foi - du chrétien, et tout comme le symbole commente et consacre le caractère religieux du tableau, ce cri, influant sur les strophes antérieures, fait du poème non plus une simple description de la Nativité, mais un éloge de la bonté divine, un chant de triomphe, bref, un véritable cantique.

Au niveau le plus prosaïque, le poème contient, il est vrai, des éléments d'un art de la peinture. Denisot semble notamment préconiser pour la peinture un certain réalisme qui aurait manqué aux représentations médiévales de ce sujet. Son propre tableau, déclare-t-il avec un orgueil digne de Ronsard et sans doute inspiré par la manière d'écrire de celui-ci, mais qui sied mal au poète chrétien, fera voir à tous la bonne manière de peindre la Nativité:

O Tableau, o saintz ouvrages
Qui doibvent a tous les aages

Pour patron estre laissez!
 Tant le naïf de la vive Nature
 Est exprimé en la morte peinture.

Que faut-il comprendre par 'le naïf de la vive nature'? Le réalisme de Denisot renferme d'une part une simplicité d'expression qui n'est en réalité que le refus de la stylisation idéalisante. Dans son tableau, la Vierge est 'honnêtement coiffée' et simplement vêtue - elle n'a, c'est-à-dire, ni la chevelure fantastique ni la robe richement décorée avec lesquelles le moyen-âge glorifiait ses Madones. D'autre part, c'est une sorte de réalisme historique et local, qui veut que Joseph soit habillé selon la mode des Hébreux. Face à ce 'réalisme', la critique a été amenée à croire que 'Denisot avait sur l'esthétique des idées fort originales' (l'expression est de Mme. Delacourcelle),⁴⁸ cette originalité résidant essentiellement dans l'aspect pittoresque du prétendu tableau. Il y a un jugement pareil chez Plattard, pour qui 'il est incontestable qu'il y avait quelque chose de nouveau dans une telle conception de la Nativité. Le goût du pittoresque et le sentiment de la couleur locale ne sont pas étrangers à cette esquisse originale du décor et du costume'.⁴⁹

Pourtant, deux remarques s'imposent au sujet de la nouveauté des conceptions artistiques de Denisot.

-
48. D. Delacourcelle, Le Sentiment de l'art dans la 'Bergerie' de Rémy Belleau, (Oxford, 1945), pp.15-17.
 49. J. Plattard, 'Les Arts et les Artistes de la Renaissance française jugés par les écrivains du temps', RHLF. 21, (1914), p.488.

D'abord, s'il souligne sa propre originalité, c'est d'une manière très caractéristique de la Renaissance, c'est-à-dire dans un contexte spécifiquement français, et en se comparant avec l'antiquité. Il faut encore souligner que dans le cas de ce poème la question de l'originalité se complique à cause du sujet - quand Denisot loue le 'Beau qui ne cède a la gloire immortelle/Des vieux tableaux de l'ancien Apelle' parle-t-il de l'excellence de l'exécution ou de la gloire de la religion chrétienne? Et que veut-il dire exactement par les 'sainctz ouvrages/ Qui doibvent a tous les aages/Pour patron estre laissez'? Il est donc 'original', au même titre que Ronsard dans son Hynne de la Mort, en choisissant un sujet inconnu des anciens. Encore faut-il sauvegarder cette originalité en rejetant, à cause de leur 'ignorance', les peintres français qui précèdent. C'est le même mépris qui caractérise l'attitude de du Bellay envers la tradition nationale en poésie. Et dans chacun des deux cas, un art nouveau est proposé pour remplacer le formalisme vide qu'on attribuait à l'époque médiévale. Deuxièmement, les quelques bribes d'esthétique contenues dans ce poème s'attachent solidement aux principaux courants de la critique humaniste. Denisot se met en effet dans la lignée des critiques italiens qui confondent les lois de la peinture avec celles de la poésie. Ainsi, le souci de la 'couleur locale' n'est autre que la convenance, dérivée d'Horace et d'Aristote, exploitée par les artes picturae comme par les critiques littéraires, et qui

gouverne la représentation picturale et la narration poétique selon des critères d'âge, de race, de lieu, de temps, etc.⁵⁰ Nous en revenons donc - et surtout par l'idée de l'ignorance des vieux peintres - au besoin d'être docte si on veut réussir. Il faut savoir comment étaient vêtus les Hébreux du premier siècle afin de pouvoir représenter Joseph.

Insister sur le côté pittoresque de l'ouvrage, c'est donc méconnaître l'intention de l'artiste; c'est aussi réduire la portée de son oeuvre. Car le principal but de l'ouvrage est d'abord de faire revivre ce moment suprême dans l'histoire de l'humanité, souci réaliste, sans doute, où il s'agit de saisir un instant passager en captant un geste, ou un mouvement. Ici, un mouvement spontané attire l'enfant à la mère et la mère à l'enfant. En même temps, ce réalisme n'est point une fin en soi; au contraire il désigne une signification beaucoup plus large où chaque détail - simplicité des habits, pauvreté du lieu, obscurité - renforce le véritable sujet du tableau par le jeu des valeurs et des images, non pas mythologiques cette fois-ci, mais chrétiennes. La 'lecture' du tableau dépend donc du double symbole autour duquel il est construit - la lutte de la lumière et de l'obscurité, et l'image inattendue et bouleversante (mais tout à fait transparente et même conventionnelle) du serpent écrasé.

50. Cf. (par exemple) Minturno: 'Verisimil sara la narrazione, se, quelle cose che si narrano, alle persone, a' tempi, a' luoghi, alle cagioni corrispondiranno.' (Arte poetica, 1563, p.22.)

L'originalité de Denisot par rapport à la peinture médiévale qu'il refuse résiderait donc dans un élargissement et un assouplissement du langage de formes utilisé par l'artiste dans l'expression allégorique d'une vérité abstraite, et ses idées s'associent clairement au programme poétique de la Pleïade, même s'il rejette leur mode mythologique et païen. Aux stylisations étroites et traditionnelles Denisot oppose des images librement inspirées de la réalité observée et de l'érudition de l'artiste. Grâce à cette liberté, les images sont capables d'une profondeur à côté de laquelle le symbolisme médiéval se révèle - selon lui - d'une faiblesse méprisable. Ou comme le dit Denisot lui-même, la chandelle symbolique que la convention met dans la main d'un Joseph vêtu en moine fait place à 'une clarté plus belle'. Il vise la fusion parfaite de la schématisation et du naturalisme.

Cela dit, il faut avouer que l'aspect 'pittoresque' du prétendu tableau se communique avec force au lecteur du poème. Le concept même du tableau décrit en vers assure un certain enchevêtrement des deux arts. Tout comme la lecture du poème fait transparaître la valeur métaphorique du tableau imaginé, et élargit sa signification jusqu'à remplir la terre et 'le ciel qui l'enserme', ainsi la présence du tableau fictif impose sur le poème une certaine discipline, celle de l'ouvrage qui cherche à enclore, et crée un sens très vif de la tension qui existe entre la scène et sa signification, l'apparence et la réalité, la forme et le fond. Le tableau pourvoit

d'ailleurs un grand avantage au poète, celui d'utiliser dans sa description le temps présent - rappelons-nous que le développement rhétorique du sujet se définit par l'exhortation de voir et par la répétition de l'impératif voyez. Le tableau est ici un prétexte qui permet au poète de rendre par ses vers une présence, une réalité vivante. Remarquons enfin que la 'description' a une vie et des règles qui lui sont propres; pour composer son poème, Denisot écarte le tableau et change de muse.

Si on laisse de côté son sujet biblique, le poème de Denisot est loin d'être unique. La description de tableaux est même une convention bien établie que Ronsard lui-même utilise fréquemment. Il s'agit en effet d'un genre à part, avec ses propres modèles antiques (surtout dans les romans de l'antiquité, qui se plaisent à évoquer et à décrire les groupes sculptés et les tableaux). L'ekphrasis fournit même toute la matière d'un livre. Il s'agit des Imagines de Philostrate l'ancien, dont une traduction française par Blaise de Vigenère paraît en 1578.⁵¹ L'épître préface de ce livre, où il s'agit

51. Blaise de Vigenère, Les Images, ou Tableaux de platte Peinture de Philostrate, mis en françois par Blaise de Vigenère. Paris, N. Chesneau, 1578. (Une deuxième édition paraît chez A. Langelier en 1597, suivie, au début du XVIIe siècle, d'éditions augmentées, contenant aussi les Imagines de Philostrate le jeune, et les Statua de Callistrate.) L'édition de 1614 contient 69 gravures par les artistes 'les plus habiles tant a savoir bien dresser un dessin qu'a buriner un cuivre'. Certains des dessins sont de la main d'Antoine Caron, d'autres sont par ses disciples. Cf. D. Metral, Blaise de Vigenère, archéologue et critique d'art, (Paris, 1939), et J. Ehrmann, Antoine Caron, Peintre à la Cour des Valois, 1521-1599, (Genève, 1955), pp.37-38.

précisément de reproduire par la parole une expérience visuelle, est d'un grand intérêt puisqu'il met en valeur la même tension entre image et langage que nous avons rencontrée dans les livres illustrés.

Philostrate était sophiste de profession, explique Vigenère, et ses pièces descriptives sont donc non pas des critiques d'art mais des exercices littéraires, des tours de force stylistiques. Ainsi le traducteur lui-même, dans l'épître qui précède sa traduction, met en doute la réalité des tableaux décrits; que les tableaux aient réellement existé ou non 'il ne nous en doibt pas beaucoup challoir'. Vigenère, comme Philostrate, s'intéresse donc surtout au style; c'est d'abord à ses difficultés de traducteur qu'il attire notre attention:

Car c'est icy l'une des plus fortes
besongnes [...] et des plus penibles pour
traduction, qui se puisse guere aborder
du Grec ny du Latin en langue vulgaire.
Tout y est plein de Prosopoeies,
Hypotyposes, et Ecphrases: Nous ne
sçavons comme bonnement appeller ces
fictions de personnes: representations
au naturel: et descriptions tresnaïves;
qui nous introduisent les choses plus
distinctement en l'apprehension, nous les
approchant trop mieux du sentiment, et
les imprimant plus vivement en la cognois-
sance, que tous les chefs d'oeuvre de
peinture et imagerie qui soient oncques
partis des plus souverains anciens
maistres.

Ces 'fictions de personnes', présentées dans une prose dense et chargée de figures, surpassent donc les 'représentations au naturel' et les 'descriptions tresnaïves'; c'est par l'éclat du style que l'écrivain fait une impression sur l'esprit de son lecteur. En plus, la

variété et la richesse de la langue de Philostrate exigent un travail assidu de la part du traducteur :

Ce sont tous mots propres, la plus part tirez des arts mécaniques, des sciences, disciplines, professions, et mestiers dont ils dépendent, et en particulier affectez à iceux; il faut estre plus médiocrement instruit en l'usage et notice de beaucoup de choses, pour rendre et exprimer comme il fault, ce qu'il dit: Au moins si on le veut seconder en sa grace, propriété, et signification. Car il combat en cela de sa plume contre les plus fameux, et renommez pinsseaux.

Voilà encore l'idée d'une concurrence, et qui exige de la part de la littérature une éclosion et un enrichissement de la langue. C'est, à peu de différences près, le programme ébauché par la Deffence et Illustration une trentaine d'années auparavant. Pour égaler Philostrate, et pour rivaliser avec le peintre, l'homme de lettres doit enrichir son vocabulaire, et s'assurer que le langage dont il dispose est à même de tout décrire. Le besoin de décrire, et la concurrence des arts, est donc un élément important dans cette philosophie du langage poétique, et la notion de décrire, dans le cadre précis d'une comparaison avec la peinture, s'associe à l'amplification stylistique. Il faut pourtant avouer que l'idée de la peinture elle-même s'affaiblit assez vite dans l'épître-préface de Vigenère. Non seulement est-il peu important de savoir si les tableaux de Philostrate aient réellement existé, mais aussi, par un revirement extraordinaire, le texte du sophiste devient par sa richesse non pas le reflet, mais l'inspiration de tableaux :

...en cette si grande et plantureuse variété de lieux communs les peintres ont dequoy pescher à souhait beaucoup de belles fantaisies, les mesler, deguiser, et diversifier. Que s'ils les savent aussi exactement exploicter et perfaire de leurs pinsseaux qu'on les leur a icy desseignez à la plume, ils ne peuvent faillir d'en avoir louange.

L'épître devient donc un traité du style assez typique de l'époque, selon lequel le poète, comme le peintre, doit créer un équilibre entre la richesse des figures et l'effet de l'ensemble, et le souci de la convenance doit régler l'élaboration de l'ouvrage. Tout ceci rappelle, non pas la Deffence et Illustration, mais les principes énoncés par Peletier et par Ronsard dans son Abregé de 1565. Puis la doctrine poétique devient à son tour le fondement d'un ars picturae. Pour le peintre, l'invention est surtout importante - 'ceste partie est la plus nécessaire et requise a un peintre et un imagier'. Suit la disposition, 'la dextérité et pratique de sçavoir bien ordonner plusieurs personnages ensemble, en gestes et actions convenables, et non ridicules'. La convenance s'impose enfin, réglant le style du peintre aussi bien que l'élocution du poète, 'afin d'exprimer nettement et d'une efficace qui contente l'oeil et l'esprit des hommes, la chose qui y doibt estre représentée, au moins de traits dont l'on se puisse passer, tout ainsi que des parolles en l'oraison'. Ceci remonte directement à l'Art poétique d'Horace et à l'analogie entre poète et peintre telle qu'il l'utilise. En français, l'épître de Vigenère est peut-être ce qu'il

y a de plus près des arts de la peinture en italien.⁵²

Le classicisme horatien de l'auteur, et le style dépouillé et 'efficace' qu'il approuve, s'accordent pourtant assez mal avec les problèmes précis de qui veut traduire Philostrate. Ce langage chargé de figures, Vigenère ne peut pas l'accepter sans réserves. Il évoque d'abord la mignardise de son auteur:

Philostrate donc ... est un auteur grec, Sophiste de profession; c'est à dire du nombre de ceux qui s'estudioient à bien dire; mais plus mignardement assez que ne porte la commune forme de l'oraison soluë, jusques à se monstrier un peu affettez.

Plus tard, il semble vouloir s'excuser de la nécessité de rester fidèle au style 'un peu affettez, ou plustost floride' de son auteur. Les excès stylistiques de la traduction sont d'ailleurs justifiés aux yeux du traducteur, dont un des buts est d'enrichir le français par l'emploi de grécismes savants. Vigenère réunit donc des éléments de l'esthétique dynamique de du Bellay, telle qu'elle s'exprime en 1549, avec la doctrine 'assagie' du Ronsard de l'Abbrégé. L'idée de décrire

52. La floraison de la critique d'art au XVIIe siècle en Italie dépend de la réalité artistique de la génération précédente; l'absence d'artes picturae en France n'a donc rien pour nous surprendre. Les ouvrages qui paraissent en France pendant la deuxième moitié du siècle sont d'un caractère technique; tels sont les deux livres de Jean Cousin, le Livre de perspective (1560) et le Livre de Portraiture (1595), ainsi que le Cours de perspective positive de J. Androuet du Cerceau (1576). Ce caractère technique correspond aux préoccupations pratiques de la critique littéraire en France: des deux côtés il s'agit d'un art qui se fait, et non pas d'un art qui s'explique.

amène inévitablement une sorte d'explosion stylistique et linguistique. Il faut que le langage se dépasse, mais ce dépassement contient en germe les dangers de l'abus. Ainsi:

...la copie, variété et déguisement de paroles, pourveu que le tout soit dispensé par compas, ne peut être sinon que louable... Mais d'autre part la trop libre et desreiglee affectation de langage fut et sera tousjours tresque vicieuse, si pour l'enrichir et haulser l'on s'emancippe plus qu'on ne doibt, sans discretion, jugement ne mesure quelconque, apres des mots insolents et enflez.

Le langage ne peut donc pas 'représenter' avec la même concision que la peinture. En cherchant à rivaliser avec l'art du peintre (qu'il peut dépasser, comme prouve l'exemple de Philostrate) l'homme de lettres est par conséquent obligé de pousser aux limites les moyens dont il dispose, à 'haulser' le langage par l'accumulation des figures. C'est grâce à cette accumulation que se produit la vivacité de l'ouvrage, mais c'est par elle aussi que l'écrivain risque d'aller trop loin et de tomber dans la 'mignardise', l'afféterie, et le dérèglement, nuisant ainsi à la vérité qu'il s'est proposé de représenter.

Si Denisot représente la conjonction des arts dans le cadre plus étroit de la vérité biblique, la Bergerie de Rémy Belleau crée la même fusion dans une perspective laïque. On distingue généralement entre le 'sentiment de la nature' qui transparait dans cette oeuvre, et le 'sentiment de l'art' qui informe les nombreuses descriptions de tableaux, de tapisseries, et d'objets d'art dans

cette version moderne de l'ekphrasis alexandrine.⁵³ Mais ce qui frappe surtout dans la Bergerie, c'est précisément la manière dont Belleau réunit les deux fils de son inspiration. Encore faut-il nuancer cette idée de l'art, car il s'agit parfois des beaux-arts, parfois de la poésie, et les deux s'entremêlent sur un fond 'naturel'. Ainsi, dans ce mélange de prose et de vers, les poèmes élogieux s'intègrent au décor naturel et architectural, étant gravés tantôt sur des troncs d'arbres, tantôt sur des monuments, de sorte qu'on passe d'un mode à l'autre sans préambule ni explication, et parfois sans même le truchement conventionnel de la prosopopeia. Depuis l'admirable étude de M. Jeanneret, il n'est plus besoin d'analyser en détail l'interférence de l'art et de la nature chez Belleau; dans la Bergerie en effet, 'l'enchaînement est saisissant; l'univers narratif et l'univers plastique brouillent leurs frontières'.⁵⁴ Le 'réalisme' et la précision descriptive sur lesquels avaient insisté les études antérieures se révèlent ainsi non pas une fin en soi, mais une technique (parmi d'autres) destinée à accomplir la fusion des niveaux dans une oeuvre dont l'unité est surtout thématique et le ton hautement littéraire.

53. Sauf indication contraire, ces remarques se portent sur le texte de 1565. Les références sont à l'édition moderne par D. Delacourcelle, (Genève, 1954). Sur Belleau, cf. A. Eckhardt, Rémy Belleau: sa vie, sa 'Bergerie', (Budapest, 1917); D. Delacourcelle, Le Sentiment de l'art dans la 'Bergerie' de Rémy Belleau, Oxford, 1945); M. Jeanneret, 'Les oeuvres d'art dans la Bergerie de Belleau', RHLF, 70 (1970), pp.1-13.

54. M. Jeanneret, article cité, p.5.

L'effort de description reste d'ailleurs plutôt instable; si parfois dans la description d'une tapisserie 'à force de notations concrètes de données techniques l'oeuvre perd sa spécificité et, par son exactitude, donne l'illusion du réel',⁵⁵ la technique descriptive de Belleau est le plus souvent celle de l'énumération, où l'accumulation de détails finit par dérouter, et l'objet décrit disparaît dans un enivrement du langage dont il ne semble être que le prétexte. C'est le cas du miroir rapporté de l'Italie par le berger voyageur, où la surabondance décorative se traduit par un délire de la parole où l'on rencontre justement un glissement inattendu et spontané de la prose aux vers:

Le pié de ce miroüer est en triangle, comme tout le reste, il est de porcelaine élevé en demy-rond, enrichy de mille petis animaux marins, les uns en coque, les autres en écaille, les autres en peau, tous entortillez par le reply des vagues et des flots, courbez, et entassez l'un sur l'autre, et semble a voir ces troupes écaillees que ce soit un triomfe marin. On voit sur l'une des faces, entre ces petis animaux, deux Tritons élevez par dessus les autres qui embouchent leurs conques, tortillees et abouties en pointe, mouchetees de taches de couleur, aspres et grumeleuses en quelques endroits, ils ont la queue de poisson large et ouverte sur le bas. Sur l'autre face est une coche où il y a un Roy assis en majesté, couronné d'une couronne de joncs mollets, mélez de grandes et larges feuilles qui se trouvent sur la greve de la mer, il porte la barbe longue et herissee, de couleur bleüe, et semble qu'une infinité de ruisseaux distille de ses moustaches alongees et cordonnees dessus ses levres, il tient de la main dextre une fourche a trois pointes, de l'autre il guide et conduit ses chevaux marins galoppant a bouche ouverte, ayant les pieds déchiquetez et découpez menu comme les nagoires des poissons, ils ont la queue entortillee comme

55. Ibid., p.6.

serpens. Les roues de ce char sont
faittes de rames et d'avirons assemblez
pour fandre et coupez la tourmente, et
l'épaisseur des flots comme a coups de
cizeau. De l'autre face est une Deesse
en face riante belle et de bonne grace,
elle a un pié en l'air, et l'autre planté
sur une coquille de mer, conduisant d'une
main un petit enfant.

Et gras et potelé, un enfant que nature
A fait pour un chef d'oeuvre, il a dedans ses
mains

Des pommes de grenade, et mille petis grains
De Murte verdoyant, il porte des flammeches
Un arc d'ivoire blanc, un carquois plain de
fleches,

Il porte sur les yeux je ne scay quel bandeau,
Des aelles sur le dos, sa delicate peau
Est blanche comme neige encore non touchee
Ou le lai caillotté sur la verte jonchee.

Dessus cet embassement soustenu de trois
tortües y a le Dieu des bornes, termes et
divises, je croy qu'il est de bronze
Corinthien, il peut avoir trois pieds de
hauteur, la base et les tortües un pié
deux pouces. ... (pp.92-93)

Ici la naïveté affectée par le narrateur permet à Belleau de décrire au lieu de nommer, et d'insister ainsi sur le côté visuel et décoratif de ses figures mythologiques, que vient accentuer la multiplicité d'adjectifs et d'adverbes. En même temps la narration, par son propre mouvement et par la suite de verbes au présent, confère sur ces motifs décoratifs une vitalité supplémentaire et confirme le rythme des formes, dominé par les spirales des objets 'tortillés' ou 'entortillés' et leur association avec le mouvement de la mer. Des tensions sont pourtant créées pour le lecteur par la présence, au milieu de la description, du narrateur-spectateur lui-même, qui se plaît à nous rappeler que ce sont ses perceptions et ses jugements d'un objet d'art qu'il nous raconte ('et

semble a voir ces troupes écaillées que ce soit un triomfe marin'; 'On voit...'; 'je croy qu'il est de bronze...').

Le même délire du langage, et les mêmes tensions, se font voir dans la description du bâton offert par 'un autre gentil artizan venu de la rive d'Uvigne' (p.95). Mme. Delacourcelle a certainement raison d'associer cet instrument 'universel' aux 'cosmolabes' de la Renaissance, mais celui de Belleau n'en reste pas moins une création de la parole, et qui n'a d'autre existence que littéraire, dans le monde fantaisiste de la 'bergerie'. La nature poétique de ce bâton est d'ailleurs confirmée par sa qualité la plus extraordinaire, celle de se laisser diviser en quatre flûtes, à l'accompagnement desquelles quatre bergers, venus 'si a propos' chantent une série de treize Baisers (p.113). Serait-il faux de voir, sinon une certaine ironie, au moins un jeu d'auteur dans la manière dont Belleau encadre le long passage qu'il consacre au bâton? La description est introduite par la formule 'vous jugerez par ce que je vous en diray s'il est beau' et se termine par la phrase 'Voila le baton que me donna ce gentil artizan Bougard, ce que je n'ay voulu omettre pour les commoditez d'un si gentil instrument'. (p.124). Ces techniques font soupçonner une certaine mystification, analogue aux procédés de Rabelais, quoique les modalités en soient très différentes.

Le monde dans lequel la Bergerie nous fait pénétrer est déjà un monde des plus conventionnels, peuplé de bergers et de bergères. Mais le langage de Belleau en

fait un monde encore plus irréel et qui se reconnaît comme tel. La description exige un langage qui se dépasse, ou pour reprendre le mot de Blaise de Vigenère, un langage affeté. Ce n'est pas pour rien d'ailleurs que la 'mignardise' par laquelle Vigenère caractérise le style de Philostrate est un des titres de gloire accordés à Belleau par ses amis et ses admirateurs. On a tendance aujourd'hui à associer le style 'mignard' avec l'emploi volontaire de diminutifs, et il faut dire que la Bergerie offre beaucoup d'exemples de ce phénomène.⁵⁶ Pour les poètes du XVIIe siècle, l'idée de la mignardise est plus large, et le mot indique un langage rehaussé, hautement poétique et conventionnel. A la limite, la langue submerge l'objet qu'elle évoque et devient une fin en soi. C'est ainsi que s'explique l'ambivalence du mot 'mignard' au XVIIe siècle et ses applications parfois admiratives, parfois péjoratives. D'une manière générale donc - et certainement dans la Bergerie de Belleau - l'effort de rehaussement exigé par le besoin de décrire devient lui-même une attestation de l'impossibilité de décrire et confère sur le texte une constante tension d'ordre linguistique. Pour Belleau d'ailleurs, dont le 'je' personnalise sans cesse la narration, la réalité du château de Joinville ne correspond pas à l'aspect visible de son architecture et de ses décors;

56. Voir par exemple la description des vignobles (p.40). Le mode diminutif est compensé - et renforcé - par l'emploi également fréquent de superlatifs.

c'est au contraire une vision toute personnelle qu'il nous en donne, une vision articulée et colorée par la gratitude du poète, non pas une description mais une célébration des lieux. L'acte littéraire de raconter Joinville implique nécessairement une transformation de la réalité; Belleau accepte le caractère inéluctable de cette modification et l'exploite afin d'en créer une réalité et une vérité supérieures, mais une réalité que la narration met constamment en doute. Dans ce contexte, la présence des oeuvres d'art est en fin de compte une partie seulement de la transformation, et l'ekphrasis n'est qu'une convention parmi d'autres que Belleau exploite à ses propres fins. La fusion de l'art et de la nature donne déjà l'impression utopique d'une nature organisée, embellie, portée en effet au point de la perfection. La description littéraire apporte à ce décor un deuxième niveau d'idéalisation, et le rêve se fait double. C'est en outre un processus circulaire, où la perception poétique du château nourrit elle-même l'inspiration qui la crée. A la fin de la Première Journée, notre dernier aperçu de cet endroit magique est la danse des bergères au clair de la lune, dans un rappel transparent du bal des nymphes qui caractérise pour les poètes du cercle de Ronsard l'inspiration poétique.

Ajoutons que, si la réalité topographique de Joinville est transformée de cette manière, c'est aussi le cas de la réalité historique qui est racontée dans la Bergerie. Comme il est de rigueur dans la poésie

pastorale, Belleau nous donne une complainte de deux bergers sur 'les miseres de nostre temps' et une Ode a la Paix (contenant l'éloge des Guise), mais cet aspect de l'oeuvre s'efface assez rapidement, comme la réalité s'efface devant l'enchantement des lieux. (Il s'agit ici de la Première Journée, dans la version de 1565.) A l'unité spatiale que confère à l'oeuvre l'image de Joinville et de ses appartements (mais que vient élargir la dimension des beaux-arts) s'ajoute donc une unité temporelle, celle de la 'Journée' qui commence à l'aurore - décrite dans une longue périphrase - et qui finit avec l'appréhension que ressent le poète devant une seconde aurore, destinée celle-ci à mettre fin à 'ce beau jour, et cette douce nuit'. Or, cette journée est à la fois la compression poétique du séjour que fit Belleau à Joinville entre 1563 et 1566 et celle de l'histoire récente des Guise. La périphrase du début met en valeur ce mouvement de concentration qui fait de Joinville un site privilégié dans l'espace et dans le temps:

Le soleil ayant chassé la brune espaisseur de la nuit, accompagné de la troupe dorée des heures, desja commençoit à poindre, estendant ses tresses blondes sur la cime des montagnes, faisant la ronde par les plaines blanchissantes de l'air, visitant les terres dures, et réchauffant les flots escumeux de la mer: lors que la Fortune, et le destin, qui de longs tems avoient conjuré mon malheur, m'ayant fait sentir combien leur contrainte forcee a de pouvoir sur les hommes, lassez et recreus de me tourmenter, me presterent tant de faveur, qu'ils me conduirent en un lieu, ou je croy que l'honneur, et la vertu, les amours, et les graces avoient deliberé de suborner mes sens, enyvrer ma raison, et peu à peu me dérober l'ame, me faisant perdre

le sentiment, fust de l'oeil, de l'ouye,
du sentir, du gouter et du toucher. (p.27).

Par un mouvement complémentaire, les événements relatifs à la famille des Guise, tout en accordant à Belleau l'occasion de démontrer ses dons de poète d'éloges et de remercier ainsi ses hôtes, s'élargissent pour se revêtir d'un caractère plus universel et d'une valeur microcosmique. Ainsi, Belleau chante successivement les grandes étapes de la vie en célébrant la mort (Epitaphe de François de Lorraine, duc de Guyse et pair de France), le mariage (Epithalame de Monseigneur le Duc de Lorraine et de Madame Claude Fille du Roy), et aussi la naissance (Chant d'Alaigresse sur la Naissance de Henry de Lorraine, Marquis du Pont). La célébration publique de tels événements est sans doute une fonction consacrée de la poésie pastorale, mais chez Belleau elle prend de l'envergure et de la profondeur en resserrant ainsi l'unité de l'oeuvre et en se colorant de la présence dominante des beaux-arts. Nature, art et poésie s'entremêlent dans le tombeau de François de Lorraine, dont le cercueil est 'non autrement enrichy que de gazons vers, de hauts cypres, de cent et cent epitaphes, plaintes, larmes, souspirs', y compris l'épitaphe de 170 vers 'qu'un berger en passant grava avec un poinçon sur une petite tablette d'airain' (p.46). De même, le mariage est figuré sur une des tapisseries du château, et les broderies de la robe de l'épousée, telle qu'elle paraît sur cet ouvrage, présentent (entre autres scènes) une allégorie de la poésie dont le personnage central est un Apollon qui

s'anime pour prononcer l'épithalame (p.62). En exploitant ainsi les complexités narratives afin de justifier le passage de la nature à l'art, de l'art à la poésie, Belleau ne fait que souligner la conventionnalité du genre et le caractère irréel de l'expérience qu'il partage avec le lecteur. La célébration de la naissance introduit une dimension ouvertement ludique avec le masque joué par les bergères; la narration se complique encore plus, et celui-ci se double d'un deuxième masque, joué à la cour celui-ci, et raconté par le messenger qui avait apporté la bonne nouvelle jusqu'au château (pp.109-113).

Le but de l'ekphrasis dans la Première Journée de la Bergerie, c'est donc d'accuser et de souligner le caractère consciemment artificiel et hautement littéraire de l'oeuvre, de créer, par une parole qui, suivant le programme de la 'Pléiade', cherche constamment à se dépasser, une nouvelle réalité poétique. Mais le jeu de la nature et de l'art s'effectuant par le truchement de la parole, c'est finalement sur la parole et sa puissance momentanément trompeuse que se porte l'attention du lecteur. La parole manque de substance, et c'est ainsi que le poète est amené à admettre, dès le début de son entreprise, que tout va avoir la qualité illusoire du rêve: le souci de précision dans les descriptions, et la luminosité qui en résulte, inaugurent une clarté non pas réaliste mais visionnaire, procédant directement de la suffusion toute néo-platonicienne des sens qui est évoquée dans le premier paragraphe et qui donne le ton à toutes

les descriptions qui suivent. Belleau va même jusqu'à juxtaposer cette perte des sens avec la description du visible; ayant montré comment Joinville lui avait fait 'perdre le sentiment' et énuméré les cinq sens, il passe, avec la formule 'Et quant à l'oeil' à la description du château et de son site. Puis cette description fait place rapidement à celle de la galerie où nature et art se confondent, avec, d'une part, 'la veuë belle, et limitee de douze coupeaux de montagnettes, ruisselets, rivieres, fontaines, prez, combes, chasteaux, villages et bois, bref de tout cela que l'oeil sauroit souhaiter pour son contentement', et d'autre part, les tableaux, dont le premier 'estoit un païsage si bien et si naïvement raporté au naturel, que la nature mesme se tromperoit s'elle osoit entreprendre de faire mieux' (p.28). Perfection de la nature et perfection de l'art: toutes deux se confondent dans cette vision de rêve. Création de la parole, et prolongé par un effort linguistique soutenu, ce rêve doit pourtant prendre fin avec la parole. Ainsi, à la fin de la première journée, l'idée du songe entre explicitement dans le texte, et l'expérience illusoire de la nuit vient doubler celle du jour. Le songe se caractérise d'ailleurs de la même qualité sensuelle que l'arrivée au château:

Car si tost que le sommeil eust couvert de ses aelles humides la lasse et paresseuse paupiere de mes yeux, l'anchanteresse et charmeresse memoire de ce que j'avois veu et entendu ce beau jour, accompagné d'Amour, de plaisir, et possible de quelque passion, tous ensemble viennent suborner mes sens, faisant nouvelle recharge et nouvelle escar-

mouche à mes appréhensions. Car non seulement il me sembloit voir ce que j'avois veu, ouïr ce que j'avois ouï, entendre ce que j'avois entendu, admirer ce que j'avois admiré, mais je pensois véritablement avoir cet heur que de continuer le plaisir de ce beau jour. (pp.128-9)

Mais le songe est trompeur: il faut revenir à la réalité et à la progression du temps qui avait été suspendues entre ces deux aurores. Dans le dernier développement de l'oeuvre, on voit Belleau se dégager à regret de la construction merveilleuse qu'il avait créée. Les dernières paroles sont adressées aux lecteurs par un auteur 'sorti' de son oeuvre:

Mais las! somme trompeur, trop jaloux de mon plaisir, et mortel ennemy de mon aise, vrayement à bon droit les anciens te faisoient sacrifices et parfumoient tes autels d'encens et de pavot, Tu n'es qu'une douce fumee qui s'evanouist en l'air. Tu n'es qu'une odeur passagere qui traversant nos appréhensions charme et ensorcelle nos sens, Tu n'es qu'un masque fantastiq, trompeur, et menteur, déguisant le faux en aparence de vray. Hà belle et trop amoureuse Aurore tu pouvois bien demeurer encores quelque tems en ta couche pourprée frizottant le poil de ton mari grison sans que l'Amour l'epoinçonast de si tost nous ramener le jour. Hà belles et gentilles estoilles, pourquoy n'avez-vous repoussé et mis en fuitte les chevaux du Soleil sans mettre fin à mes songes si plaisans? Que pleust à Dieu que cette nuit m'eust esté une nuit perpetuelle, sans jamais pouvoir dessiller mes paupieres pour oeillader ce beau Soleil, et qu'un songe tel, couvast éternellement dessus mes yeux. Mais quoy? je cogneu lors que tout ce qui prend vie, et tout ce qui soupire sous ce grand ciel ne se peut continuer en son estre, et qu'il faut par nécessité qu'il prenne quelque fin suivant le fil ordonné de la main de ce grand Dieu. Ainsi je passe ce beau jour, et cette douce nuit. Je vous prie, si toute nostre vie estoit dispensee en cette façon, ménageant les jours et les heures en tels plaisirs, sans offencer Dieu, sans

mesdire de son prochain, sans apprehension
facheuse, sans alteration de nostre naturel,
francs et libres d'avarice, d'envie et
d'ambition, aurions-nous regret en mourant
d'avoir vécu si doucement en ce monde? (pp.129-30)

Il convient d'ajouter quelques mots sur la Bergerie dans l'édition complète de 1572, comprenant deux journées, même si Belleau y abandonne la description d'oeuvres d'art.⁵⁷ Si l'unité de l'oeuvre de 1565 est perdue dans ce remaniement, et avec elle une grande partie de son charme, Belleau y continue le thème dominant de la première partie en soulignant encore plus fortement la qualité illusoire de l'utopie artistique. En effet, l'attestation de cette qualité se caractérise désormais non pas par le regret doux-amer de la fin de la première journée, mais par une déception autrement douloureuse. Ceci est mis en relief par un changement de cadre: là où la conventionnalité de la première journée était complexe, à la fois flagrante et subtile, celle de la deuxième journée est d'une simplicité presque brutale. Belleau et Ronsard se rejoignent dans le beau jardin du château de Joinville, et, séparés ainsi du monde extérieur, ils se lamentent sur les misères du temps et sur la condition de l'homme en général avant de se réfugier dans les consolations de la poésie. Le ton est donné par deux grands poèmes mythologiques dont l'un, au sujet de Prométhée, chante les aspirations spirituelles de l'homme et les misères qui en résultent, tandis que le deuxième prend

57. La Bergerie divisée en une première et seconde journée, (Paris, 1572). Cf. M. Jeanneret, article cité, p.1, note 1.

comme sujet la fable d'Ixion et peut être lu comme une allégorie des plaisirs illusoires de la poésie.

Dans la confrontation du texte et de l'image, et même dans des ouvrages très différents, nous constatons donc le même jeu de la concision et de l'expansion. Dans ses fonctions emblématiques, l'image comprime en elle-même un vaste réseau de significations symboliques auquel le spectateur doit se reporter; dans ses fonctions décoratives (ces deux fonctions ne sont pas pourtant exclusives l'une de l'autre) elle permet un embellissement de la réalité, que ce soit par la certitude du salut dans un art chrétien, ou dans les analogies mythologiques de l'humanisme. Dans tous les cas, pourtant, la présence de l'image fait ressortir la faiblesse de la parole, et surtout sa tendance à se proliférer. A la limite, il y a l'ekphrasis et son exploitation dans la Bergerie de Belleau, où nature, art et langage se réunissent dans une unité toujours précaire et toujours provisoire, afin justement de rétablir et de souligner l'écart qui sépare l'art et la réalité.

Chapitre III

La nature et l'art

(i) Introduction

Dans un sens très important, la tension entre les qualités sensuelles de la peinture et sa valeur significative, héritée de certaines notions contradictoires dans l'antiquité, et aggravée par l'intellectualisation de la peinture lors du succès de la Poétique d'Aristote, avec son exploitation de l'analogie entre poésie et peinture, n'est qu'une seule manifestation d'un problème plus large, devenu critique au XVIe siècle sous l'impulsion du syncrétisme humaniste. Il s'agit de la dichotomie entre forme et matière, quasi inhérente à la terminologie littéraire (et aussi, par extension, au vocabulaire critique des beaux-arts) et des difficultés qu'éprouvent les critiques du XVIe siècle en voyant ce gouffre se creuser dans leurs spéculations. Nous verrons en effet que leurs efforts sont le plus souvent consacrés au rapprochement des deux aspects de l'art, mais qu'ils n'ont pas pu se défaire de cette tendance innée de la tradition littéraire. Une fois mise en présence des autres préoccupations critiques de l'époque - et notamment des préjugés moraux et métaphysiques qu'il fallait combattre - cette tendance cristallise et durcit, tirant l'homme de lettres en deux sens opposés, et s'exprimant souvent dans ses écrits sous une forme paradoxale. L'éclectisme des commentateurs italiens cherche en effet à réunir des notions souvent peu capables

d'une coexistence harmonieuse, et l'immense volume de l'activité critique au XVIIe siècle, se présentant généralement dans le cadre d'une polémique, et même souvent sous forme de dialogues, est en lui-même une preuve suffisante de l'instabilité des principes littéraires et de la nature relative des solutions proposées. La même instabilité se retrouve, comme nous l'avons vu, dans la discussion des beaux-arts; ainsi la querelle littéraire qui opposait en Italie l'épopée classique du Tasse et le roman à la manière de l'Arioste se reflète clairement dans le Dialogo della Pittura de Dolce, dont le début (et le prétexte) est un débat sur les mérites respectifs de Raphaël et de Michel-Ange.

En France, comme en Italie, il s'agit d'un débat et d'une recherche critiques. Il faudra donc résister à la tentation d'attribuer à Ronsard et aux poètes qu'on regroupe traditionnellement autour de lui une doctrine unitaire et bien arrêtée. Dans le contexte français, la critique reflète en effet une vigoureuse activité créatrice, et une poésie qui évolue rapidement. Ainsi, dans leurs écrits théoriques, les poètes français s'accordent tous sur l'importance de la poésie et sur la primauté de Grèce et de Rome, mais sur bien des points, de détail mais aussi de principe, les divergences sont souvent considérables. Ces divergences, ainsi que le volume même de l'activité critique, décèlent les problèmes que les poètes cherchent à résoudre et les tensions qui s'en dégagent. L'analogie de la poésie et de la peinture reparaît fréquemment dans

la discussion de ces problèmes. Mais il ne faut pas pour autant chercher chez les critiques français une considération soutenue ou systématique de l'analogie. Au contraire on l'accepte sans question, et chez Ronsard l'image du poète qui 'peint' est totalement intégrée dans le vocabulaire critique; le poète 'imite, représente' et 'décrit'; ses poèmes sont des 'tableaux' dont les comparaisons et les descriptions sont 'les plus parfaictz lineamans'.¹

On peut néanmoins distinguer certains aspects de la théorie poétique où l'analogie joue - explicitement ou implicitement - un rôle important. La liaison étroite de la poésie et de la rhétorique, liaison plus problématique qu'elle ne semble au premier abord, surtout dans le cadre d'une poésie qui se dit divinement inspirée, dirige l'attention critique sur la séparation du fond et de la forme. La couleur, la partie la moins essentielle de la peinture, selon Aristote, vient s'associer ici aux 'couleurs' de la rhétorique et renforce ainsi leur valeur ambiguë. Deuxièmement, nous avons déjà constaté l'importance de la Poétique d'Aristote dans le destin critique de l'analogie ut pictura poesis en Italie; par un mouvement en quelque sorte contraire, l'analogie vient entraver l'évolution de la théorie ronsardienne de la poésie au moment où elle cherche à se préciser en accueillant des éléments aristotéliens, et notamment l'idée de la vraisemblance. Ces deux points sont étroitement liés l'un à l'autre; ce ne sont d'ailleurs que deux manifestations particulières de la troisième question qui doit nous

1. Laum. XIV, p.13 et p.15.

concerner, celle de la valeur relative de la nature et de l'art dans la création poétique. Il s'agit d'un fond qui cherche à se définir d'une manière satisfaisante, de la relation de ce fond et d'une forme qui tend constamment à le dominer, et du rôle que joue dans cette relation l'imagination du poète et la liberté qu'elle revendique en se réclamant de l'équivalence du poète et du peintre qui domine l'Ars poetica d'Horace.² Le présent chapitre et celui qui suit seront consacrés à ces trois problèmes. Nous considérerons d'abord la question fondamentale de la nature et de l'art dans la poétique de Ronsard, avant de passer à la relation problématique de la poésie et de la rhétorique et à l'examen de la manière dont Ronsard comprend et exploite la notion aristotélicienne de la vraisemblance. Nous constaterons ainsi les tensions et les contradictions qui caractérisent cette poétique, et qui, se transférant à la poésie elle-même, en constituent souvent la force et la vitalité.

(ii) La dégradation et le perfectionnement de la poésie.

Au coeur des idées littéraires courantes à l'époque de la Renaissance il y a l'idée d'une poésie, et donc d'une poétique, absolues et permanentes. Celles-ci se déplacent constamment, et ne se présentent à l'homme que d'une

2. Cf. plus haut, Ch. I, pp.12-14. Sur les divers aspects du débat sur l'art et la nature, cf. D.B. Wilson, Ronsard, Poet of Nature, (Manchester, 1961); G. Castor, Pléiade Poetics: A Study in Sixteenth Century Thought and Terminology, (Cambridge, 1964), chap. 4.

manière intermittente; l'âme de la poésie devient ainsi quelque chose d'essentiellement insaisissable, comme le démontre l'image du feu follet qui caractérise la poésie dans l'Elégie à J. Grevin:

Le don de Poésie est semblable à ce feu,
 Lequel aux nuicts d'hyver comme un presage est veu
 Ores dessus un fleuve, ores sur une prée,
 Ores dessus le chef d'une forest sacrée,
 Sautant et j'allissant, jettant de toutes pars
 Par l'obscur de la nuict de grans rayons espars:
 Le peuple le regarde, et de frayeur et crainte
 L'ame luy bat au corps, voyant la flamme sainte.
 A la fin la clarté de ce grand feu descroist,
 Devient palle et blaffart, et plus il n'apparoist:
 En un mesme pays jamais il ne sejourne,
 Et au lieu dont il part jamais il ne retourne:
 Il saute sans arrest de cartier en cartier,
 Et jamais un país de luy n'est heritier,
 Ains il se communique, et sa flamme est montrée
 (Où moins on l'esperoit) en une autre contrée.

Ainsi ny les Hebreux, les Grecs ny les Romains
 N'ont eu la Poésie entiere entre leurs mains:
 Elle a veu l'Allemagne, et a pris accroissance
 Aux rives d'Angleterre, en Escosse, et en France,
 Sautant deçà delà, et prenant grand plaisir
 En estrange país divers hommes choisir,
 Rendant de ses rayons la province allumée,
 Mais bien tost sa lumière en l'air est consumée. 3

Or, cette permanence idéale d'une poésie qui ne s'exprime pourtant que d'une manière intermittente devient un des principaux appuis de la tension qui existe entre le fond et la forme. Se réunissant aux doctrines de la Poétique, et notamment à l'analogie entre la poésie et la peinture, avec toutes les ambiguïtés que nous avons relevées plus haut, elle parvient même à opposer - du moins au niveau théorique - deux genres distincts de poésie. L'opposition se traduit, au niveau pratique, par deux tendances contradictoires que les poètes cherchent à reconcilier. La

3. Laum. XIV, pp.193-194, vv.13-36.

première tendance vise l'abstraction, qu'elle cherche à atteindre par l'allégorie, par la densité métaphorique, ou par des éléments de style qui tendent vers une expression toujours plus pure d'une signification quelconque.⁴ La deuxième tendance met en valeur les aspects formels de l'oeuvre, faisant de l'expansion stylistique une fin en soi, et affaiblissant les liens entre le fond et la forme au point de réduire le sujet du poème à un simple prétexte. A mesure que le poète s'approche de la perfection, il dépouillera ses vers de toutes leurs particularités stylistiques pour rejoindre l'idéal, qu'il le conçoive, suivant Platon, comme une Idée, ou, suivant Aristote, comme un universel. Mais en revanche, si l'on suppose que l'âme de la poésie reste toujours pareille, c'est uniquement par la diversité des corps que les poètes peuvent se distinguer entre eux, et on finit donc par opposer encore une fois la stabilité et la splendeur d'une vérité transcendante et le culte de l'artiste individuel. C'est par son style - par les conventions qu'il adopte et par la manière dont il exploite ces conventions - que le poète s'impose, mais ce style implique clairement une fragmentation et une particularisation de la poésie 'entière', inaccessible même aux Grecs. Toute poésie consiste donc en l'unité et en la diversité; c'est le jeu d'un élément constant et d'un élément variable.

4. La signification est assurée surtout par la raison, et par le principe horatien de la 'convenance' qui écarte tout ce qui est 'oisif'. Cf. R. Tuve, Elizabethan and Metaphysical Imagery, Chap. IX.

Le critique italien Minturno touche au coeur de cette conception lorsqu'il veut démontrer, en 1563, que le poète épique moderne doit imiter Homère et Virgile - la permanence de la poésie étant la justification de l'imitation dans le sens d'imitation d'auteurs.⁵ Selon Minturno, les arts définis par Aristote comme imitateurs suivent, comme la Nature elle-même, une règle immuable. C'est le cas de l'architecture, de la peinture, et de la sculpture, comme aussi de la poésie. Les variations qu'on perçoit résultent seulement des moyens d'imitation et des ornements. Ainsi, des évolutions techniques dans le domaine de la peinture n'ont rien changé de sa partie principale, qui est le dessin:

Una ragione ebbe sempre l'Architettura, alla qual attenersi dovesse, ancorchè sia spesso l'edificio variato. Une ragione parimente nell'imitazione s'ingegnò sempre la Pittura di tenere, e la Scultura, e ciascun' altra imitatrice disciplina. E benchè or questa, or quella abbia ricevuto alcuna varietà, non l'è ciò nella propria essenza avvenuto, ma nel accidentel qualità, o pur nel modo dell'imitare, e negli ornamenti. Nè (perciochè la Pittura cominciò da lineamenti, poi vi si aggiunse il colore: dappoi l'arte se stesso distinguendo trovò il lume, e l'ombra, e lo splendore, che per esser tra quello e questa, tono chiamano i Greci, e la ragione di adattare l'un colore con l'altro) il lei si mutò mai l'imitazione si, che no fusse, qual fu sempre, di una faccenda intera. 6

On perçoit ici les tensions qui subsistent dans une théorie qui admire d'une part le noyau idéal de l'imitation,

5. Cf. Castor, op.cit., pp.63-76 pour une considération générale de l'importance d'auteurs-modèles.

6. A.S. Minturno, L'Arte poetica toscana, (Naples, 1725), p.33. La première édition date de 1563.

le signe pur et simple qui s'adresse à l'intellect, et d'autre part le développement historique d'un art et de ses techniques. On peut rapprocher la couleur et la splendeur du tableau aux figures, ou 'couleurs' de la rhétorique, et à l'éclat qu'elles donnent au discours. Certes, fond et forme ne sont pas séparables d'une manière absolue, puisque toute expression présuppose une forme signifiante. Et Minturno insiste que le sujet doit s'imposer sur l'économie du style; le travail de l'artiste, en ce qu'il a de plus essentiel, consiste à produire une unité formelle, une imitation ou symbole di una faccenda intera. La juxtaposition de l'essence et des accidents, de l'âme et du corps, n'est pourtant pas sans dangers.⁷ Elle propose effectivement pour la poésie un but idéal, et par là-même inaccessible. Car en poussant la confrontation à ses limites, on aboutit à un art dépouillé de toute décoration, de toute particularité. Tout ce qui est accidentel - l'ensemble des particularités nationales, linguistiques, temporelles, personnelles - est donc en quelque sorte superflu, ou du moins distinct de la perfection qui consiste en le dépouillement, en la suppression la plus complète de l'artifice. En un mot, la poésie doit être classique, dans le sens qu'elle doit tendre constamment vers l'unité, se résolvant logiquement en l'absence totale de forme et en le silence.

L'idée essentiellement non-historique d'une poésie

7. Cf. H. Weber, La Création poétique au XVIe siècle en France, p.108.

permanente se reflète d'autre part dans la tendance qu'ont les poètes de faire du superflu le nécessaire, et de confondre des particularités stylistiques, et même des maniérismes individuels, avec l'âme de la poésie en général. Ainsi le culte de Pétrarque en Italie assure que, pour atteindre la perfection en poésie, on n'a qu'à imiter le maître. De même, en cherchant à faire renaître en France la grandeur des poètes grecs, Ronsard n'a pas su reconnaître à quel point le lyrisme de Pindare se rattache à une réalité sociale et religieuse depuis longtemps disparue.⁸ Nous reviendrons là-dessus; pour le moment il faut explorer davantage les tensions entre le cœur stable de la poésie et le développement constant de ses techniques.

Face à ces tensions, la critique en vient à reconnaître deux genres de plaisir esthétique, correspondant aux deux aspects de l'écriture, et même, à la limite, à deux manières distinctes d'écrire. Et c'est encore l'analogie avec la peinture qui dirige l'argument ici. Aristote lui-même, comme nous l'avons vu, semble soutenir une séparation du fond et de la forme dans sa définition générale de l'imitation et dans l'emploi qu'il fait de l'analogie. Minturno reprend et paraphrase ce passage, distinguant entre l'imitation d'un côté et la grâce

8. Cf. P. Laumonier, Ronsard poète lyrique, pp.336-338, (l'imitation stylistique de Pindare), et pp.342-345, ('l'erreur historique' que Laumonier met au compte de l'enseignement de Dorat). Cf. aussi les conclusions de I. Silver dans The Pindaric Odes of Ronsard, (Paris, 1937).

('vaghezza') de l'autre.⁹ Un peu plus loin, la distinction reparait lorsqu'il est nécessaire de démontrer le caractère essentiel de la fable. Minturno suit encore Aristote, et nous retrouvons dans une position centrale, comme principale motrice de la conclusion, l'analogie avec la peinture:

Nè sia da dubitare, che rozzi, e senza leggiadria, ma puri e casti, non fussero... i principi della Poesia; la qual poi leggiadra, e polita Rettoricamento divenne. E si piu diletano i lineamenti della figura nel muro solamente descritta, che la tavoletta di finissimi e vaghissimi colori dipinta; non piacerà piu la favola semplicemente composta che 'l Poema solo di leggiadrissime parole, e di sentimenti, e di affetti riccamente adornato?

Du point de vue pratique, la division est évidemment factice, et elle est en effet reconnue comme telle par Minturno lui-même. Son but est de démontrer l'importance de la fable, ce qu'il fait en insistant sur sa priorité logique et chronologique dans la composition picturale et littéraire. Il est d'ailleurs trop bien versé dans la pensée esthétique d'Aristote pour méconnaître les relations entre le fond et la forme au point de les nier. Aussi réunit-il sous le même titre essence et accident, parlant des 'parti della

9. Cf. plus haut, p.12, et Minturno, op.cit., p.7: 'Laonde, perciocchè mirando appariamo, e nel pensiero ci rechiamo, che sia quel, che l'immagine dipinta ci rappresenta, grandissima piacere della Pittura sentiamo: perchè, dove in nostra notizia la cosa per l'immagine rappresentata venuta ancora non fusse, se pur la vista di quella immagine ci diletta, non già per l'imitazione, ma per la vaghezza dell'opera, o per la bellezza de' colori, o per altra simile cagione di diletto ciò n'averebbe'.

10. Ibid., p.15.

favola che riconescenza, ed accidente inopinato si chiamano', et définissant la fable comme 'le sembianze signifatrici di quel, che l'anima sente e vuole'. Il s'agit donc de faire paraître la signification inhérente aux choses perçues par les sens, de dégager du particulier l'universel ou l'idéal, dans une synthèse d'Aristote et du néo-platonisme.

L'ambiguïté n'en est pas moins réelle, et elle se diffuse partout dans le traité, de sorte que Minturno se trouve constamment obligé d'harmoniser des notions apparemment antipathiques, comme, dans la théorie de l'épopée, la clarté provenant de l'unité et des proportions justes d'une part, et la diversification épisodique et le plaisir qu'on peut en tirer de l'autre. Son intelligence des principes d'Aristote l'encourage à choisir sans hésitation une poésie classique, comme on pourrait s'y attendre. La contradiction est par conséquent facilement résolue; il faut simplement faire convenir les épisodes au sujet central. Fond et forme, âme et corps de l'oeuvre, sont rattachés l'un à l'autre à la manière du centre d'un cercle et de sa circonférence. L'unité de la forme provient de la matière elle-même, et cette forme doit nécessairement rendre plus étanche encore l'unité significative de la fable. Minturno rejette donc tout plaisir gratuit provenant de la beauté formelle, et il est tout naturel qu'il ne peut pas approuver les Romanze, qui contiennent 'episodi ... per niuna convenevole ragione quivi introdotti'. L'hostilité de Ronsard envers l'Arioste se fonde sur un raisonnement analogue, et sur un souci d'ordre et

de 'liaison' dans la disposition du poème. Il est tout de même significatif que Ronsard, à qui manquent les bases métaphysiques aristotéliciennes, condamne le Furioso presque à contre-cœur, et se voit obligé de convenir que les 'membres' individuels de ce corps poétique sont beaux.¹¹

Déjà en 1529 Trissino avait juxtaposé classicisme et virtuosité, beauté naturelle et beauté artificielle, en affirmant que chaque genre d'écriture renfermait un plaisir esthétique propre:

La bellezza adunque, e la culteza, le quali massimamente si appartengono al poeta, perciò che senza esse i versi suoi non sarebbono suavi, e dolci, in dui modi si considera: l'uno di quali è naturale, e l'altro adventizio; cioè, che si come nei corpi alcuni sono belli per la naturale corrispondenzia e convenienza de le membra, e dei colori, e altri per la cura, che vi si fa, e per qualche ornamento, che vi si pone, divengono belli; così è nei poemi, che alcuni di essi sono belli per la corrispondenzia e convenienza de le membra, e dei colori, che hanno, et altri per qualche ornamento extrinseco, che vi s'aggiunge s'abbelliscono; e si come quel primo non è altro, che trattare ciascuna sentenza con la debita elezione di parole, e con le figure e rime opportune, e mescolare convenientemente tutte le forme di dire: Così questo ornativo e una certa cosa, che si dà a li poemi, la quale fa coloro, che li sentono recitare, commoversi, et amirarli; e questo consiste solamente ne le parole, e ne le rime, figure, e clausule. 12

L'esthétique aristotélicienne pose donc de nouveau la question du style et de l'artifice, que la théorie de l'inspiration avait pu écarter. La distinction philoso-

11. Ibid., loc. cit. Cf. Laum. XIV, p.13 et XVI, p.4, et voir plus loin, p.222 et p.226.

12. G.G. Trissino, La Poetica (Vicenza, 1529), f. VI v, (Cité par W.G. Howard, op.cit., p.51.).

phique entre 'beauté' et 'grâce' préoccupe en effet la critique italienne, et fournit le sujet d'une des Lezzioni de Varchi, publiée en 1590 sous le titre de Trattato di M. Benedetto Varchi nel quale si disputa se la Grazia puo stare senza la Bellezza, e qual più di queste due sia da desiderare. La distinction, écrit Varchi, est soutenue par ceux qui souscrivent à la notion aristotélicienne d'une beauté purement physique, que l'on peut apprécier et mesurer à l'aide de critères objectifs. Cette thèse est pourtant démolie par notre expérience de la beauté féminine, la proportion et l'harmonie n'assurant pas à elles seules la beauté, et celle-ci pouvant exister dans une personne physiquement imparfaite. La véritable définition de la beauté nous est fournie par l'oeuvre de Platon, pour lequel la beauté naturelle (à distinguer de la beauté divine, et de celle des objets artificiels) 'non e altro, che una certa grazia, la quale diletta l'animo di chiunque la vede e conosce, e dilittando lo muove a desiderare di goderla con unione, cioè (a dirlo in una parola) lo muove ad amarla'. La grâce est donc essentielle à la beauté, car c'est elle qui agit sur les émotions et ainsi sur la volonté - 'la grazia e quella, che ci diletta, e muove sopra ogni cosa'. Le souverain juge de la beauté, c'est donc non pas l'oeil mais l'âme. C'est le cas également des objets artificiels; leur beauté reside moins dans leurs proportions matérielles que dans la forme que l'artiste leur a imposée. Or, la forme de l'homme est l'âme; la beauté artificielle, comme la beauté humaine, resultera d'une qualité spirituelle appelée grâce, qui est, selon

Platon, un reflet de la beauté et de la bonté divines.¹³

Pour le platonicien, donc, le seul gage du succès esthétique est un ravissement spirituel qui échappe par définition à l'interprétation humaine, mais qui se caractérise par le rôle cardinal joué par la grâce, qualité intangible puisque divine. Le platonisme de Varchi rejoint d'ailleurs l'unité de l'esthétique scolastique et le gaudium qui provient de la splendor formae, et dont l'expérience est mise au compte de ce que Maritain appelle les 'sens intellectualisés' et se définit comme 'la délectation simultanée de l'intelligence et des sens'.¹⁴ Trissino au contraire, cherchant des principes plus objectifs, découvre chez Aristote la possibilité d'une appréciation impassible de la beauté, avec, en surcroît, l'excitation gratuite des émotions par des grâces - il vaudrait mieux peut-être les appeler gracieusetés - qui ne sont que des effets de style destinés à capter et à retenir l'attention du lecteur.

Si j'ai insisté sur ce texte de 1590, qui n'aurait évidemment pas pu influencer la pensée poétique de Ronsard, c'est que Varchi, comme Minturno, illustre les préoccupations de la critique italienne au XVIe siècle et que celles-ci étaient partagées par les critiques et par les poètes

13. B. Varchi, Lezzioni, (Florence, 1590). Les études datent pourtant de 1553, quand l'auteur fait partie de l'Académie florentine. D'autres aspects de son enseignement sont plus aristotéliens; B. Hathaway voit pourtant en lui un disciple 'timide' et 'peu original' d'Aristote. (The Age of Criticism: The Late Renaissance in Italy, New York, 1962, p.340).

14. Art et Scolastique, p.38 et p.252.

français, même si ces derniers n'ont pu (ni voulu) poursuivre les problèmes critiques aussi rigoureusement que leurs contemporains italiens. Varchi soutient d'ailleurs un point de vue néo-platonicien qu'il est utile de comparer aux solutions aristotéliennes de Trissino.

Toute une gamme d'attitudes stylistiques s'ouvre donc au poète de la Renaissance. A l'unité philosophique et mystique du fond et de la forme (semblable à celle de l'âme et du corps) qui informe les premières ardeurs platoniciennes il faut notamment ajouter les subdivisions de l'esthétique d'Aristote. D'une part il y a le style classique, réduit à l'essentiel, à une sorte de nudité harmonieuse où le fond et la forme se réunissent dans une perfection idéale, et d'autre part il y a le goût de l'ornement, s'exprimant dans une préoccupation avec les figures et l'émerveillement qu'elles provoquent chez le lecteur, et caractéristique du maniérisme artistique et littéraire tel que certains critiques modernes le définissent. D'un côté l'attention de l'artiste ou du poète se porte principalement, sinon exclusivement, sur les relations de son oeuvre avec la réalité telle qu'il la perçoit, et considérée comme quelque chose de céleste, accessible seulement à l'imagination inspirée; de l'autre côté la réalité s'efface derrière le besoin de faire plaisir et de produire une réponse affective. Selon un lieu commun courant, la beauté doit se peindre toute nue; l'abstraction du style dépouillé permet la contemplation de cette beauté, et produit la béatitude spirituelle et intellectuelle chère au néo-platonisme, et dont il a été question plus haut. A

la 'nature' s'oppose donc l''art'; pour les théoriciens de la poésie, l'émerveillement et la valeur émotive d'un poème se rattachent en effet à la rhétorique; la 'leggiam-dria' se produit 'rettoricamente', comme dit Trissino. On pourra encore ajouter que l'émerveillement provient, dans la peinture, de ses qualités naturalistes et de l'impression de la vie qui s'en dégage; de même l'émerveillement poétique s'associe à l'éclat des vers, à une splendeur qui se caractérise par la semblance de vie qui se dégage du poème. Ce qui est, du côté de la peinture, une admiration des techniques illusionnistes et d'un art qui semble prêt à s'animer, se confond, du côté de la poésie, avec la vitalité et le mouvement propre aux vers. Ceci se reflète dans la confusion des termes grecs, *ἐνεργεια* et *ἐναργεια*, dont le premier se réfère à l'idée de l'action et du mouvement, tandis que l'autre est une figure par laquelle un auteur cherche à recréer pour son lecteur une expérience visuelle. En français, le mot énergie indique donc tantôt une figure particulière, qui n'est qu'une seule des 'couleurs' ou des 'ornements' dont dispose le poète, et tantôt l'essence même de la poésie, mais une essence qui contient toutes les ambiguïtés du mot lui-même, et confond un style animé et plein de vigueur avec un style tout en images.¹⁵ L'enargeia joue un rôle important dans la description d'oeuvres d'art, comme nous l'avons déjà vu; nous verrons aussi certaines conséquences de la

15. Cf. p.ex. du Bellay, Deffence et Illustration I.15 et I.16 (éd. Chamard, p.35 et p.40, et la note 5 à la page 35). Cf. aussi M. Raymond, La Poésie française et le maniérisme, p.24.

confusion lorsque nous étudierons l'emploi que fait Ronsard de la métaphore de la peinture.

Cette polarité des styles est d'une importance capitale pour qui veut comprendre l'oeuvre de Ronsard. Autour du jeu de la nature et de l'art gravitent incessamment les divers éléments de sa théorie littéraire, manipulant l'attitude générale du poète envers son art et se reproduisant dans le choix de thèmes, de genres, d'images, de techniques, et surtout dans la tonalité changeante des oeuvres. En tant que théoricien, Ronsard a un retard important par rapport aux activités des critiques italiens de son époque, et sa propre théorie est fondée sur des contradictions qu'il n'a jamais su surmonter. Cette instabilité foncière dans la théorie donne à la conscience critique de Ronsard une fluidité sceptique qui marque plus qu'aucun autre trait les oeuvres mûres. Nous allons examiner ces contradictions afin de préciser leur importance dans le développement de la poésie elle-même.

Ronsard, en esquissant à son tour une 'histoire' de la poésie, hérite des mêmes ambiguïtés qui caractérisent la théorie de Minturno. Certains arguments dans l'Abbrégé de 1565 laissent voir d'ailleurs que Ronsard connaissait les arts poétiques de Minturno, l'un latin, l'autre italien, sans qu'on puisse vraiment parler d'influence tant soit peu profonde.¹⁶ On peut même soutenir que la valeur de la 'théologie allégorique' réside précisément dans l'ambiguïté du concept. Puisque l'art est indispensable au poète

16. Cf. J. Spingarn, Literary Criticism in the Renaissance, 2nd ed. (New York, 1954), pp. 187-88. Selon Spingarn, l'assimilation de la critique italienne ne s'accomplit en France qu'avec l'Art poétique françois de Vauquelin de la Fresnaye.

moderne, et puisque c'est par son art qu'il se distingue, l'évolution graduelle à partir d'une poésie absolue, pure et chaste jusqu'à des vers gracieux et polis est à la fois à applaudir et à pleurer. Le développement de l'art est de nécessité la dégradation de la poésie. Ronsard rehausse et souligne cette ambiguïté fondamentale:

Car la Poësie n'estoit au premier aage qu'une Theologie allegoricque, pour faire entrer au cerveau des hommes grossiers par fables plaisantes et colorées les secretz qu'ils ne pouvoient comprendre, quand trop ouvertement on leur descouvroit la verité. On dict qu'Eumolpe Cecropien, Line maistre d'Hercule, Orphée, Homere, Hesiode inventerent un si doux alechement. Pour ceste cause ils sont appellez Poëttes divins, non tant pour leur divin esprit qui les rendoit sur tous admirables et excellens, que pour la conversation qu'ilz avoyent avec les Oracles, Prophetes, Devins, Sybilles, Interpretes de songes, desquelz ilz avoyent pris la meilleure part de ce qu'ilz sçavoyent: car ce que les oracles disoyent en peu de motz, ces gentilz personnages l'emplifioyent, coloroyent, et augmentoyent, estans envers le peuple ce que les Sybilles et Devins estoyent en leur endroit. Long temps apres eulx sont venus d'un mesme païs, les seconds poëtes, que j'appelle humains pour estre plus enflez d'artifice et labeur que de divinité. A l'exemple de ceux cy, les poëtes Romains ont foisonné en telle fourmilierie, qu'ilz ont apporté aux librairies plus de charge que d'honneur, excepté cinq ou six dequelz la doctrine, accompagnée d'un parfait artifice, m'a tousjours tiré en admiration. 17

Par les étapes successives de l'imitation, l'artifice a donc gagné le pas sur la 'vérité' dont elle ne devrait être, à proprement parler, que l'expression la

17. Laum. XIV, pp.4-5. La même ambiguïté se voit dans l'image de la lumière de l'Elégie à J. Grevin, avec sa notion d'une 'poésie entière'. Le caractère intermittent de la poésie se réfère à la fois à une plénitude perdue, et à une plénitude encore à accomplir.

plus pure et la plus économique possible. Au sens absolu, la poésie est la vérité, mais c'est une vérité qui existe indépendamment de son expression verbale. La vraie poésie se distingue essentiellement par sa valeur transcendante, et s'oppose donc à la poésie en tant qu'art du discours. L'effort inventif du poète - c'est-à-dire 'le bon naturel d'une imagination concevant les Idées et formes de toutes choses qui se peuvent imaginer tant celestes que terrestres, animées ou inanimées, pour après les représenter, décrire et imiter' - cherche à franchir un gouffre que lui-même définit d'infranchissable.¹⁸ La diversification allégorique de la science, exemplifiée par la mythologie de la poésie elle-même, et rendue nécessaire par la nature grossière des hommes et par leur compréhension limitée, est consubstantielle à l'épanouissement verbal et à la diversité qui est notre manière imparfaite d'exprimer et de comprendre l'unité divine:

Car les Muses, Apollon, Mercure, Pallas, Venus, et autres telles deitez, ne nous représentent que les puissances de Dieu, auquel les premiers hommes avoient donné plusieurs noms pour les divers effectz de son incompréhensible majesté. 19

A cette imperfection foncière de la poésie s'ajoute la dégradation contingente qu'elle subit aux mains des imitateurs, qui s'éloignent de la vérité en ce qu'ils s'adressent non pas à la source divine mais à l'expression toute humaine de celle-ci chez les poètes du passé. Le développement de la poésie se présente donc comme

18. Ibid., p.13.

19. Ibid., p.6.

l'élaboration de plus en plus artificielle d'un signe primitif, où la conventionnalité n'est pas celle de l'abstraction, mais celle du style. Ce signe est donc à la fois illustré et obscurci par le travail du poète; en amoncelant des images dont la fonction, comme celle du voile, est de faire transparaître la clarté divine de la vérité, il est condamné à avilir cette clarté de son 'fard' et à l'enterrer dans sa rhétorique. La poésie, c'est-à-dire, ne peut vivre que par sa propre mort; c'est une activité éminemment auto-destructive.²⁰ Déjà dans l'Ode à Michel de l'Hôpital c'est une telle conception pessimiste de la poésie qui s'impose, même si, en 1552, elle annonce la restauration des muses par le chancelier, et la création d'un nouvel âge d'or sous le roi Henri II.

(iii) La recherche de la 'variété' et de la 'naïveté'.

La contradiction que nous venons d'esquisser se manifeste dans deux aspects importants de la théorie poétique de Ronsard. Il s'agit de la variété et de la naïveté, et encore plus de la manière dont le poète envisage leur relation. La variété est réalisée d'abord dans la gamme de sujets propres à la poésie (c'est la raison pour laquelle rien ne doit entraver le choix du poète), mais aussi dans l'élaboration du poème, dans le besoin d'ampli-

20. Le côté néfaste de la diversité et l'épanouissement verbal qui l'accompagne s'appliquent aussi à l'histoire des langues; ainsi, dans la première préface de la Franciade, Ronsard prétend que 'trente lignes en Latin vallent plus que soixante de nostre François'. (Laum. XVI, p.10.)

fier', de 'colorer' et d'augmenter' le sujet par l'accumulation d'images. C'est également le besoin de varier qui exige l'extension du langage poétique par la fréquentation des 'artisans de tous mestiers' et par le développement systématique des latinismes et des expressions dialectales dans la recherche de la 'copie' nécessaire à la poésie.²¹ Ainsi conçue, la variété représente le désir de plénitude; on cherche à atteindre l'unité par la quantité et par la diversité. En France, cette théorie se dessine le plus nettement chez Peletier, qui voit dans la diversification artistique non pas une déchéance mais un dynamisme qui rapproche la création poétique de la création divine:

Le grand miracle de Nature, est de pouuoër
tousjours augmanter ses choses sans fin.
E pourcè elè à donnè premierèment a
l'homme unè mesurè e nombrè de parler,
sans consideracion toutéfoès d'artificè
poëtiqué. Puis par curiosite e par
imitacion, les hommés trouuans la chose
belè, an ont fèt un usagé: après, l'ont
redigè en Art peu a peu einsi qué les
espriz ont commancè a s'ouurir. Pourcè,
les anciens ont fèt Apolon e les Musés
presider a la Poësiè, comme Dieus a unè
chosé divinè: pour montrer qu'elè n'à
originè autrè qué celesté. 22

On voit la distance qui sépare Ronsard et Peletier; pour l'un, seule l'intuition primitive est divine, et l'expression en est de nécessité défectueuse et humaine, tandis que pour l'autre la régulation artistique est un moyen de s'approcher de la divinité. Peletier voit dans

21. Cf. Laum XIV, p.10. Sur la 'copieuse diversité' cf. T.C. Cave, 'Ronsard's mythological universe' dans Ronsard the Poet, ed. Cave, (London, 1973), pp.166-172; idem, The Cornucopian Text, (Oxford, 1979), chap.1.

22. L'art poétique (1555), éd. Boulanger, (Paris, 1930), pp.65-66.

l'élaboration de l'art une manifestation des progrès humains et une preuve de la dignité de l'homme; Ronsard voit dans l'art une mise en règles qui ne peut que réduire la liberté primitive.

Il est vrai que la notion de la diversité naturelle se rencontre fréquemment dans la poésie de Ronsard, et qu'en 1550 elle se revêt d'un aspect néo-platonicien qui s'approche de la théorie de Peletier. La Préface des Odes met en avant leur diversité comme principal titre de gloire de l'auteur; dans les poèmes eux-mêmes la variété qui caractérise l'activité des poètes s'attache à une exploration de la diversité du monde, et s'exprime par l'image du peintre:

Ils connoissent la peinture
De nostre mere et cela
Qu'el varie çà et là
En chaq'une creature,
Ores par leur ecriture
Ils sont pescheurs, laboureurs,
Maçons, soudars, empereurs
Vrais peintres de la nature. 23

L'analogie se repose sur la divinité de la peinture, qui imite la puissance créatrice de Dieu, lui-même un artifex qui s'exprime dans la variété. Ainsi Ronsard assure son ami Denisot de la rareté de son don de peintre; les vrais inspirés sont aussi infréquents que les 'artistes' sont nombreux (comme, dans le domaine de la poésie, les 'versificateurs'):

Vrayement Dieu qui tout ordonne
Sans estre forcé d'aucun,
Le beau present qu'il te donne
N'eslargit pas a chacun.
Aussi sa sainte pensée
Deseignant ce monde beau,

A sa forme commencée
 Sus le deseign d'un tableau.
 Le variant en la sorte
 D'un protraict ingenieux,
 Ou maint beau trait se rapporte
 Pour mieux decevoir les yeulx. 24

Ces sentiments avaient déjà paru dans une ode A son Luc publiée dans le Bocage de 1550. On retrouve dans ce poème l'image du microcosme pour définir l'activité du peintre:

C'est un celeste present
 Transmis çà bas où nous sommes,
 Qui regne encor à present
 Pour lever en haut les hommes:
 Car ainsi que Dieu a fait
 De rien le monde parfait,
 Il veut qu'en petite espace
 Le paintre ingenieus face
 (Alors qu'il est agité)
 Sans avoir nulle matiere
 L'aer, la mer, la terre entiere,
 Instrument de deité. 25

La notion de l'unité divine qui s'exprime dans la diversité est essentiellement néo-platonicienne, et se rattache donc au thème de la dignitas hominis.²⁶ C'est en effet dans le cadre de ce thème qu'on la retrouve dans une élégie de 1559, intitulée l'Excellence de l'esprit humain. Ronsard y évoque l'essor de l'âme et la découverte par l'imagination inspirée des secrets divins et naturels; tout comme la diversité du monde témoigne de l'unité divine, ainsi également la variété des disciplines (prophétie, rhétorique,

24. Laum. III, p.180.

25. Laum. II, pp.160-161. Le poème fut retranché à partir de l'édition de 1578. Une variante de 1554 souligne les qualités spirituelles de la peinture: 'Qui regne encor a present' devient 'De terrestre faix exempt'.

26. Sur ce thème, cf. L. Sozzi, 'La dignitas hominis dans la littérature française de la Renaissance', Humanism in France at the end of the Middle Ages and in the early Renaissance, (Manchester, 1970), pp.176-198.

médecine, poésie, jurisprudence, musique, histoire) est une manifestation humaine de la divinité de l'âme. Ronsard commence par une allusion au mythe de Deucalion, qui avait déjà figuré dans l'ode A son Luc, où les peintres étaient des 'diamans' parmi les 'pierres' de la 'rude et grossiere multitude':

Nous ne sommes pas nez de la dure semence
Des cailloux animez: d'une plus noble essence
Nostre esprit est formé, lequel a retenu
Le naturel du lieu duquel il est venu.
Car tout ainsi que Dieu en variant exerce,
Estant simple et un, sa puissance diverse,
Et se monstre admirable en ce grand Univers
Pour la varieté de ses effaits divers:
Ainsi nostre ame seule, image trespetite
De l'image de Dieu, le tout puissant imite
D'un sutil artifice, et de sa deité
Nous monstre les effaits par sa diversité. 27

Nous devons remarquer que cette célébration de l'esprit vaut pour toutes les activités humaines, et non pas seulement pour les arts libéraux. L'imitation de Dieu n'est pas le domaine exclusif du poète. Ainsi Ronsard admire les travaux du physicien Abel Foulon, qui:

imite d'artifice
Cela que Dieu bastist dans le grand edifice
De ce Monde admirable, et bref ce que Dieu fait
Par mouvement semblable est par luy contrefait. 28

Le thème de la dignité de l'homme évoque pourtant la notion contraire de l'humilité que doit éprouver l'homme face à sa condition, et celle de la vanité de ses activités. Dans la totalité de l'oeuvre, il faut donc tenir compte aussi du sonnet 'Bien que l'esprit humain s'enfle par la doctrine/

27. Laum. X, pp.101-102.

28. Laum. VIII, pp.32-33. Il s'agit de l'Hymne de Henri II. Des esprits comme celui de Foulon assurent la gloire du roi.

De Platon' par lequel Ronsard châtie les prétentions d'Hélène.²⁹ Il faut opposer plus particulièrement à l'Excellence de l'esprit de l'homme le poème intitulé Paradoxe. Que les mains servent plus aux hommes que la raison, qui date de 1571.³⁰ A partir de 1578 d'ailleurs, les deux poèmes sont juxtaposés dans Le second livre des poèmes. La variété des métiers peut encore signifier non pas la divinité de l'âme, mais son contraire, et devient le symbole de notre déchéance, de la distance qui nous sépare de Dieu, de la perte de la liberté primitive et de la soumission de l'homme à la Fortune.³¹ Enfin, la conception mystique des arts libéraux appartient à l'enthousiasme des Odes, et quoique Ronsard continue à utiliser l'image de l'artifice pour caractériser l'harmonie de l'univers (notamment dans l'Hymne du Ciel), il n'en fera pas, comme Peletier, le principe fondamental de sa théorie poétique. Peletier voit surtout dans l'art un moyen d'imposer sur la diversité de l'expérience une unité formelle; il veut, comme l'écrit D.B. Wilson, reproduire ce qu'il y a de plus haut, à savoir la création.³² L'attitude de Ronsard est à la fois moins subtile et plus équivoque. Même dans ses expressions les plus platoniciennes, la variété est chez lui surtout une image, destinée à glorifier l'activité du poète, et non pas à lui procurer une justification

29. Laum. XVII, p.229.

30. Laum. XV, pp.309-313.

31. Thème fréquent chez Ronsard. Voir, par exemple, les vers 48-69 de l'Hymne de la Mort, (Laum. VIII, pp.164-165), et Les Estoilles de 1575, (Laum. XVII, pp.37-44).

32. D.B. Wilson, Descriptive Poetry in France from Blason to Baroque, (Manchester, 1967, p.111).

ontologique. La préface des Odes est un éloge de la fécondité poétique, et une expression du plaisir qui découle de la 'copieuse diversité':

Je suis de cette opinion que nulle Poësie se doit louer pour accomplie, si elle ne ressemble la nature, laquelle ne fut estimée belle des anciens, que pour estre inconstante, et variable en ses perfections. 33

La poésie est une fête de l'imagination et une fête des sens; de là proviennent la confiance rayonnante du 'premier auteur lyrique François' et le ton vigoureux d'une prose dans laquelle la variété se définit comme 'la sauce à laquelle on doit goûter l'ode'.

En 1560, lorsqu'il publie la première édition collective de ses oeuvres, Ronsard commente son activité créatrice en revenant à l'idée de la variété dans son Elégie à Lois des Masures. (Celui-ci est d'ailleurs le dedicataire du cinquième livres des Poèmes, titre sous lequel le poète réunit des pièces très diverses.) Ronsard y compare ses oeuvres à un paysage varié, et encore à la table du roi, chargée de 'diverses viandes'. La diversité des mets offerts au banquet permet à chacun d'y choisir ce qui lui plaît; s'il n'y trouve rien à son goût, le convive n'a pas à se plaindre, car il n'est aucunement obligé de manger, ni même d'assister au repas. Au contraire, étant venu de son plein gré, il ne doit pas s'obstiner à trouver des défauts. Ces conseils s'adressent surtout, sans doute, aux adversaires protestants du poète et leur critique passionnée ou partiale, mais il n'en est pas moins

significatif qu'en 1560 la diversité n'a aucune valeur absolue, et s'oriente uniquement vers les relations du poète avec son public. On perçoit en tout cela un glissement important dans la pensée esthétique du poète. En 1550 la variété reflète une perception imaginative du monde et possède une valeur métaphysique, même si celle-ci reste plutôt vague et générale chez Ronsard. En 1560, elle est devenue relative, se réfère non pas au poète mais aux lecteurs, et admet même la possibilité de l'échec: tout paysage contient des épines et des chardons aussi bien que des vignes et des vergers; l'échec de certains poèmes ne doit pas nous surprendre, car Dieu seul est parfait. Désir confiant de l'absolu, et conscience de l'imperfection; la véritable portée de la diversité chez Ronsard se dégage justement de cette tension entre la dignitas et la vanitas pour accuser la réalité humaine.

Il faut dire que Peletier est capable, lui aussi, de donner expression à ce côté plus réaliste de la variété. Chez lui, pourtant, le besoin de prévoir les désirs du public s'intègre dans la vision métaphysique:

Voëla commant Virgilé à distingué son
 eloquancé an toutes façons, non sans
 uné certainé prevoyancé e presagé:
 s'apréntant de satisféré a tant de
 sortés de Lecteurs a tant d'apetiz e
 a tant de jugémans. An quoë il a
 imité ceté grandé ouvrieré e meré
 Nature, quand il à fet un accord de
 tant de sortés e de si divers tons. 34

Cette notion de la concorde discordante rassemble les critères de variété et d'harmonie pour en faire, par

l'intermédiaire du jugement rationnel et du principe de la convenance, une théorie caractéristiquement moyenne. Ronsard est au contraire le poète des solutions extrêmes, qui cherche, non pas à résoudre, mais à faire éclater dans ses oeuvres les contradictions et les tensions de sa vision poétique. Chez Peletier, la contradiction qui pourrait exister entre l'idée d'une structure harmonieuse et celle de l'imagination qui s'épanouit est résolue par l'image du microcosme. Le poème épique doit tout embrasser, imposant à la diversité de l'expérience une unité formelle et significative, imitant l'oeuvre du Créateur en ce qu'il remanie et illustre par l'amplification poétique les éléments de la réalité qui s'offrent à notre expérience et à notre connaissance, en faisant un tout encyclopédique, cohérent et transparent, auquel il confère la clarté (c'est-à-dire la splendeur) de la poésie. Ce qui peut sembler un souci de richesse décorative et de virtuosité doit donc au contraire être mis au compte du but encyclopédique que le poète se propose:

Nous dirons donc les autres g'anrés d'Ecriz
 être les Riuierés e ruisseaus: e l'Heroïque
 être commé uné Mer, einçoës uné formé e
 imagé d'Univers: d'autant qu'il n'êt matieré,
 tant soët élé ardué, precieusé, ou excelanté
 an la naturé des chosés: qui ne s'i puissé
 apporter, e qui n'i puissé antrer. 35

Il serait faux, sans doute, de prétendre que l'idée du microcosme poétique n'a pas d'importance pour Ronsard. On trouve en effet l'image chez lui tout au début de sa carrière littéraire, quand, parlant de certaines métaphores

hardies qui lui ont valu la critique de ses adversaires, il désigne ces figures comme 'les atomes, par lesquels j'ay composé le petit monde de mes inventions'.³⁶ Et d'une manière générale, l'idéal encyclopédique soutient sa conception de la variété et de la 'copieuse diversité' qui caractérise la nature et la poésie qui l'imite. Il n'en est pas moins vrai que Ronsard n'a pas développé cette image à l'appui de sa théorie épique. Chez lui, l'unité de l'oeuvre héroïque dépend du 'bon naturel' du poète, qu'il faut associer à la 'naïveté' des poètes 'divins' et aux débuts primitifs - et donc purs - de la poésie. Ainsi en 1572 Ronsard distingue entre Homère et Virgile:

J'ay patronné mon oeuvre...plustost sur la naïve facilité d'Homere que sur la curieuse diligence de Virgile, imitant toutesfois a mon possible de l'un et de l'autre l'artifice et l'argument plus basté sur la vraysemblance que sur la verité. 37

Ronsard s'attache en effet à dégager la valeur absolue de ses principes littéraires, dont le plus important est la naïveté qu'il perçoit dans la poésie des meilleurs poètes de l'antiquité et qui doit caractériser aussi la poésie moderne. La naïveté est la qualité d'une poésie naturelle, et correspond dans une certaine mesure à la spontanéité, à l'apparente nonchalance, ou la désinvolture, que la critique italienne appelle sprezzatura en reprenant à son compte le mot de Castiglione.³⁸ Nous verrons plus

36. Laum. I, p.59.

37. Laum. XVI, p.5.

38. Castiglione introduit le mot 'sprezzatura' dans la discussion de la grazia dans le chapitre XXVI du premier livre du Cortegiano. La sprezzatura, ou sprezzata disinvoltura se définit par son contraire, qui est l'affetazione. Cf. J.R. Woodhouse, Baldesar Castiglione: A Reassessment of 'The Courtier', (Edinburgh, 1978), pp.76-80.

tard les implications de cette idée d'un naturel savamment cultivé, d'un 'art caché qui ne semble pas art'.

D'une manière plus fondamentale, pourtant, le concept d'une poésie naturelle dépend de l'idée qu'on se fait de la nature. Pour Ronsard, la nature est d'abord la natura naturans, et correspond à l'intelligence cosmique, aux principes qui gouvernent la vie de l'univers. Elle est aussi la natura naturata, la nature qui se perçoit par les sens, et qui correspond approximativement (mais pas tout à fait) à notre conception post-romantique de la nature.³⁹ En dernier lieu, les mots nature et naturel évoquent le génie individuel du poète, et correspondent à l'ingenium horatien. Dans la mythologie cosmique et poétique de Ronsard, la naïveté n'a existé dans l'état pur qu'à une époque primitive, où le monde existait encore dans sa condition naïve ou native. Cette époque lointaine, qu'il associe à l'âge d'or, se distingue par l'unité des trois aspects de la nature; l'opération de la divinité se fait voir directement et constamment dans ses manifestations terrestres, et la nature humaine en a une intelligence également totale et constante. A l'âge d'or, on vit la poésie, on éprouve tout poétiquement.⁴⁰ La déchéance humaine, symbolisée généralement chez Ronsard par la révolte des Titans, détruit cette harmonie primitive en remplaçant la liberté, et la poésie qui l'accompagne, par une régularisation de tous les aspects de la nature et de

39. Cf. D.B. Wilson, Ronsard poet of Nature, chap. II.

40. Sur ce thème, cf. E. Armstrong, Ronsard and the Age of Gold, (Cambridge, 1968).

la vie, par la soumission du genre humain aux forces de la Fortune et du Destin, et par une inspiration devenue intermittente.

La liberté devient donc la clef de la poésie, qu'il s'agit de faire renaître en défiant le destin et en se libérant de toutes les contraintes, sociales et artistiques, qui l'empêchent de s'épanouir à l'époque moderne. C'est une telle libération que du Bellay et Ronsard annoncent en 1549 et en 1550, en même temps qu'ils chantent le nouvel âge d'or qui s'accomplit sous Henri II. Mais la poésie ne se rencontre plus à l'état pur, sauf dans des lieux, et à des moments privilégiés de parfaite naïveté où la divinité, la nature sensible et l'humanité entrent en accord. La divinité se révèle en effet dans les lieux sauvages, vestiges de la jeunesse du monde, et s'associe également à la jeunesse du poète. Ronsard développe ce thème dans les années 1559-1563, et on en trouve l'expression la plus mûre dans le crédo poétique des hymnes de l'Automne et de l'Hiver. C'est d'abord l'expérience intense de la nature, c'est-à-dire la poésie:

Je n'avois pas quinze ans que les mons et 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 valée, un antre en horreur obscurcy,
 Un desert effroiabable, estoit tout mon soucy,
 A fin de voir au soir les Nymphes et les Fées
 Danser desoubs la Lune en cotte par les préés,
 Fantastique d'esprit: et de voir les Sylvains
 Estre boucs par les pieds, et hommes par les mains,
 Et porter sur le front des cornes de la sorte
 Qu'un petit aignelet de quatre moys les porte.

Suit l'avertissement de la Muse: les exigences de la poésie

ne permettent pas au poète de s'intégrer dans la société des hommes, qui le répudieront:

Tu seras du vulgaire appelé frenetique,
Insencé, furieux, farouche, fantastique,
Maussade, mal plaisant, car le peuple médit
De celui qui de moeurs aux siennes contredit.

Mais courage, Ronsard... 41

Dans d'autres poèmes appartenant à cette période de sa créativité, Ronsard s'élève contre la nécessité de se plier devant les contraintes sociales et matérielles qui entravent l'épanouissement de la poésie. De telles contraintes font d'ailleurs partie de la condition humaine, soumise à la Fortune.⁴² La contrainte fatale s'étend à la poésie sous la forme de l'art, qui est à la fois indispensable au poète, et inacceptable dans la vraie poésie. Correspondant donc aux deux 'philosophies' de l'Hymne de l'Hiver, dont l'une se raconte au passé simple et contient les efforts de ceux qui 'mirent desoubs leurs pieds Fortune et le Destin', tandis que l'autre 'habite soubs la nue' et prend comme sujet la réalité terrestre et humaine, on trouve deux genres de poésie. Ceux-ci sont définis dans l'Elégie adressée à Jacques Grévin dont nous avons déjà parlé plus haut. Ronsard y consacre un long développement à l'art minable des versificateurs, et un autre aux vrais

41. Laum. XII, pp.47-48.

42. Cf. plus haut la note 48 et aussi la Complainte contre Fortune, (Laum. X, pp.16-38), et la Complainte a la Royne mere du Roy, (Laum. XII, pp.172-188). Ronsard évoque dans ce dernier poème la mort de du Bellay, qui est sans doute pour beaucoup dans le ton des poésies de 1560 à 1564. Les Regrets présentent, comme on le sait, un poète soumis à la Fortune qu'il avait défiée. Cf. aussi M. Quainton, Ronsard's ordered Chaos: Visions of Flux and Stability in the Poetry of Pierre de Ronsard, (Manchester, 1980).

poètes, à ceux qui, par la divinité de l'imagination, 'n'abusent du nom' de la poésie, avant d'en dégager le 'mestier' qui, 'tenant le milieu, pour bon est approuvé'. Mais face à l'impossibilité de la poésie et au besoin d'un compromis s'élève l'angoisse du poète qui, s'il n'est pas encore tout à fait un 'maudit' baudelairien, ressent très vivement son aliénation sociale, et la tension qui existe en lui entre l'homme et le poète:

Quant à moy, mon Grevin, si mon nom espandu
S'enfle de quelque honneur, il m'est trop cher
vendu,
Et ne sçay pas comment un autre s'en contente:
Mais je sçay que mon art grevement me tourmente,
Encor que, moy vif, je jouysse du bien
Qu'on donne apres la mort au mort qui ne sent rien.
Car pour avoir gousté les ondes de Permesse
Je suis tout aggravé de somne et de paresse,
Inhabile, inutile: et qui pis, je ne puis
Arracher cest humeur dont esclave je suis.
Je suis opiniastre, indiscret, fantastique,
Farouche, soupconneux, triste et melancolique,
Content et non content, mal propre, et mal courtois:
Au reste craignant Dieu, les princes et les lois,
Né d'assez bon esprit, de nature assez bonne,
Qui pour rien ne voudroit avoir faché personne:
Voilà mon naturel, mon Grevin, et je croy
Que tous ceux de mon art ont tels vices que moy.
Pour me recompenser, au moins si Calliope
M'avoit fait le meilleur des meilleurs de sa trope,
Et si j'estois en l'art qu'elle enseigne parfait,
De tant de passions je seroy satisfait:
Mais me voyant sans plus icy demy Poëte,
Un mestier moins divin que le mien je souhaite.
(vv.41-64) 43

D'une manière absolue donc, l'art ne peut être qu'une contrainte sur la poésie qui prend comme sa devise la liberté de l'imagination et la naïveté. Le poète cherchera à se libérer autant que possible de tout ce qui est artifice. Or, l'art comprend pour le poète du XVIIe

siècle non seulement les formes de la poésie, mais aussi la préparation et la formation du poète par la fréquentation des poètes de l'antiquité et parfois aussi des 'modernes Italiens'.⁴⁴ Il n'y a aucune contradiction à prescrire l'imitation de modèles; du moment où on accepte la déchéance et l'impossibilité d'une poésie absolue, l'imitation est en effet la meilleure manière de s'approcher de l'excellence. Ce point est acquis. Mais même ici on rencontre des tensions et des contradictions. La naïveté et la mythologie de la poésie qui l'entoure exigeraient l'imitation des tout premiers poètes, et en effet Ronsard, sorti des cours de Dorat, qui 'm'aprist la Poésie', sera longtemps tenté par les Grecs obscurs.⁴⁵ Même en 1572, la Franciade se réclame de 'la naïve facilité d'Homere' plus que de 'la curieuse diligence de Virgile'.⁴⁶ En revanche, la naïveté se rapporte aussi au 'naturel' du poète lui-même, à son tempérament et à ses goûts poétiques. Ainsi, l'imitation de Pindare se double de celle d'Horace, avec lequel Ronsard a une affinité réelle, et la préface posthume de la Franciade avoue une dette considérable à Virgile - Ronsard déclare qu'il a fait une épopée à la manière de Virgile presque malgré sa propre volonté, celle du poète romain lui étant si bien connue que leurs conceptions ne pouvaient qu'être parallèles.⁴⁷ Cette notion du tempérament et de l'individualité va nettement à l'encontre

44. Deffence et Illustration, II, iv., (Ed. Chamard, p.122).

45. Laum. XII, p.50.

46. Laum. XVI, p.5.

47. Laum. XVI, p.339.

de la vision unie d'une poésie constante dont nous avons parlé plus haut, de sorte que la naïveté tire le poète en deux sens à la fois.

L'individualité ne s'impose pas d'ailleurs seulement lorsqu'il s'agit du choix de modèles. Même s'il est faux d'attribuer à la poésie de la Renaissance une idée moderne de la sincérité - nous venons de voir Ronsard souligner la tension qui existe entre le poète et l'homme, et à la même époque, la polémique contre les protestants insiste qu'il faut distinguer entre l'oeuvre du poète et sa personnalité - il doit y avoir tout de même une certaine conformité entre le tempérament et les écrits. Ainsi, en 1563, Ronsard prétend abandonner avec soulagement les pièces polémiques, 'lesquelles estant par contrainte un peu mordantes me sembloient du tout forcées, et faites contre la modestie de mon naturel'. Poète de cour, il accepte que les seigneurs lui commandent des pièces 'pourveu qu'en leur faisant humble service je ne force mon naturel et que je les cognoisse gaillars, et bien nez...'⁴⁸ Il est vrai que Ronsard répond ici à ceux qui l'avaient chargé d'être un 'ambitieux courtisan', mais le ton et les termes de sa réponse n'en sont pas moins intéressants. Remarquons pourtant que cette quasi-sincérité ne s'étend pas au choix de sujets et de thèmes, et Ronsard dédaigne explicitement de justifier sa célébration de sujets contradictoires, qui se rattache d'ailleurs à la variété poétique

48. Laum. XII, p.3 et p.6.

et à la virtuosité rhétorique.

Or, si tu veux savoir pourquoy j'ay
traitté maintenant un argument et 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
papier comme un potier fait son argille,
non selon leur fantaisie, mais bien selon
ma volonté. 49

La liberté du poète s'exprime donc dans la variété, et rejoint ici un refus du dogmatisme, et l'humilité qui est venue remplacer l'orgueil de 1550:

Quand j'ay voulu escrire de Dieu, encore
que langue d'homme ne soit suffisante ny
capable de parler de sa majesté; je l'ay
fait toutesfois le mieux qu'il m'a esté
possible, sans me vanter de le cognoistre
si parfaitement qu'un tas de jeunes
Theologiens qui se disent ses mignons,
qui ont, peut-estre, moindre cognoissance
de sa grandeur incomprehensible que moy
pauvre infirme et humilié, qui me confesse
indigne de la recherche de ses secrets, et
du tout vaincu de la puissance de sa déité,
obeissant à l'Eglise Catholique, sans estre
si ambitieux rechercheur de ces nouveautez,
qui n'apportent nulle seurté de conscience,
comme rapellans tousjours en doute les
principaux points de nostre religion, les-
quelz il faut croire fermement, et non si
curieusement en disputer. 50

Pour en revenir à l'imitation d'auteurs-modèles, la notion d'une âme éternelle de la poésie n'empêche pas que chaque poète veuille imposer sur ses matériaux son empreinte personnelle. D'une part donc, l'art, ou l'imitation, est un titre de gloire, le moyen le plus sûr d'accéder à la poésie; d'autre part, l'art doit s'effacer. On en arrive donc à l'imitation inconsciente préconisée par du Bellay dans la seconde préface à l'Olive, qui

49. Ibid.

50. Ibid., p.5 .

s'accorde plutôt mal avec les conseils de la Deffence et Illustration, et aussi avec les techniques de du Bellay lui-même:

Si, par la lecture des bons livres, je me suis imprimé quelques traictz en la fantaisie, qui apres, venant à exposer mes petites conceptions selon les occasions qui m'en sont données, me coulent beaucoup plus facilement en la plume qu'ilz ne me reviennent.en la memoire, doibt on pour ceste raison les appeler pieces rapportées? 51

Pour Ronsard, comme nous l'avons vu, 'le principal poinct est l'invention, laquelle vient tant de la bonne nature, que par la leçon des bons et anciens autheurs'.⁵² De là; le conseil qu'il offre au poète-apprenti d'apprendre par coeur les bons poètes, afin d'en faire une seconde nature, une sorte de fichier mental qu'on peut consulter à volonté, et peut-être même inconsciemment. Dans la juxtaposition de la nature et des modèles, mais aussi dans l'insistance sur les 'bons et anciens autheurs', on constate encore la tension qui existe entre les deux aspects de la naïveté. Cela se remarque encore dans la célèbre image de l'abeille, empruntée à Sénèque pour désigner la transformation de matériaux pré-existants par une conscience poétique nouvelle:

Mon Passerat, je ressemble à l'Abeille
 Qui va cueillant tantost la fleur vermeille,
 Tantost la jaune: errant de pré en pré
 Volle en la part qui plus luy vient à gré
 Contre l'Hyver amassant force vivres:
 Ainsi courant et feuilletant mes livres,
 J'amasse, trie et choisis le plus beau,
 Qu'en cent couleurs je peints en un tableau,
 Tantost en l'autre; et maistre de ma peinture
 Sans me forcer j'imite la Nature... 53

51. Oeuvres poétiques, ed. Chamard, Vol. I, p.19.

52. Laum. XIV, p.6.

53. Laum. XV, p.252.

On remarquera encore l'analogie avec la peinture qui caractérise ici le côté dynamique ou proprement créateur de l'imitation, et qui rappelle la préparation soignée et l'exécution spontanée que nous avons vues chez Alberti. On perçoit donc dans cette image le jeu de l'artifice et de la spontanéité. Il est en effet permis au poète de noter les idées et les images d'autrui et de les incorporer dans ses propres ressources poétiques afin d'assurer la copie nécessaire. Il lui est aussi permis de s'en servir - sans ou avec modifications - lorsque ces inventions empruntées conviennent à ses besoins. Au fond donc, le critère d'excellence est encore le principe de la convenance. L'abus de l'art, l'artifice au sens péjoratif, consiste à laisser voir trop clairement les mécanismes de la composition. Des variantes introduites dans le texte de l'Hylas en 1584 soulignent la tension qui subsiste dans cet équilibre de l'art et de la nature. Dans le princeps (1569) 'courant et feuilletant' évoque une lecture négligente et rappelle l'imitation inconsciente de du Bellay. Ceci devient en 1584 'lisant et feuilletant', et suggère une lecture plus soignée; en même temps Ronsard éloigne l'art de la partie dynamique ou productive de l'activité poétique en remplaçant 'maistre de ma peinture' par 'prompt en ma peinture'.

L'image de l'abeille renferme donc l'idéal ronsardien de l'imitation.⁵⁴ Tandis que la concurrence du poète

54. Sur cette image, cf. R.J. Clements, Critical Theory and Practice of the Pléiade, (Cambridge, Mass., 1942), pp.163-174; Castor, Pléiade Poetics, pp.71-73.

et de son modèle caractérisent l'imitation chez du Bellay, les procédés de l'innutrition et de la contamination (ou imitation multiple) appartiennent essentiellement à Ronsard. La clef de l'imitation réussie, c'est l'absence de toute contrainte. Le poète ne doit jamais forcer son naturel. Il serait donc faux de soutenir que l'originalité n'a pas d'importance pour le poète de la Renaissance; ce qu'il cherche, ce n'est pas l'originalité personnelle et toute relative du Romantisme, mais au contraire, par l'imitation et le dépassement de ses modèles, l'originalité au sens absolu, l'âme même de la poésie primitive.⁵⁵ Il s'agit donc de maîtriser parfaitement les conventions de la poésie afin de remonter à une poésie qui aurait existé avant l'art - c'est-à-dire avant ses manifestations individuelles, avant la diversification humaine et l'invention des conventions stylistiques. C'est donc une entreprise paradoxale. La poésie, étant essentiellement mystique, se résout dans l'abstraction et la convention pures. Dans le schéma néo-platonicien, on aboutit à Dieu, ayant quitté depuis longtemps les attaches sensuelles de la poésie. Ainsi, pour le poète, l'effort de purification se dévie inévitablement dans l'appréciation du style et dans l'élaboration et la diversification stylistique.

55. Cf. F. Joukovsky, Orphée et ses disciples dans la Poésie française et néo-latine du XVIe siècle, (Genève, 1970), pp.141-2: 'C'est Ronsard qui va montrer que toute poésie moderne doit se rattacher par-delà les poètes de l'histoire aux poètes primitifs... Cette déférence de Ronsard envers les poètes légendaires est fondée sur une négation du progrès artistique: seule est forte l'intuition primitive; tout le reste est complication inutile'.

C'est le mieux qu'on puisse faire dans l'imitation de la nature et l'expression de la splendeur divine; c'est aussi donc ce qui contient l'essentiel de la poésie imparfaite et humaine.

Le paradoxe de l'imitation se reflète aussi dans l'attitude des poètes envers le langage qu'ils sont obligés d'utiliser et qui devient encore une contrainte qu'il faut faire éclater pour atteindre la pureté primitive. Un premier aspect de cette question est le choix de langue comme moyen d'expression littéraire. Si un poète ne peut jamais faire oeuvre valable en 'forçant son naturel', il est évident que la langue maternelle sera le seul véhicule possible de l'expression poétique.⁵⁶ Ce n'est donc pas surtout pour des raisons de prestige national que les partisans de la nouvelle poésie insistent avec tant de vigueur sur l'emploi du français. La concurrence de l'Italie est certes très réelle, et la prose résonnante de du Bellay fait appel directement aux sentiments nationalistes en affirmant les droits littéraires du français. Ronsard aussi a tendance à mélanger la renommée personnelle et la gloire nationale, surtout en formulant ses demandes de secours financiers - il n'hésite pas à indiquer au roi Henri II la valeur de propagande que pourrait avoir une épopée française vouée à la gloire dynastique des Valois, poème qui serait lu 'tant qu'en France François ton peuple parlera' et qui rendrait son nom également célèbre à l'étranger. La langue nationale se révèle donc un

56. Cf. G. Gastor, op.cit., pp.80-81.

précieux instrument de la politique, et par conséquent 'les Princes ne doivent estre moins curieux d'agrandir les bornes de leur empire, que d'estendre leur langage par toutes nations'.⁵⁷ Il y a d'ailleurs l'exemple des Romains, dont la langue subsiste quoique leur empire ait disparu.⁵⁸

De telles considérations restent pourtant secondaires. Le choix du français est imposé par la théorie poétique elle-même. D'abord, la naiveté exige l'expression la plus naturelle possible, et exclut ainsi l'emploi des langues acquises par l'étude. C'est justement à ce titre que Peletier rattache la question de la langue au débat sur l'art et la nature:

Lé Poëte pourra il jamés être parfēt,
 auquel èt deniéé la perfeccion du langage
 auquel il doët ecrireé, qui n'èt que l'un
 des moindrés instrumans de son metier?
 Car il èt certain, qu'une Langué acquisitivé
 n'antré jamés si auant an l'antandemāt commé
 la nativé. L'Art bien imité la Naturé tant
 qu'il peùt: mës il né l'ateint jamés. 59

Du Bellay évoque lui aussi le caractère artificiel de l'emploi du latin aux temps modernes, mais pour lui il est moins question de la psychologie de l'écrivain ou des conditions de son éducation que de la perte du génie particulier des langues de l'antiquité. Le latin est comme un édifice en ruines, dont il ne reste que des fragments. Notre connaissance de la langue est donc

57. Laum. VII, p.34, et I, p.170.

58. Cf. Deffence et Illustration II, xii, (Ed. Chamard, pp.183-184), et Peletier, préface à la traduction de l'Art Poétique d'Horace, (Boulanger, p.228).

59. Boulanger, p.113, (et cf. pp.228-229).

matériellement incomplète, et plus important encore, il nous manque l'essentiel:

J'estimeroy' l'Art pouvoir exprimer la vive
 energie de la Nature, si vous pouviez rendre
 cete fabrique renouvelée semblable à
 l'antique, étant manque l'Idée de la quele
 faudroit tyrrer l'exemple pour la redifier. 60

La renaissance de la poésie n'implique donc pas celle des langues de l'antiquité. C'est encore une manifestation du caractère fondamentalement contradictoire de la théorie poétique; le purisme littéraire exigerait sans doute un retour aux conventions du grec archaïque, celles qui s'approchent le plus à l'absolu poétique, tandis que le poète moderne veut un langage dynamique, un langage en expansion qui seul sera au niveau de la poésie. L'Idée d'une langue disparaît dès que cette langue cesse de vivre pour devenir uniquement et consciemment littéraire ou livresque. En principe, la diversification des langues modernes devrait recommander aux poètes la simplicité relative du latin, et encore plus du grec. Mais à l'idéal néo-platonicien d'une poésie pure et abstraite s'ajoute le culte néo-platonicien du poète individuel, et désormais le choix de la langue nationale s'impose, même si ce choix rend nécessaire un déplacement sensible de l'âme de la poésie. Pour du Bellay, la littérature latine moderne ne pourra être qu'un remaniement plus ou moins habile de certaines conventions fixées à jamais par l'autorité des écrivains classiques. L''Idée' de la langue correspond à son élément intraduisible, et paraît

60. Deffence et Illustration I, xi, (Ed. Chamard, pp.80-81).

le plus clairement dans la poésie, faisant de tout traducteur un 'traditeur'. Ainsi du Bellay, utilisant encore l'analogie avec la peinture d'une manière nettement défavorable à celle-ci, voit l'âme de la poésie dans une énergie qui est sans doute à comparer avec la 'vive énergie de la Nature'. En condamnant la traduction des poètes, il évoque:

ceste grandeur de style, magnificence de motz, gravité de sentences, audace et variété de figures, et mil'autres lumieres de poésie: bref ceste energie, et ne scay quel esprit, qui est en leurs ecriz, que les Latins appelleroient genius. Toutes les quelles choses se peuvent autant exprimer en traduisant, comme un peintre peut représenter l'ame avec le cors de celui qu'il entreprenent tyrer apres le naturel. 61

Ici la variation stylistique devient très clairement le centre d'intérêt dans la poésie.

On retrouve dans la préface posthume de la Franciade l'argument psychologique de Peletier, fondé sur l'artifice de l'éducation, et aussi le raisonnement plus objectif de du Bellay. Ronsard souligne que le grec et le latin, ayant touché à leur zénith et vécu leur âge d'or, n'ont eu qu'à dépérir. Ce sont désormais des unités linguistiques sévèrement limitées, auxquelles manque le caractère essentiel de tout langage littéraire - le dynamisme. Pour les besoins de la poésie, une langue doit être à même de se renouveler sans cesse, de dépasser sa propre conventionnalité, de se varier infiniment. La nécessité

61. Ibid I, vi., (Ed. Chamard, pp.40-41). Cf. Castor, op.cit., p.66.

d'enrichir le français et l'abandon du latin proviennent donc de la même source:

Il est fort difficile d'ecrire bien en
 nostre langue, si elle n'est enrichie
 autrement qu'elle n'est pour le present
 de mots et de diverses manieres de parler.
 Ceux qui escrivent journallement en elle,
 savent bien à quoy leur en tenir: car
 c'est une extreme geine de se servir
 tousjours d'un mot. 62

Dans le cas des langues anciennes, malgré leur richesse, la contrainte ou gêne est encore pire, car on a affaire à un nombre délimité de structures et de mots, et les conventions sont déjà fixées et doivent être respectées. Tout ceci empêche l'innovation et encourage au contraire l'artifice et l'affectation:

C'est autre chose d'ecrire en une langue florissante qui est pour le present receüe du peuple, villes, bourgades et citez, comme vive et naturelle, approuvée des Roys, des Princes, des Senateurs, marchands et trafiqueurs, et de composer en une langue morte, muette et ensevelie sous le silence de tant d'espaces d'ans, laquelle ne s'apprend plus qu'à l'escole par le foüet et par la lecture des livres, ausquelles langues mortes il n'est licite de ne rien innover, disgraciees du temps, sans appuy d'Empereurs, ny de Roys, de Magistrats ny de villes, comme chose morte, laquelle s'est perdue par le fil des ans, ainsi que font toutes choses humaines, qui perissent vieilles, pour faire place aux autres suivantes et nouvelles: car ce n'est la raison que la nature soit tousjours si prodigue de ses biens à deux ou trois nations, qu'elle ne veuille conserver ses richesses aussi pour les derniers comme les premiers. 63

62. Laum. XVI, p.348.

63. Ibid., pp.349-350. Cf. Peletier: 'Puis les Langues, eins toutes choses du monde, n'ont eles pas leurs siecles? Que voulons nous? anrichir la Latinite? Mes commant le ferons nous, quand ceus qui la suçoët de la nourricé, i ont fêt leur dernier effort?' (p.113). On sait d'ailleurs quel a été le rôle du purisme latin dans le succès des langues vulgaires. La concurrence des langues et le débat cicéronien sont en effet deux aspects du même problème, et se rattachent à la question fondamentale de la nature et de l'art.

S'obstiner à écrire en latin, c'est donc s'opposer à la condition humaine et à la fatalité. Les langues, inventions humaines et arbitraires, sont contingentes et doivent périr. Or, cette conception historique des langues s'oppose à la conception non-historique de la poésie que nous avons relevée au début du présent chapitre, et nous met encore une fois en face des tensions de la théorie poétique et la séparation de la poésie et du véhicule qui l'exprime. Le résultat positif de cette théorie, qui prévoit déjà la déchéance inévitable d'une poésie nationale à peine commencée, c'est la nécessité absolue 'd'écrire en sa langue'.⁶⁴ Paradoxalement encore, la poésie qui cherche à s'éloigner du vulgaire dépend de l'existence d'une langue vulgaire vigoureuse. Au centre du raisonnement de Ronsard nous retrouvons l'idée de la contrainte. Puisque la poésie ne supporte point la contrainte, tout ouvrage en latin sera par conséquent médiocre.

Malgré des affinités évidentes avec les arguments de la Deffence, cette position extrême appartient uniquement à Ronsard. Tous les autres poètes de son cercle, ceux qui ont participé au renouveau annoncé en 1549, et notamment du Bellay lui-même, ont d'ailleurs écrit en latin aussi bien qu'en français; il n'y a que Ronsard qui 'n'a fait aucune infidélité à la muse française'.⁶⁵ Quoiqu'il

64. Cf. E. Pasquier, Choix de Lettres sur la littérature, la langue et la traduction, éd. D. Thickett, (Genève, 1956), p.66.

65. P. de Nolhac, Ronsard et l'humanisme, (Paris, 1921), p.7.

s'inspire librement des poètes néo-latins et prescrive sans hésiter la connaissance du grec et du latin pour les besoins de l'imitation et de l'enrichissement de la langue (à ce second titre, les langues classiques ont le même statut que les dialectes du français, l'espagnol et l'italien; à la différence de du Bellay, Ronsard évite pourtant de conseiller l'imitation des poètes italiens) on trouvera donc difficile de croire qu'il ait reconnu l'égalité de la poésie vulgaire et de la poésie néo-latine qui caractérise selon P. de Nolhac l'attitude des poètes français ses contemporains. Le refus d'écrire en latin témoigne de la rigueur avec laquelle Ronsard poursuit ses principes esthétiques, comme aussi de sa fidélité envers les critères qu'il a formulés en concevant la renaissance de la poésie. Cette rigueur peut surprendre dans une théorie si pleine de contradictions et de paradoxes, mais elle est constante. Peut-être la rigueur est-elle même la cause des contradictions.

(iv) Le langage poétique et la correction des vers

Dans ce refus absolu du latin, la considération centrale est encore une fois celle de la liberté du poète, liberté préconisée par Horace, et partagée, selon l'Art poétique, avec le peintre. Mais Horace conseille aussi la modération, par l'emploi de la raison, de l'imagination libérée; il faut donc décider à quel point le langage et les images du poète doivent être contrôlés par le critère horatien de la convenance. On trouve ainsi chez tous les

théoriciens français un mouvement de libération et un mouvement complémentaire de restriction. Comme nous l'avons vu, aucune langue n'est à proprement parler capable d'exprimer la divinité perdue de la poésie, mais en particulier les langues mortes empêchent par leurs conventions figées l'essor de l'imagination poétique. En revanche, le plus humble des dialectes vivants peut servir à la poésie, car seul est important l'usage que le poète fait de son véhicule choisi.⁶⁶ Toute langue vivante laisse au poète la possibilité de déformer, et ainsi de transformer, ses conventions; elle sera poétique dans la mesure où elle se dépasse pour donner un aperçu de la naïveté première. C'est précisément ce dépassement que du Bellay entend par l'illustration et l'amplification du français. Dans ce cadre, la poésie se définit par la puissance créatrice du langage et par la richesse des images:

Sur toutes choses, prens garde que ce genre de poëme soit éloigné du vulgaire, enrichi et illustré de motz propres et epithetes non oysifs, orné de graves sentences, et varié de toutes manieres de couleurs et ornementz poëtiques. 67

Il s'agit de l'ode, que caractérisent, selon du Bellay, la densité figurative et le ton élevé et soutenu. Ronsard explique son choix de l'ode par l'idée centrale de la

66. Voir le Suravertissement au Lecteur de 1550: 'Tant s'en faut que je refuze les vocables Picards, Angevins, Tourangeaus, Mansseaus, lors qu'ils expriment un mot qui fait défaut en nostre Francois, que si j'avoï parlé le naif dialecte de Vandomois, je ne m'estimeroi bani pour cela d'eloquence des Muses'. (Laum. I, p.57.)

67. Deffence et Illustration II, iv. (Ed. Chamard, p.114.)

liberté. On sait que du Bellay avait rejeté avec mépris les formes fixes de la tradition poétique française en vitupérant leur formalisme vide, mais pour mettre à leur place la forme fixe du sonnet. Ronsard est plus catégorique; pour lui, le sonnet est tout aussi conventionnel et méprisable que les episseries des Français, d'une part parce qu'il est 'petit' et ne permet pas l'épanouissement de l'imagination et le développement figuratif, et d'autre part parce qu'il impose au poète la contrainte d'une poésie étroitement conventionnelle, celle des pétrarquistes:

Je ne fais point de doute que ma Poésie tant varie ne semble facheuse aus oreilles de nos rimeurs, et principalement des courtizans, qui n'admirent qu'un petit sonnet petrarquizé, ou quelque mignardise d'amour qui continue tousjours en son propos. 68

Par la liberté qu'elle offre au poète, tant dans le choix des sujets que dans leur élaboration, l'ode est donc, après l'épopée, le genre le plus poétique qui soit. Pour du Bellay, 'l'ode peut courir par toutes manières de vers librement, voyre en inventer à plaisir.⁶⁹ Peletier réunit la liberté prosodique et la puissance imaginative:

L'Ode est le g'anré plus spacieux pour s'ebatré, qui soët au dessous de l'euvré Heroique, an cas de toute liberte Poëtique: commé Fablés, Figurés, e autrés naïuëtez. 70

Ronsard prescrit pour l'ode une liberté quasi totale; la

68. Laum. I, p.47.

69. Deffence et Illustration, II, iv. (Ed. Chamard, pp.121-122)

70, Boulanger, p.179. Cf. aussi la note de l'éditeur, qui accorde un sens trop moderne à 'naiuëtez', commentant que ce sont des 'produits spontanés de l'imagination et de la fantaisie du poète'.

seule contrainte formelle, c'est la régularité exigée par l'accompagnement musical de ce genre 'lyrique' - 'Quant aux vers lyriques, tu feras le premier couplet à ta volonté, pourveu que les autres suyvent la trace du premier'. Chez Ronsard paraît encore plus clairement que chez Peletier l'idée que l'ode est un apprentissage du poète épique, où il s'agit du développement soutenu et figuratif d'une 'fable'. C'est ainsi que la poésie se distingue de la prose:

Les autres petitz poësmes veulent estre
 abruptement commencez, comme les odes
 lyriques, à la composition desquelz je
 te conseille premierement d'exerciter,
 te donnant de garde sur tout d'estre plus
 versificateur que poëte: car la fable et
 fiction est le subject des bons poëtes,
 qui ont esté depuis toute memoire recom-
 mandez de la posterité: et les vers sont
 seulement le but de l'ignorant versifica-
 teur, lequel pense avoir faict un grand
 chef d'oeuvre, quand il a composé
 beaucoup de carmes rymez, qui sentent
 tellement la prose, que je suis esmerveillé
 comme noz François daignent imprimer telles
 drogueries, à la confusion des autheurs, et
 de nostre nation. 71

On perçoit ici une certaine évolution dans l'attitude critique de Ronsard. Le lyrisme devient en 1565 une sorte d'exercice de licence poétique, obligeant le poète d'utiliser son imagination - c'est-à-dire sa puissance d'invention - et l'éloignant du piège de la virtuosité

71. Laum. XIV, p.9 et pp.16-17. Sébillet lui aussi caractérise l'ode par la liberté: 'le chant Lyrique, ou Ode (car autant vaut a dire), se façonne ne plus ne moins que le Cantique, c'est a dire autant variablement et inconstamment'. Mais l'ode pour Sébillet se limite aux sujets légers, et sa liberté prosodique sert à reproduire les inconstances de l'amour. (Ed. Gaiffe, p.147.)

prosodique. Le ton nouveau et plutôt négatif correspond à des circonstances différentes; en 1550 Ronsard envisage joyusement, dans un manifeste ouvertement polémique, l'affranchissement de la poésie, tandis qu'en 1565 il commente sa propre expérience de l'ode.

Les Odes font éclater les cadres formels de la poésie pour permettre l'éclosion de l'image et pour donner naissance ainsi à la variété qui a une valeur à la fois esthétique et métaphysique en ce qu'elle reproduit la variété et donc la beauté du monde. Cette idée, toujours moins systématique chez Ronsard que chez Peletier, fait place au début des années 1560 à une variété relative, et plutôt gratuite.

Les 'couleurs et ornementz poetiques' ont donc une place permanente et centrale dans la conception ronsardienne de la poésie, même si leur valeur est variable. Tout ce qui sert à rehausser le langage est acceptable, et il est important de remarquer ici que la métaphore, devenue depuis le XIXe siècle la principale figure poétique, n'avait pas au XVIe siècle ce statut privilégié. Ainsi, du Bellay décrit l'éloquence:

dont la vertu gist aux mots propres, usitez,
et non aliénes du commun usage de parler,
aux methaphores, alegories, comparaisons,
similitudes, energies, et tant d'autres
figures et ornemens, sans les quelz tout
oraison et poëme sont nudz, manques et
debiles... 72

Du Bellay a même un certain penchant pour la figure qu'il appelle énergie, figure que nous avons déjà rencontrée,

72. Deffence et Illustration II, i. (Ed. Chamard, pp.35-36)

et qui cherche à rendre à l'esprit du lecteur, d'une manière vivante et animée, une scène ou un objet, et qui est donc le contraire de la concision métaphorique. C'est une figure qui s'accorde bien avec la puissance émotive qui est pour du Bellay le propre du poète. Ni du Bellay ni Ronsard ne se soucie d'énumérer ou de décrire les figures; c'est pourtant que le travail avait déjà été fait par les arts de rhétorique.⁷³ Puisque le poète correspond à l'orateur par son emploi d'un langage figuratif, il y a d'ailleurs une tendance à distinguer le poète par l'intensité figurative de son langage.

En même temps et par un mouvement en partie contraire, on accorde certains privilèges à la métaphore, figure qui fait ressortir un rapport entre deux choses de manière à en dégager une signification. Une poésie qui avait subi l'influence du néo-platonisme florentin - ne fût-ce que d'une manière fort générale et diluée - ne pouvait qu'être sensible aux attraits de cette figure. Cicéron lui accorde une place de choix, d'ailleurs, tant pour sa concision (brevitas) que pour sa clarté (perspicuitas). La métaphore se recommande donc au poète qui cherche à donner forme dans ses poésies à l'abstrait. Pour Peletier, la métaphore est la figure poétique par excellence; il parle des 'Metaforés et Alegoriés: lesquels se peuét toutés deus comprandré sous cé mot de Tranlacion' et voit dans leur fréquence un témoignage de

73. Ibid., II, i (Ed. Chamard, pp.87-88). Cf. plus loin, p.170.

leur utilité, car 'quasi n'i à figuré plus fréquenté an toutés sortés d'Auteurs, fors parauanturé es Historiens, qui contét leur fêt nuémant e par moz dé primitivé sinification'.⁷⁴ Le souci de signifier, et le principe de clarté qui préside à la pensée poétique de Peletier, interdisent la métaphore qui est 'cherchée de trop loin', car 'an sommé, les Metaforés sé font sus chosés connués et generalés'. Pour la même raison, Peletier conseille d'éviter l'image qui attire trop l'attention sur soi-même, et obfusque la signification; la métaphore est à préférer aux comparaisons, car même si celles-ci 'donnet uné grand' lumière au Poème', 'd'autant plus qu'elés sont aperçeuables, e dé plus dé comprisé: tant moins doëvét être fréquentés qué les communés Figurés'.⁷⁵ On voit encore tout ce qui sépare l'esthétique de Ronsard de celle de Peletier. La théorie poétique du XVIIe siècle met en face l'une de l'autre l'expansion stylistique et la contraction métaphorique; voilà encore un aspect de cette tension constante dont nous avons relevé d'autres traces dans l'oeuvre critique de Ronsard, et qui caractérise plus généralement la relation du texte et de l'image visuelle.

La recherche d'une poésie significative, qui s'exprime avec économie, semble sous-tendre l'attitude de tous les poètes envers la correction de leurs oeuvres. Mais malgré les apparences, c'est ici que Ronsard s'éloigne le plus de ses contemporains. En général, on peut dire

74. Boulanger, pp.128-9.

75. Ibid., loc. cit.

que, pour les poètes de la Renaissance, l'exposition publique d'un ouvrage constitue une étape importante de la création littéraire, en dépit de la sentence citée par Ronsard lui-même dans l'élégie A son livre, selon laquelle 'sans espoir de retour s'échappe la parole'.⁷⁶ Le rôle critique de l'émendation est pourtant très variable. Du Bellay, suivant Horace, conseille au poète de soumettre ses écrits au jugement bienveillant mais ferme d'un ami:

Sur tout nous convient avoir quelque
 sçavant et fidele compaignon, ou un
 ami bien familier, voire trois ou
 quatre, qui veillent et puissent
 congnoitre noz fautes, et ne craignent
 point blesser nostre papier avecques les
 ungles. 77

On retrouve le même conseil chez Ronsard, à cette différence près que les amis du poète sont des poètes aussi:

Tu converseras doucement et honnestement
 avecque les poètes de ton temps. Tu
 honoreras les plus vieux comme tes peres,
 tes pareilz comme tes freres, les moindres
 comme tes enfans, et leur communiqueras
 tes escritz: car tu ne dois jamais rien
 mettre en lumiere qui n'ayt premierement
 esté veu et reveu de tes amis, que tu
 estimeras les plus expers en ce mestier,
 afin que par telles conjonctions et
 familiaritez d'espritz [...] tu puisses
 facilement parvenir au comble de tout
 honneur. 78

Ronsard ne précise pas les buts de cette révision, et la définition offerte par du Bellay reste assez générale.

La correction consiste pour lui à 'ajouter, oter, ou muer à loysir ce que cete premiere impetuosité et ardeur d'ecrire n'avoit permis de faire'.⁷⁹ C'est à Peletier que nous devons le seul développement systématique de

76. Laum. VII, p.315.

77. Deffence et Illustration, II,xi. (éd. Chamard, pp.171-2).

78. Laum. XIV, p.7.

79. Deffence et Illustration, II,xi. (éd. Chamard, p.170).

l'idée de la correction. Je cite en entier ce passage, qui est au coeur de l'art poétique de Peletier, et qui nous met de nouveau en face de l'analogie avec la peinture:

Savoer èt, qu'il faut lesser réfroedir la chaleur de notre inuancion. Car nous nous plèsons tousjours an céla que nous inuantons. Autrémant nous né l'ecririons même point. Puis après longué surseancé, faut rétourner sus notre bèsogné. E lors pour la nouuèle deliberacion que nous i aportérons, il nous sambléra que cé sera un image tout neuf: commé nous voyons que font les Peintrés, léquez mètét leur tableau a part, cé pendant qu'iz pansét a un autre labour. Puis quand leur avis les prand, iz se vienét rémètré dessus: e sont tous ebahiz qu'a la première vue qu'iz getét dessus, iz réconoèssét leurs trez pour tous autres qu'iz né les avoèt lessèz, s'ebahicét commant telé e telé fauté leur etoèt echapeé, e commé iz né s'etoèt auisèz d'un tel tret et d'un tel: corrigét, acoutrét, rédonnét le jour, rétracét les ombrés: e an fin parfont leur ouragé: Einsi lé Poète lesséra réposer sa Compositcion: afin qu'après s'être réfreschi du premier labour, il se mèté an réconoèssancé, la ou le premier sera, d'auser si l'ordré èt bon ou preposteré. 80

Ce passage est en effet d'un grand intérêt, poésie et peinture y étant rapprochées par la force expressive et significative qu'elles cherchent à atteindre. En revenant à 'l'ordre' de son ouvrage, pour voir s'il est 'bon ou preposteré' l'artiste veut créer une identité totale du fond et de la forme. Le besoin d'un effort de révision implique donc en premier lieu la séparation du sens et du style; le sujet existe avant sa formulation littéraire ou picturale et il faut que le style 's'accom-

mode à l'oeuvre entrepris'.⁸¹ A la limite donc, la correction vise une neutralisation et une déstylisation du texte en faveur de la transparence. Pour Peletier d'ailleurs, les 'fautes' ne sont pas forcément le produit d'une imagination malsaine, mais résultent tout naturellement de l'enthousiasme de l'artiste et de la 'chaleur de notre inuancion'. Il est intéressant de remarquer le rôle variable de l'imagination dans ce jeu du style et de la signification. Selon Alberti, critique de tendance rationaliste, l'oeuvre d'art doit d'abord être conçue selon les préceptes du jugement et de la raison, pour être exécuté ensuite d'un seul élan, sans reprise ni correction.⁸² Peletier fait de l'imagination la puissance motrice de la création artistique, mais s'en méfie, et laisse à la raison le soin d'atténuer par le jugement ses extravagances et ses imprécisions. Pour du Bellay aussi, la cogitation de l'ouvrage concerne l'excitation, sous des conditions propices, de l'imagination du poète, et s'exprime en termes platoniciens - la solitude au sein de la nature et l'étude purifient l'esprit et le préparent pour l'infusion de la fureur divine - tandis que la correction, comme nous l'avons vu, corrige les produits de la 'premiere impetuosité et ardeur d'écrire' en les référant à des principes de propriété et de bienséance. Il faut pourtant signaler que le développement serré de Peletier au sujet de la

81. L'expression est de Louis le Caron (cf. plus loin, p. 205) mais elle est typique.

82. L-B. Alberti, La Pittura (trad. Domenichi, 1547), f.42v.

correction des vers suggère un contrôle beaucoup plus stricte que l'attitude légère de du Bellay, qui compare le poète à l'ours qui lèche ses petits, en insistant qu'il ne fault pourtant y estre trop supersticieux, ou (comme les elephans leurs petiz) estre x. ans à enfanter ses vers'.⁸³ En tout cas, il est certain que le besoin de corriger, si vivement ressenti par les poètes, est un symptôme du conflit d'intérêts qui résulte de la conjonction de l'inspiration néo-platonicienne et de la tradition rhétorique. D'une part, l'imagination est absolue et ne peut faire erreur; d'autre part, la responsabilité du poète envers son public lui impose un souci de clarté qui engage le jugement et la raison. Les sentiments des poètes à ce sujet s'inspirent d'ailleurs de Quintilien, et dans la mesure où ils ont recours à lui, ils trahissent l'instabilité de leur poétique.⁸⁴

Quoique Ronsard accepte (et recommande à Delbene) de soumettre ses écrits à l'examen des poètes ses amis, et quoiqu'il ait, comme on sait, modifié continuellement ses propres poésies, sa théorie semble l'éloigner de l''émendation' telle qu'elle est décrite par Peletier et par du Bellay. L'Abbrégé semble approuver un processus de correction rigoureuse:

Tu seras laborieux à corriger et limer
tes vers, et ne leur pardonneras non
plus qu'un bon jardinier à son ante,
quand il la voit chargée de branches

83. Deffence et Illustration, II, xi. (Ed. Chamard, p.171.)

84. Institutio oratoria, X, 4.

inutiles ou de bien peu de prouffict. 85

Mais pour Ronsard, la poésie est un acte simple et unique, où conception et expression se réunissent sous le seul titre d'invention. Et si l'invention est bonne, la disposition et l'élocution, ainsi que les aspects plus techniques de l'activité poétique, suivront tout naturellement:

...ne fault point douter, qu'apres avoir bien et haultement inventé, que la belle disposition de vers ne s'ensuyve, d'autant que la disposition suit l'invention mere de toutes choses, comme l'ombre fait le corps. 86

Et encore:

...tu seras plus songneux de la belle invention et des motz, que de la ryme, laquelle vient assez aisément d'elle mesme apres quelque peu d'exercitation. 87

85. Laum. XIV, pp.6-7. Laumonier remarque que Ronsard a lui-même suivi ce conseil 'avec un esprit de sacrifice digne de tous éloges, que l'on a même parfois trouvé excessif'. Sur les corrections de Ronsard, cf. L. Terreaux, Ronsard correcteur de ses oeuvres, (Genève, 1968). Les conclusions de Terreaux mettent en avant un Ronsard assagi, soucieux justement de rendre plus compréhensible ses poésies, s'éloignant donc du langage 'poétique' pour 'se rapprocher le plus possible de la langue commune', cherchant à '(restreindre) la liberté de l'imagination au profit de la logique, de la raison, exerçant sur lui-même une censure parfois surprenante de rigueur' et s'acheminant vers 'des principes qui allaient triompher au siècle suivant'. (p.699) Tout ceci est très juste, d'une manière générale, et atteste le statut ambigu de l'imagination. Mais n'est-il pas trop négatif de voir dans l'indécision de Ronsard seulement des 'repentirs'? Il faut accepter avec Ronsard l'idée d'une oeuvre en mouvement, où les variantes produisent de nouveaux poèmes et intensifient ainsi la 'variété' du tout. Cf. R.A. Sayce, 'Epilogue: a sonnet by Ronsard' dans Ronsard the Poet, p.321. Pour un exemple précis de la valeur créatrice des corrections de Ronsard, cf. G. Castor, 'Ronsard's variants', MLR 59 (1964), pp.387-390.

86. Laum. XIV, p.13.

87. Ibid., p.18.

Cette confiance théorique reflète sans doute la fécondité de l'inspiration ronsardienne; ses remarques sur l'émendation ne constituent donc pas une théorie développée de la correction comme celle de Peletier. Ronsard n'en reste pas moins conscient de son public, de cet 'un chascun' pour lequel ses écrits doivent être compréhensibles. On retrouve l'expression dans une courte préface qui a paru avec la Franciade dans l'édition de 1573:

J'ay, Lecteur, à la facon d'Apelle, exposé mon ouvrage au public, afin d'entendre le jugement et l'arrest d'un chascun, qu'aussi volontairement je reçoÿ, que je le pense estre candidement prononcé. Et ne suis point si opiniastre, que je ne vueille, au premier admonestement d'un homme docte, non passionné, et bien versé en la poësie, recevoir toute aimable correction: car ce n'est pas vice de s'amender, mais c'est extreme malice de persister en son peché. Pource, par le conseil de mes plus doctes amis j'ay changé, mué, abregé, alongé beaucoup de lieux de ma Franciade pour la rendre plus parfaite, et luy donner sa derniere main. Et voudrois ^{de toute affection} que noz François daignassent faire le semblable, nous ne verrions tant d'ouvrages avortez, lesquels, pour n'oser endurer la lime et parfaicte polissure requise par temps, n'aportent que deshonneur à l'ouvrier, et à nostre France tres mauvaise reputation. 88

Le ton est défensif et la confiance de 1565 a disparu. Mais Ronsard se défend en attaquant. Au premier abord, il semble vouloir agrandir le nombre des lecteurs dont l'opinion lui est précieuse en offrant sa Franciade à 'un chacun', mais ce nombre se réduit très rapidement, et le droit de critiquer se réserve au lecteur 'docte, non passionné, et bien versé en la poësie'. Que le lecteur

s'examine donc avant de juger, afin de s'assurer qu'il en est bien capable. C'est d'ailleurs le sens de l'histoire d'Apelle et du chasseur à laquelle Ronsard fait allusion au début de sa préface, dans une référence oblique qui rapproche encore une fois la poésie et la peinture.⁸⁹

Or, le besoin d'un lecteur 'docte', et surtout 'bien versé en la poésie' peut être associé au 'mépris du vulgaire' qui ne cesse jamais de caractériser la pensée de Ronsard, même s'il perd assez tôt la véhémence des premières années. Ce lecteur sera celui qui aura étudié et maîtrisé les mécanismes de la poésie et ses conventions. Dans la mesure où il s'agit d'une poésie faisant partie de la rhétorique, et attachée par là à la dialectique, il saura reconnaître les liens qui existent entre les choses et que le poète s'efforce de rendre clairs par son emploi figuré du langage.⁹⁰ Dans la mesure où ce langage figuré dépend de l'imitation des anciens et des fondements mythologiques de la poésie, le lecteur 'docte' saura retracer le chemin intellectuel du poète et jouir du jeu des allusions. La poésie exige donc un rehaussement du langage pour correspondre aux conceptions élevées du poète, mais ce rehaussement dépend à son tour de l'existence d'un

89. L'anecdote est racontée par Pline (Historia Naturalis, XXXV, 85) et fournit selon lui le sujet d'un proverbe latin. Les critiques italiens ne manquent pas de la citer à l'appui d'une censure instruite et objective.

90. Cf. R. Tuve, op.cit., ch. X, pp.251-180, et G. Castor, op.cit., pp.96-99.

schéma conventionnel, que ce soit dans les manuels de rhétorique, dans les listes des Topica, ou dans les travaux des mythologues. Le lecteur doit travailler s'il veut comprendre.

Dans la préface de la Franciade de 1587 Ronsard souligne encore cette idée. Après avoir décrit comment les épisodes de l'épopée doivent s'enchaîner de manière à former une structure unifiée, Ronsard affirme que 'telles façons d'écriture, et tel art plus divin qu'humain est particulier aux poètes, lequel de prime face est caché au lecteur, s'il n'a l'esprit bien rusé pour comprendre un tel artifice'.⁹¹ On aboutit donc à l'idée d'un jeu savant, qu'il faut encore rattacher au compromis de l'Abbregé, dans lequel Ronsard veut que les inventions des poètes puissent

91. Laum. XVI, p.337. Lodovico Dolce propose un argument analogue, selon lequel seuls ceux qui sont capables de comprendre et d'apprécier les mécanismes et les techniques de la peinture - il songe en particulier au raccourci - peuvent vraiment voir un tableau. Dolce contraste la jouissance des yeux et le plaisir tout intellectuel qui est réservé à l'élite, et qui ne cesse d'augmenter:

Essendo la Pittura trovato principalmente per dilettere, se'l Pittor non diletta, se ne sta oscuro e senza nome. E questo diletto non intendo io quello, che pasce gli 'occhi del volgo, o anco de gl'intendenti la prima volta, ma quello, che cresce, quanto piu l'occhio di qualunque huomo ritorna a riguardare: come occorre ne' buoni poemi: che quanto piu si leggono, tanto piu dilettono, e piu accrescono il desiderio nell'animo altrui di rileggere le cose lette. Gli scorti sono intesi da pochi: onde a pochi dilettono, e anco a gl'intendenti alle volte piu apportano fastidio, che dilet-tatione.

(Dialogo della Pittura, f.37r) Alberti lui aussi distingue entre le plaisir procuré par le tableau et celui qui provient de l'invention. Mais pour lui ce second plaisir n'appartient pas à la peinture - l'allégorie existe avant sa représentation picturale. (La Pittura, f.38r.)

être. 'facilement conueues et entendues par un chascun' mais aussi qu'elles 'semblent passer celles du vulgaire'. La présence du mot sembler est importante. C'est en fin de compte cette apparence qui renferme ce qu'il y a d'unique dans la poésie, ce qui la distingue des autres emplois du langage. La tension ici, c'est non seulement celle qui provient du désir d'écrire pour soi-même, face au besoin de plaire à un public ignorant - c'est-à-dire celle qui oppose l'intégrité artistique aux réalités économiques et qui fait par exemple le sujet du Vorspiel du Faust de Goethe. Il s'agit d'un conflit plus fondamental encore, dont le 'mépris du vulgaire' n'est qu'un seul symptôme, et qui existe chez Ronsard sous une forme plus critique que chez aucun de ses contemporains (sauf peut-être du Bellay). Le besoin de libérer l'imagination s'oppose aux contraintes de la forme; le désir de recréer le langage s'oppose à la conventionnalité exigée par une poésie 'utile'. Ce conflit se résout chez Ronsard dans la recherche de la variété - des sources, des sujets, des thèmes, des formes - par laquelle il combat la conventionnalité et impose sa propre originalité. Le même instabilité critique produit de tout autres résultats chez du Bellay avec le triomphe des Regrets. Les nombreuses corrections de Ronsard peuvent donc être associées directement à la variété qui est au coeur de son esthétique, dans ce qu'on pourrait appeler une dynamique de l'instabilité. Dans les éditions successives, Ronsard s'imite, reprend et refait ses propres poésies de la même manière qu'on

imitait les anciens, dans une recherche permanente de la perfection qui ne pourra jamais aboutir.

Ainsi, tous les aspects de la théorie poétique que nous avons considérés dans le présent chapitre soulignent l'instabilité et les contradictions d'une poésie qui cherche à reconcilier l'art et la nature. Cette instabilité semble d'ailleurs particulièrement caractéristique de Ronsard, et l'éloigne notamment de Peletier; elle dérive d'une attitude ambivalente envers l'imagination et son rôle dans la création poétique, et s'exprime dans les hésitations des poètes devant les insuffisances du langage, et surtout dans la juxtaposition de l'expansion et de la restriction. Dans le prochain chapitre nous examinerons la crise provoquée par une imagination à laquelle on ne peut pas faire confiance, et par un langage irremédiablement défectueux, mis au service tous les deux d'une poésie chargée de communiquer la vérité.

Chapitre IV

La crise des valeurs

(i) Inspiration et rhétorique

La tradition critique héritée par la Renaissance dérive d'une part de l'Ars poetica d'Horace, et d'autre part de la rhétorique ancienne, ou plus exactement romaine, puisque ce sont les écrits de Cicéron et de Quintilien qui en fournissent les principes de base.¹ Au XVII^e siècle, la tradition rhétorique investit encore tous les aspects de la théorie poétique. Ainsi, passant de la 'deffence' de la langue française à son 'illustration', du Bellay prétend que la poésie et la rhétorique sont 'comme les deux piliers qui soutiennent l'édifice de chacune Langue'.² Il n'a pas besoin de s'excuser de ne pas examiner l'orateur et son rôle; il affirme que les deux arts sont si proches l'un de l'autre que ce qu'il dit du poète peut également être attribué à l'orateur, car 'les vertuz de l'un sont pour la plus grand' part communes à l'autre'. D'ailleurs, le fondement de la rhétorique a déjà été traité par d'autres; il ne lui reste donc qu'à préciser ce qui appartient uniquement à la poésie.³ Dans ces remarques,

-
1. Cf. G. Castor, Pléiade Poetics: A Study in Sixteenth Century Thought and Terminology, (Cambridge, 1964), p.99.
 2. La Deffence et Illustration de la langue françoise II, 1 (éd. Chamard, p.87).
 3. Ibid. I, 12 (éd. Chamard, pp.85-86). L'Orateur françoys de Dolet, auquel du Bellay se réfère ici, est resté inachevé. Voir la note de Chamard et cf. C. Longeon, Bibliographie des oeuvres d'Etienne Dolet, écrivain, éditeur et imprimeur, (Genève, 1980), pp.191-192.

on décèle déjà le problème qui se présentait aux poètes: il fallait se distinguer du prosateur, tout en acceptant, et en confirmant, l'importance de la rhétorique.

La notion de bien parler suppose en effet la coexistence harmonieuse de quatre éléments dont les intérêts individuels sont souvent difficiles à accorder, surtout lorsqu'on les transpose à la poésie. D'un côté il y a l'orateur, et le public auquel il s'adresse; de l'autre côté il y a le sujet dont il parle et le langage dont il se sert. Ces quatre préoccupations du rhétoricien sont transférées intégralement à la poésie lorsque s'effectue, vers la fin de l'antiquité, la confusion des deux disciplines. Ainsi, au XVII^e siècle, le poète doit toujours rester conscient du public auquel seront livrés ses ouvrages, et il ne pourra qu'être sensible aux réactions et aux critiques des lecteurs. Même s'il réduit son vrai public - celui dont les remarques sont valables - au nombre très limité des doctes, taxant tous les autres de grossièreté et d'incompréhension, le succès et l'estime lui restent absolument indispensables. Indispensables du point de vue matériel d'abord, et qu'il ne faut certes pas sous-estimer; mais indispensables d'une manière beaucoup plus fondamentale aussi. Car dans une situation où les relations entre poète et lecteur correspondent à celles de l'orateur avec son public, le poème devient un instrument de communication dont le poète seul est finalement responsable. En se proposant de persuader son lecteur, ou de lui communiquer une vérité quelconque, il

se condamne à être jugé pour l'efficacité de son oeuvre et pour la nature de la vérité exprimée (il s'agit donc généralement d'une efficacité morale) et non plus uniquement pour ses qualités inhérentes et proprement artistiques. Le poète a beau se méfier du public, 'ce monstre testu, divers en jugement';⁴ les livres exigent d'être imprimés. Ainsi Ronsard, dans l'élégie A son livre qui sert d'épilogue à la Nouvelle Continuation des Amours, attribue à ses poésies une volonté indépendante. Il essaye de retenir son 'fils' en l'avertissant de l'accueil que lui réservent les Français, lecteurs qui 'ont le nez plus subtil qu'Elephans'. Mais le livre refuse de rester 'enclos en (un) poulpitre'; une fois terminé, il est en effet maître de son propre destin:

Ma parole c'est toy, à qui de nuict et jour
 J'ay conté les propos que m'a tenus Amour,
 Pour les mettre en ces vers qu'en lumiere tu portes,
 Crochettant, maugré moy, de mon eschin les portes...
 Quoy? tu veux donc partir, et tant plus je te cuide
 Retenir au logis plus tu hausses la bride.
 Va donc, puis qu'il te plaist; mais je te suppliray
 De respondre à chacun ce que je te diray,
 Afin que toi (mon fils) gardes bien, en l'absence,
 De moy le pere tien l'honneur et l'innocence. 5

Le ton moqueur ne fait en fin de compte que souligner le besoin que ressent le poète de s'expliquer et de se justifier, sachant que ses lecteurs ne voudront pas distinguer entre la réalité et la convention littéraire. C'est pourtant une confusion profondément enracinée que le poète n'hésite pas à encourager ailleurs dans ses écrits.

4. Laum. VII, pp.115-116.

5. Ibid., pp.315-316.

Du côté du langage, l'étude de la rhétorique devient au cours du Moyen Age surtout un effort de codification, portant sur l'analyse et l'énumération des figures. Cette préoccupation presque hermétique avec le langage a ses sources dans la rhétorique alexandrine, et quoique le penchant plus spéculatif de la Renaissance, ainsi que l'humanisme rénové, mettent fin à sa domination, elle continue à se faire sentir jusqu'au milieu du XVIe siècle: le Grant et vray art de pleine Rhétorique de Pierre Fabri est en effet réédité jusqu'en 1544.⁶ Or, en faisant de l'étude des figures une fin en soi, on risque d'aboutir à l'abus du langage, au goût de l'exagéré et de l'excessif. A la limite, la littérature peut se réduire à un jeu linguistique sans intention sérieuse.⁷ En France, cette virtuosité verbale se rattache d'ailleurs à la primauté de la versification dans la théorie poétique avant 1549. La seconde rhétorique ne se distinguant de la première que par son emploi de la forme strophique, du vers et de la rime, ces aspects de la poésie deviennent tout naturellement l'objet d'une attention démesurée, et c'est par l'éclat prosodique que les poètes cherchent à s'imposer. Cette situation persiste jusqu'à l'avènement des théories de l'inspiration au milieu du siècle; même Sébillet, qui devance du Bellay sur bien de points, définit le poète par la contrainte que lui fait subir l'emploi du vers. L'idée de contrainte rappelle celle de la difficulté vaincue par laquelle on jugeait l'excellence des vers:

6. Cf. Castor, op.cit., p.99.

7. Cf. E.R. Curtius, European Literature and the Latin Middle Ages, tr. W.R. Trask, (London, 1953), ch.15 et surtout pp.273-282.

Et sont l'Orateur et le Poete tant proches et conjoinz, que semblables et égaux en plusieurs choses, différent principalement en ce, que l'un est plus contraint de nombres que l'autre. 8

Il faut pourtant souligner que la rhétorique cicéronienne elle-même s'efforce d'embrasser tous les éléments relatifs à l'art de bien parler. Sujet et langage s'y trouvent étroitement liés, car la notion des trois styles - grave, moyen, et bas - prescrit la fusion, ou du moins l'interaction, du fond et de la forme, la nature essentielle de la matière réglant le choix du style le plus convenable, et modérant le langage du discours. La théorie des styles, ainsi que la notion de convenance, est d'une importance fondamentale dans toutes les poétiques de la Renaissance; elle entre ouvertement, d'ailleurs, dans la carrière de Ronsard avec l'abandon en 1555 du 'style hautement grave' en faveur du 'beau stille bas' et dans celle de du Bellay à la même époque avec la décision d'écrire en un genre mineur. Même en 1549, la Deffence et Illustration, qu'on considère généralement - et non sans raison - comme un manifeste impétueux, avec tous les défauts d'un document polémique, prodigue les conseils de prudence, soulignant constamment la nécessité d'être convenable en tout dans l'art.

D'autres aspects de la théorie cicéronienne tendent pourtant à encourager une séparation de la matière et du style. Telles sont par exemple les divisions de la rhétorique, transmises à la poésie sous la forme trinitaire

8. T. Sébillet, Art poétique francoys, éd. F. Gaiffe, (Paris, 1932), pp.21-22.

invention-disposition-élocution. (On laissa à l'orateur la diction et la mémoire.) Dans le cadre de la rhétorique judiciaire, l'invention est définie comme la recherche des arguments, qui sont par la suite triés et rassemblés par la disposition afin d'assurer la présentation la plus efficace. Invention et disposition se rapportent donc principalement à la matière, et leur réussite dépend de la science de l'auteur, de ce qu'il a pu apprendre par l'expérience et par la lecture. L'élocution, pour sa part, dépend du génie naturel, et doit par conséquent être reconnu comme le seul élément de son activité permettant de distinguer l'individualité d'un orateur: son style, en un mot. Cicéron, lui-même un styliste convaincu, prise donc beaucoup l'éloquence et le style élégant, qu'il défend contre les attaques des Atticistes dans son Orator ad Brutum, le dernier de ses ouvrages sur la rhétorique, presque entièrement consacré à des questions de style.

Les problèmes qui gravitent autour de cette notion de style ont été grandement débattus au cours du XVI^e siècle. Dans le domaine de la prose, c'est en effet une question littéraire de la plus brûlante actualité au moment où commence l'activité poétique de du Bellay et de Ronsard. L'autorité de Cicéron fait de lui un modèle à suivre, et ses effets de style se font l'objet d'une imitation excessive et surtout gratuite. Erasme lance le défi aux Cicéroniens en 1527 avec son Ciceronianus, et le débat se prolonge tout au long du siècle. Pour nous, il suffit

de constater l'existence de ce débat comme une indication supplémentaire de la tension entre le fond et la forme. Ronsard ne s'est pas mêlé de façon directe à cette affaire, mais il a été amené par ses relations avec Pierre Paschal à se prononcer sur l'éloquence et son rôle. Comme le suggère P. de Nolhac, ce sont sans doute les 'élégances purement verbales' du discours prononcé à Venise en faveur des Mauléon qui ont attiré Ronsard et les autres poètes de son cercle au futur historiographe du roi.⁹ Ronsard décrit en termes hyperboliques le discours contre les assassins de Jean de Mauléon, évoquant Paschal debout devant les sénateurs vénitiens:

Lorsqu'au meilleur des Peres vieux
 Dégorgeant le present des Dieus
 Par les torrens de sa harangue
 Il embla l'esprit des oians
 Comme épics çà et là ploians
 Dessous le dous vent de sa langue. 10

La divinité de la poésie se réunit ici aux qualités émotives de la rhétorique. Remarquons qu'il ne s'agit aucunement de persuader par un raisonnement quelconque; au contraire, l'éloquence doit investir totalement l'esprit de l'auditeur de manière à lui enlever son jugement. C'est le sens de l'image du torrent, généralement réservée aux poètes les plus inspirés. Le texte de 1550 est changé en 1555, et la variante ('Il embla' devient 'Déroba') souligne encore que l'éloquence ne s'adresse point à la raison. La louange passe toutes les bornes, car Paschal

9. P. de Nolhac, Ronsard et l'humanisme, (Paris, 1921), p.294. Sur Paschal, voir toute la dernière partie de l'étude de Nolhac.

10. Laum. II, p.85.

est ici comparé à Jésus-Christ enseignant dans le temple, entouré des sages.¹¹ Retenons finalement que c'est par la douceur de sa langue que Paschal fléchit la volonté de son public. En effet, jusqu'à la découverte de sa superchérie, les poètes ne cessent pas de louer en lui le continuateur moderne de Cicéron; pour eux, le style de Paschal 'egalle la douce éloquence'¹² de ce 'mieux disant Romain'.¹³

Les choses semblent bien différentes en 1567.

Dans un sonnet qui a paru comme pièce liminaire dans la traduction par Chomedey de l'Histoire d'Italie de Guichardin, Ronsard se déclare pour les anti-cicéroniens dans la mesure où ils s'opposent au formalisme vide d'une imitation purement stylistique:

Non ce n'est pas le mot, Chomedey, c'est la chose,
Qui rend vive l'Histoire à la postérité:
Ce n'est le beau parler, mais c'est la vérité
Qui est le seul Tresor dont l'Histoire est enclose.

Celuy qui pour son but ces deux points se propose
D'estre ensemble eloquent et loing de vanité:
Victorieux des ans, celuy a merité
Qu'au giron de Pallas son Livre se repose.

Meint homme ambitieux a mis au paravant
Pour mieux flater les Roys son Histoire en avant,
Discourant à plaisir d'une vaine merveille,

Sans l'ouïr, sans la veoir, et sans preuve de soy:

-
11. L'image ne disparaît qu'en 1584, les trois premiers vers cités devenant 'Lorsqu'au milieu des Senateurs/ Passant les premiers inventeurs: D'eloquence par sa harangue...'.
12. Olivier de Magny, Ode sur son partement de France, citée par Nolhac, op.cit., p.304.
13. Du Bellay, Oeuvres poétiques, éd. Chamard, II, p.284.
Docte Paschal, honneur de la Garonne,
Qui retraçant d'une divine main
Les plus beaux traits du mieux disant Romain
T'es mis en chef la plus docte couronne.

Mais ton vray Guicciardin merite plus de foi,
 D'autant que l'oeil témoin est plus seur que
 l'oreille. 14

La vitupération de Paschal est sans doute le principal souci de Ronsard dans ce sonnet, qui n'a donc qu'une valeur limitée en tant qu'indication des idées critiques du poète à cette époque. Néanmoins, l'idéal de la juste mesure et de la modération stylistique correspond à la doctrine 'assagie' qu'il avait exposée dans l'Abbregé de l'art poétique deux ans plus tôt. Mais la position de Ronsard reste ambiguë: en commentant ce sonnet, Laumonier suggère un rapprochement à la doctrine aristotélicienne sur la différence entre poésie et histoire, et il est en effet intéressant de comparer le sonnet avec les idées de Ronsard lui-même à ce sujet. Il y a une certaine ironie dans le fait que le premier tercet définit fort bien l'épopée telle que Ronsard la conçoit, le discours 'à plaisir' correspondant à l'élaboration et à la décoration du poème, qui s'oppose à la nature 'enclose' de l'histoire et au style dépouillé qui lui convient.¹⁵

Si pour Cicéron l'élocution constitue la preuve du génie individuel de chaque orateur (invention et disposition se réduisant à une série de préceptes et étant à la disposition de tous),¹⁶ Quintilien pour sa part souligne l'influence de la formation de l'orateur - tant philosophique que littéraire - sur tous les aspects de son métier.

14. Laum. XV, pp.375-376.

15. Voir plus loin, pp.235-237.

16. Cf. G. Castor, op.cit., pp.97-99; I. Silver, The Intellectual Evolution of Ronsard, vol. II, Ronsard's General Theory of Poetry, (St. Louis, 1973), pp.332-333.

Cette notion s'exprime au XVI^e siècle par le concept du poète 'docte' et 'vertueux', et s'attachant à la doctrine néo-platonicienne de la fureur, donne naissance à une image composite du poète, faisant de lui un être exceptionnel, séparé du vulgaire, favorisé par la divinité et tendant lui-même vers le divin par l'effort moral et par l'étude qui le préparent pour l'infusion de la grâce divine. En France, cette théorie est élaborée surtout dans le Solitaire Premier de Pontus de Tyard. Parmi les poètes de la Pléiade, Tyard seul expose dans ses poésies et dans ses ouvrages en prose un platonisme systématique à la manière de Marsile Ficin, mais on trouve partout dans les oeuvres des poètes des images tirées de ce mélange caractéristique d'effort individuel et d'inspiration.¹⁷ C'est d'ailleurs avec un compromis fondé sur ce mélange qu'ils résolvent - chacun de sa manière, et avec l'accent qui lui convient dans une situation donnée - le problème permanent des rôles respectifs dans la création littéraire de la Nature et de l'Art.

Dans ce contexte, le génie naturel - l'ingenium de Cicéron et d'Horace - se confond avec l'inspiration divine. Or, étant donné que la critique littéraire au XVI^e siècle - du moins jusqu'à l'intégration (imparfaite) de la Poétique d'Aristote dans ses théories - devait juger un poème moins pour ses mérites intrinsèques que par

17. Cf. K.M. Hall, Pontus de Tyard and his 'Discours Philosophiques, (Oxford, 1963), et aussi l'analyse du Solitaire dans F.A. Yates, The French Academies of the Sixteenth Century, (London, 1947), pp.78-84.

l'application de certains critères extra-littéraires, l'importance de cette fusion est évidente. A une époque où la poésie devait constamment répondre à des charges de fausseté et d'immoralité, il est en effet manifestement avantageux de postuler pour le génie du poète des origines non simplement psychologiques mais célestes. Une fois acceptée la théorie néo-platonicienne, une multitude de soupçons, ainsi que des siècles de méfiance ecclésiastique, auraient dû s'effacer d'un seul coup, car le poète, en se déclarant inspiré, renie toute responsabilité morale et met le contenu de ses oeuvres au compte de la divinité dont il n'est que le prophète et l'instrument. Désormais la poésie ne peut absolument pas nuire aux moeurs; il incombe au lecteur de bien comprendre la vérité cachée dans les allégories des poètes. La moralité de la poésie est d'ailleurs sauvegardée par la vertu qui seule vaut la récompense de l'inflatus. En même temps, l'inspiration permet au poète de s'attribuer une situation exaltée dans l'ordre cosmique, et par conséquent de revendiquer une position digne de son métier dans une société trop prompte à le négliger.¹⁸

Même si on fait abstraction des considérations métaphysiques, morales, et sociales qui gravitent autour de l'oeuvre littéraire, on doit reconnaître que la fusion

18. Sur la condition sociale des poètes, cf. H. Weber, La Création poétique au XVIIe siècle en France, (Paris, 1956), pp.63-106. Pour Weber, 'le choix des éléments empruntés à des sources diverses est déterminé par les courants intellectuels dominant à l'époque de la Renaissance et par les exigences de la condition sociale du poète' (p.108).

de l'inspiration et de l'ingenium ne fait que confirmer l'ambiguïté foncière dans la manière dont on envisageait le poème. Pour le néo-platonicien l'individualité du poète provient d'une puissance d'invention littéralement surnaturelle, tandis que le rhétoricien voit dans l'invention (et dans la disposition) quelque chose qui peut s'apprendre, tandis que l'individualité se laisse voir dans le style. Poètes et théoriciens s'évertuent au XVIe siècle à réunir nature et art sans renoncer ni aux avantages de la fureur, ni à celles du génie et de l'effort personnels, et ils créent ainsi une diversité de solutions. Plus important est le fait que la confusion théorique, et en particulier la situation ambiguë du style d'une part et des conceptions exprimées de l'autre, influe d'une manière importante sur le poème individuel, et jusque sur la fonction et la nature de chaque image. S'il s'agit de communiquer la vérité révélée au poète dans un moment d'inspiration, le poème sera attiré vers l'abstraction, et la valeur plastique de l'image devra s'effacer le plus possible. De l'autre côté, l'image s'affirmera, et tendra vers une autonomie décorative. En outre, lorsque l'invention s'exerce en cherchant chez les poètes de l'antiquité les images qui conviennent au sujet qu'on traite, le danger d'une imitation purement stylistique est toujours présent - du Bellay doit déjà se défendre contre des accusations de plagiat en 1550, ce qu'il fait par l'idée de l'imitation inconsciente.¹⁹

19. Oeuvres poétiques I, pp.19-20.

Cicéron encourage davantage la séparation du fond et de la forme par sa définition des fins de la rhétorique. Pour réussir, l'orateur doit à la fois docere, delectare et movere. Le premier de ses buts se rapporte donc principalement à la matière, aux arguments que l'orateur présente pour appuyer son cas. La valeur de la matière sera déterminée par le jugement et la raison, et surtout par la philosophie morale. Le delectare ressort entièrement d'éléments stylistiques et de la puissance des paroles; il résulte d'un effort conscient de la part de l'orateur d'influencer ses auditeurs en faisant appel à leur sensibilité esthétique. Ses liens avec le sujet sont par conséquent très faibles. Le cas du movere est plus problématique, du moins quand on veut le transposer au domaine de la poésie. Dans le cadre juridique, Cicéron signifie par movere la présentation du caractère du client sous un jour qui le rendra sympathique au public. Selon la théorie la plus subtile, celle d'Aristote, l'orateur essaye de reproduire dans l'esprit de l'auditeur les mêmes émotions qu'il ressent dans le sien. Les commentateurs humanistes rattachent ceci au vers d'Horace 'si vis me flere, dolendum est / primum ipsi tibi' mais non sans perdre la subtilité.²⁰ Pour Aristote, la matière contient en outre une valeur pathétique propre, mais cette idée intéressante reste sans grandes conséquences au XVII^e siècle, et le rôle de l'émotion dans la poésie est en

20. Cf. M.T. Herrick, The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism, p.52.

somme très mal défini, quoiqu'on ne tarde pas à reconnaître son importance. Du Bellay semble même attribuer à l'émotion une valeur absolue, en faisant une fin à rechercher pour son propre compte:

saiches, Lecteur, que celuy sera véritablement le poëte que je cherche en nostre Langue, qui me fera indigner, apayser, ejouyr, douloir, aymer, hayr, admirer, etonner, bref, qui tiendra la bride de mes affections, me tournant ça et la à son plaisir. Voyla la vraye pierre de touche, où il fault que tu epreuves tous poëmes, et en toutes Langues. 21

La vérité est en principe sauvegardée par la vertu, indispensable à qui veut être poète, mais la puissance du poète s'élargit ici d'une manière dangereuse.

C'est Horace pourtant qui a donné à l'opposition matière-style son expression la plus durable. Les vers qui suivent, tirés de son Art Poétique, constituent pendant des siècles le point central de la critique européenne:

aut prodesse volunt aut delectare poetae
aut simul et iucunda et idonea dicere vitae. (333-4)
omne tulit punctum qui miscuit utile dulci
lectorem delectando pariterque monendo. (343-4)

Le mélange du doux et de l'utile est un élément constant de la critique au XVIIe siècle, et les poètes français utilisent volontiers l'adjectif composé 'utiledoux'. Dans les éloges que les écrivains s'adressent les uns aux autres, tout ce qui n'est pas doux et utile est à la fois docte et plaisant. La fusion de la douceur et de l'utilité est pourtant tout aussi factice que l'épithète créée par les poètes pour décrire leur art. Cette notion, si simple en

21. Deffence et Illustration, II, xi, (éd. Chamard, pp.179-180).

apparence, n'est en réalité qu'une synthèse instable de cette multiplicité d'attitudes ambiguës - et souvent contradictoires - que nous venons d'esquisser. En tant que description de la poésie, l'utile-doux a du mérite, dans la mesure où le concept de douceur, comme celui d'utilité, est assez flou pour avoir une application très large. Mais dès que l'utile-doux s'érige en principe impératif, les ambiguïtés éclatent et des problèmes de définition réclament d'être résolus. Quelle est donc l'utilité de la poésie? En quoi consiste le plaisir que l'on tire de la lecture? Comment la fusion doit-elle être effectuée? Et laquelle des deux considérations est le souci principal du poète? Pour les exégètes d'Horace, l'utilité correspond de manière générale au docere de Cicéron: le poète indique des problèmes moraux et leur solution, suggérant par le précepte et par l'exemple le bon chemin à suivre; il peut montrer aussi par ses images la nature du monde métaphysique et la vérité spirituelle. Le style a une valeur variable, mais toujours secondaire. En soulignant ainsi l'utilité des vers, la critique répond - du moins en partie - au besoin de justifier la poésie devant un public méfiant, ou insouciant, ou tout simplement matérialiste. La prépondérance de l'utilité dans les théories ne résoud pas le problème, elle ne fait que le cacher.²²

22. En Italie, seul Castelvetro s'oppose à l'utilité, que les autres critiques veulent à tout prix rattacher à la théorie aristotélicienne. Cf. Herrick, op.cit., p.46.

Les difficultés sous-jacentes paraissent clairement dans le débat contemporain sur le rôle du poète et ses relations avec son public. On y perçoit aussi le rôle important de l'analogie entre la poésie et la peinture dans l'instabilité continue de la théorie littéraire. Ainsi Louis le Caron, philosophe platonicien et grand admirateur de Ronsard, confronte dans le dialogue qu'il intitule Ronsard, ou de la Poésie deux 'orateurs' et deux poètes, et exploite constamment, dans les arguments que ceux-ci proposent au sujet de la poésie, l'image de la peinture et des arts visuels.²³

La théorie la plus élevée voit dans le poète l'interprète de Dieu, exprimant allégoriquement par le moyen de la fable des vérités accessibles directement aux inspirés, et indirectement, par le moyen de la poésie, à un public d'élite. L'éclat de ces vérités serait insupportable au 'vulgaire' si elles lui étaient exposées directement. On perçoit déjà une certaine ambiguïté dans cette théorie, puisqu'il s'agit de stimuler l'imagination du lecteur en cachant la vérité, afin justement de la rendre accessible. Dans son dialogue, Louis le Caron met dans la bouche de Ronsard une expression néo-platonicienne de cette idée traditionnelle:

Quel grand plaisir se donne l'esprit,

23. Le dialogue Ronsard, ou de la Poésie est le quatrième des Dialogues de Loys le Caron Parisien, (Paris, J. Longis, 1556). Cf. B.D. Barron, 'Poet and Orator in Louis le Caron's Dialogue de la Poésie (1556)', French Renaissance Studies 1540-1570, éd. P. Sharratt, (Edinburgh, 1976).

quand ravi et abstrait des pensements
terrestres il cherche et recherche
franchement, invente, conçoit, entend,
traite et designe infinis discours,
pour trouver la verité, de laquelle la
subtile fable lui donne quelque amorce? 24

Les idées exprimées ici correspondent au système élaboré par Pontus de Tyard en 1552, où la poésie s'avère seulement la première des quatre étapes de l'aliénation d'entendement par laquelle l'âme s'élève à Dieu, sa situation peu élevée dans le schéma métaphysique étant une conséquence de ses liens avec le monde des sens. Le propre de la fable est donc d'être subtile; elle n'est après tout qu'une amorce. Logiquement, l'obscurité devient un idéal poétique, et la valeur du poème croît à mesure que s'effacent les associations sensuelles des images. La poésie ne sert au fond qu'à démarrer une dialectique interne qui est en elle-même agréable. Ce penchant vers l'abstraction correspond aux idées épistémologiques de Louis le Caron, exposées ailleurs dans ses Dialogues,²⁵ mais on peut se demander à quel point Ronsard lui-même aurait souscrit aux sentiments que son admirateur lui attribue. En 1561, dans l'Elégie à J. Grevin, l'image traditionnelle du voile qui cache la vérité semble en effet appuyer cet élitisme intellectuel qu'on associe à la jeunesse du poète:

Quatre ou cinq seulement sont apparus au monde,
De Grecque nation, qui ont à la faconde
Accouplé le mystere, et d'un voile divers

24. Les Dialogues..., f.133r.

25. Voir le troisième dialogue, intitulé Valton, de la tranquillité de l'esprit, ou du souverain bien. Cf. Barron, article cité, pp.24-25.

Par fables ont caché le vray sens de leurs vers,
 A fin que le vulgaire, amy de l'ignorance,
 Ne comprist le mestier de leur belle science,
 Vulgaire qui se mocque, et qui met à mespris
 Les mysteres sacrez, quand il les a compris.
 Ilz furent les premiers qui la Theologie
 Et le sçavoir hautain de nostre Astrologie,
 Par un art tressubtil de fables ont voilé
 Et des yeux ignorans du peuple reculé.
 Dieu les tient agitez, et jamais ne les laisse,
 D'un aiguillon ardent il les picque et les presse.
 Ils ont les pieds à terre et l'esprit dans les Cieux,
 Le peuple les estime enragez, furieux,
 Ils errent par les bois, par les monts, par les
 prées,
 Et jouysent tous seuls des Nymphes et des Fées. 26

Mais ici il ne s'agit même pas d'une amorce; les 'quatre ou cinq' poètes grecs dont il est question sont volontairement obscurs et évitent la communication. Cette image des primitifs obscurs doit d'ailleurs être comprise dans le cadre de l'idée ronsardienne de la dégradation historique de la poésie par les effets cumulatifs de l'imitation.²⁷

Dans l'Elégie à J. Grevin (parue en tête du Théâtre de celui-ci) Ronsard contraste en effet cette vision absolue de la poésie avec l'avilissement qu'elle a subie entre les mains des versificateurs en se servant de la peinture comme analogie:

Ils sont comme apprentis, lesquels n'ont peu
 atteindre
 A la perfection d'escrire ny de peindre:
 Sans plus ils gastent l'encre, et broyant la

26. Laum. XIV, pp.196-197 (vv.87-104).

27. Voir plus haut, pp.125-127. L'obscurantisme de Ronsard reste un élément constant de sa poétique, comme aussi de sa philosophie sociale et religieuse. Il condamne notamment les réformateurs qui mettent les Ecritures Saintes entre les mains de ceux - et de celles - qui ne sauraient pas les comprendre. Voir la Remonstrance au peuple de France, vv. 147-160 et 191-210. (Laum. XI, p.71 et pp.73-75). Sur l'obscurité, cf. Clements, op.cit., pp.84-121.

couleur
Barbouillent un portrait d'inutile valeur. 28

Les vrais poètes se distinguent par leur imagination; ils sont 'ceux qui ont la fantaisie Esprise ardemment du feu de Poësie'. Il s'agit bien d'une vision absolue pourtant, car le début du poème affirme l'impossibilité d'atteindre la perfection dans la poésie:

Car la Muse icy bas ne fut jamais parfaite,
Ny ne sera, GREVIN: la haulte Deité
Ne veult pas tant d'honneur a nostre humanité
Imparfaicte et grossiere... (vv.8-11)

Ses pratiquants sont donc des 'artisans' de la rhétorique, dont les grands poètes sont les 'mieux disans'.

L'Elégie à J. Grevin n'a jamais figuré dans les Oeuvres de Ronsard du vivant de l'auteur. Le poète revient pourtant sur le thème du voile en 1563, dans l'Hymne de l'Hiver. Le développement qu'il y consacre à sa philosophie de la poésie fait pendant à l'élaboration des aspects plus personnels de l'art dans l'Hymne de l'Automne - l'inspiration du poète, la discipline à laquelle il doit se soumettre, et son exclusion de la société du commun des hommes. L'Hymne de l'Hiver continue ce thème en distinguant entre une philosophie 'divine', réservée aux seuls inspirés, qui connaissent les secrets de la Nature et dominant ainsi 'Fortune et le Destin',²⁹ et une philosophie 'humaine', qui a pour objet les sciences naturelles et morales. Elle s'exprime dans la poésie:

Puis afin que le peuple ignorant ne mesprise
La verité cogue apres l'avoir aprise,

28. Laum. XIV, p.196 (vv. 79-82).
29. Laum. XII, p.71 (vv. 43-58).

D'un voile bien subtil (comme les peintres font
Aux tableaux animez . . .) luy couvre tout le
front,

Et laisse seulement tout au travers du voile
Paroistre ses rayons comme une belle estoille,
A fin que le vulgaire ait desir de chercher
La couverte beauté dont il n'ose approcher.
Tel j'ay tracé cet hymne... (vv.71-79)

Comme c'est le cas dans le discours que lui prête
Le Caron en 1556, Ronsard voit ici dans la poésie le point
de départ d'une exploration personnelle par le lecteur d'un
monde de significations. Mais ce monde est divorcé de son
contexte métaphysique et platonicien; la poésie appartient
ici à la philosophie qui 'habite sous la nue' et 'à qui
tant seulement cette terre est connue' (vv. 59-60).
Ronsard reconnaît donc le plaisir esthétique et intellec-
tuel procuré au lecteur par le besoin de deviner une
signification derrière le voile, mais ce n'est point une
signification céleste, du genre puisé par les poètes divins
'dans le sein de la Nature sacrée' (v.52). Et si dans
l'allégorie ronsardienne l'importance de la signification
est variable, la relation entre signification et forme
signifiante le sera aussi. Nous reviendrons là-dessus plus
tard.³⁰ Pour le moment, il suffit de remarquer que le
voile de Ronsard a beau se qualifier de subtil, il reste
beaucoup plus solide que l'amorce de Le Caron. La notion
du voile fabuleux s'oppose nettement d'ailleurs au lieu
commun - également répandu - qu'il faut représenter la
vérité nue. Et même dans l'Ode à Michel de l'Hôpital,
sans doute la plus platonicienne de ses définitions de

30. Voir plus loin, pp.297-299.

la poésie, Ronsard ne se soucie point de l'hiérarchie précise des quatre fureurs.³¹

Lorsque le Ronsard fictif de Louis le Caron rattache à l'idée du voile celle de la douceur horatienne, les choses se compliquent encore davantage. L'image du peintre se double de celle de l'apothicaire, et une certaine ambiguïté se glisse dans l'argument:

Nous voions les medecins quand ils veulent presenter au malade facheus et difficile un bruvage de saveur amere, avoir de coustume de le deguiser par quelque douce liqueur. En mesme maniere l'ancienne philosophie a gagné son premier honneur par le voile et couverture des fables, des carmes et des chants desquels elle fardoit la gravité de ses sentences. 32

Cette fonction de la fable est encore à comparer avec celle de la couleur dans la peinture:

Aucuns escrivent, la fable estre en la poésie, ce que la couleur en la peinture, laquelle a plus de force que la ligne, pour faire regarder l'image bien tirée: aussi en l'euvre poëtique cete vraisemblance ornée de fables rend aucunement estonnez ceux qui l'oiënt, ou lisent: et avec meilleure grace, qu'une trop recherchée elegance de sentences et de vers. 33

-
31. Laum. III, p.143. Notons pourtant que Frances Yates déclare que toutes les fureurs sont en un sens poétiques, tous les furieux ayant tendance à s'exprimer poétiquement. (French Academies, p.82) Sur les images d'inspiration platonicienne, cf. Merrill and Clements, Platonism in French Renaissance Poetry, New York, 1957. Cf. aussi les conclusions de H. Weber, selon lequel les poètes français 'sont peu portés à la contemplation mystique de la beauté... (ils) ont puisé surtout chez Platon ou chez Ficin des images et des mythes'. ('Platonisme et sensualité dans la poésie amoureuse de la Pléiade', dans Lumières de la Pléiade, (Paris, 1966), p.176.)
32. Op.cit., f. 133v. Sur les idées de Le Caron sur l'emploi de la fable, cf. G. Demerson, La Mythologie classique dans l'oeuvre lyrique de la Pléiade, pp.503-7.
33. Op.cit., f. 133v.

L'abstraction fait place à l'éclat de l'image; le ravissement néo-platonicien de l'esprit devient un étonnement tout esthétique.

La différence entre ces deux images - celle du voile et celle du fard ou du déguisement - est décisive. Le propre du voile devrait être en effet de piquer la curiosité du lecteur et de stimuler son imagination; toute la valeur du style qui voile est donc dans sa discrétion, et sa subtilité, et l'oeuvre n'est que le point de départ d'une dialectique intérieure qui n'a aucun besoin des blandissements du style pour se rendre agréable. La poésie devient un prélude à l'activité intellectuelle, un réseau de signes et de conventions accessibles aux seuls initiés, aux bien-nés qui, ayant beaucoup lu, sont les seuls à savoir lire. C'est le côté obscurantiste et néo-platonicien de la théorie littéraire.³⁴ L'image du médicament sucré, ainsi que celle de la couleur, met en avant les éléments stylistiques de l'ouvrage et la valeur plastique ou sensuelle des images au dépens de leur signification, refoulant l'utilité de la poésie, qui se confond en quelque sorte avec la sécheresse philosophique si répugnante au vulgaire tant qu'elle n'est pas 'fardée'

34. Le raisonnement de Le Caron est typique ici. On n'estime pas ce qu'on obtient facilement; aussi les oeuvres des poètes, expression de secrets divins, sont d'une intelligence difficile. Le voile poétique répond donc à une vérité profonde de la psychologie; celle qui voit dans l'effort intellectuel le plus grand plaisir. C'est d'ailleurs ce plaisir qui est le fondement de la mimesis aristotélicienne. Pour Le Caron comme pour Tyard, la poésie n'est logiquement qu'une première étape.

par la douceur du style. La leçon doit se glisser imperceptiblement dans l'esprit du lecteur, qui n'est conscient, dans l'immédiat, que de l'aspect littéral et coloré de la fable. En même temps cet extérieur brillant a une puissance d'attraction très sûre; le lecteur, avide du plaisir qu'il trouve dans la poésie, apprend quasi incidemment et approuve sans le vouloir les sentiments exprimés. C'est à la fois la fonction civilisatrice de la poésie associée avec Amphion et le côté rhétorique de l'art. Car, comme c'est le cas du delectare cicéronien, la fonction du style est ici d'amadouer le lecteur, non pas de l'aiguillonner. Le poète cherche à tromper les oreilles de son public, et l'utilité devient une sorte d'indoctrination.³⁵

Il est vrai que Le Caron réussit à sauvegarder la valeur significative de la poésie en faisant appel au critère de la convenance. Il ne tarde pas à souligner que le 'fard' poétique doit être délimité par la matière qu'il orne; les beautés de style ne sont acceptables que dans le cadre de leur 'propriété' - mais elles n'en sont pas moins nécessaires.

Tant soit la beauté belle, si elle n'est
parée de riches ornements, de nul sera

35. Cf. dans les Dialogues de Tahureau (éd. Lemerre, 1870, pp.157-158) la condamnation de la rhétorique. Le Cosmophile pose la question 'n'est-ce pas l'office d'un vrai orateur de faire sembler bon et mauvais un même sujet par diverses preuves et raisons' et le Démocritique lui répond que 'si une chose d'elle-mêmes est bonne, elle ne sauroit estre mauvaise, ni au contraire, quoi qu'ils jappent et caquettent avecques toutes leurs fleurs, fleurettes, et couleurs bigarées de leur rhétorique'. Cf. plus haut, p.183.

cognue et estimée: aussi tant soit la sentence excellente, si elle n'est enrichie d'inventions bien agensées et appropriées au sujet, qui lui donnent grace, couleur, et autorité, ne faut espérer qu'elle soit recueillie de telle faveur, que paraventure elle merite. 36

Les fables qui ne sont que de jolies histoires apparemment dépourvues de toute dimension édifiante sont par conséquent à exclure. Manquant de signification, elles sont inutiles et vaines:

Je rejette avec Pindare les fables bigarrées de variables mensonges, d'inutiles et vaines moqueries: celles me plaisent seulement qui ont une exquise imitation de la nature des choses, et avec la delectation l'utilité conjointe. 37

Avec 'l'exquise imitation de la nature des choses' nous nous éloignons de nouveau du plaisir proprement esthétique pour rejoindre l'au-delà significatif et la réalité transcendante des néo-platoniciens. L'idée de la convenance ou de la propriété reste pourtant assez floue. Dans la mesure où le voile et le fard sont des images antithétiques de la pratique littéraire, marquant deux tendances contradictoires vers l'abstraction et la décoration, la convenance marque un terme moyen. Mais c'est une moyenne mal définie et donc instable. Non pas qu'elle soit uniquement une question subjective, se rapportant au goût personnel - au contraire, elle se rattache solidement au processus d'invention et par là à la logique³⁸ - mais en

36. Le Caron, op.cit., f.133r.

37. Ibid., f.133v.

38. Cf. Castor, op.cit., pp.126-136; R. Tuve, Elizabethan and Metaphysical Poetry, 9th impression, (Chicago, 1972), chap. X. L'invention de figures appropriées se confond avec l'imitation d'auteurs, et peut donc revêtir, à la limite, un caractère purement stylistique.

essayant de la fixer, en insistant tant là-dessus, la théorie littéraire accuse l'insuffisance de ses propres ressources ainsi que ses contradictions et ses tensions intérieures. Ainsi le poète du voile fixera son attention sur le tréfonds conceptuel que ses images incitent à explorer, et son style pourra rester plutôt sobre, tandis que son collègue du fard, sans perdre de vue la signification à illustrer, et tout en tenant compte de la propriété de ce qu'il fait, cherchera surtout à rehausser l'éclat de ses images afin d'étonner son lecteur. L'image-voile, dont le but est précisément de se dépasser, plaira justement par sa convenance (c'est-à-dire par les relations logiques qui paraissent après un peu d'effort de la part du lecteur érudit - l'obscurité se résout en clarté). L'image-fard plaira également comme signe indicatif d'un au-delà abstrait, mais s'affirmera surtout par sa couleur, par sa propre force, et par la présence sensuelle qu'elle évoque.

La tension qui existe entre signification et expression, fond et forme, donne naissance ainsi à un double critère en ce qui est du jugement des oeuvres poétiques. Dès que le poète se déclare propagandiste de telle ou telle vérité, la convenance ne suffit plus pour apprécier son oeuvre. Même une époque qui s'attache autant que le XVIIe siècle à l'idée d'une vérité humaine relative et multiforme doit en fin de compte mettre en question le bien-fondé de la vérité proposée par un poète. La pénétration allégorique et métaphorique du monde des

valeurs ne sera admirable que dans la mesure où ces valeurs elles-mêmes sont dignes de l'estime et de l'émulation. Le mouvement contemporain vers une poésie d'inspiration entièrement chrétienne est donc non seulement un phénomène de réaction contre le paganisme des humanistes, mais aussi un signe de la crise des valeurs littéraires et de l'insuffisance de la théorie poétique. En effet, selon les préceptes de cette théorie elle-même, seule la poésie chrétienne serait à proprement parler poétique. Ronsard lui-même a été tenté par la Muse de sa religion en écrivant son Hercule chrestien, publié en 1555 dans le premier livre des Hymnes.³⁹ Il est capable d'y soutenir que le poète chrétien doit chanter son Dieu, laissant aux anciens les leurs:

Le payen sonne une chanson payenne
Et le chrestien une chanson chrestienne:
Le vers payen est digne des payens,
Mais le chrestien est digne des chrestiens. (vv.7-10)

Ce poème a valu à Ronsard un sonnet élogieux de Nicolas Denisot, où le poète des Cantiques rend grâce à Dieu pour avoir détourné son ami de la poésie 'vaine' et de l'amour 'misérable'.⁴⁰ Mais Ronsard n'est évidemment pas convaincu de la nécessité de se faire si ouvertement ou si exclusivement le 'Harpeur du Dieu'. Ainsi, cinq ans plus tard, dans son Elégie a Louis des Masures,⁴¹ il exprime le mépris qu'il sent pour ses adversaires protestants, partisans d'une telle conception étroite de la

39. Laum. VIII, p.207.

40. Le sonnet est reproduit dans Laum. VIII, p.206.
Cf. plus haut, pp.36-38.

41. Laum. X, pp.362-370.

poésie chrétienne:

Je m'estonne de ceulx de la nouvelle foy
 Qui pour me hault louer disent toujours de moy,
 Si Ronsard ne cacheoit son talent dedans terre,
 Or parlant de l'amour, or parlant de la guerre,
 Et qu'il voulust du tout chanter de Jesuchrist,
 Il seroit tout parfaict, car il a bon esprit,
 Mais Sathan l'a seduict, le pere des mensonges,
 Que ne luy fait chanter que fables et que songes.

O pauvres abusez! que le cuider sçavoir
 Plus que toute l'Eglise, a laissé decevoir:
 Tenez-vous en vos peaux, et ne jugez personne,
 Je suis ce que je suis, ma conscience est bonne,
 Et Dieu, à qui le coeur des hommes apparoist,
 Sonde ma volonté, et seul il la connoist.

(vv.35-48)

Ronsard répond à ses adversaires en attaquant - d'une manière caractéristique - leur orgueil intellectuel, et en les accusant de ne pas savoir distinguer entre la poésie et la vie. Ceci est important; il est d'ailleurs significatif que Ronsard ne fait pas appel ici à ses théories de la théologie allégorique où de la vérité cachée. Déjà en 1560 il choisit de justifier les vers par le seul plaisir qu'ils peuvent procurer.

Une théorie didactique ne peut donc pas justifier d'une manière absolue l'art de la poésie. Qui plus est, une discipline qui se dit capable de disséminer la vérité et la vertu, ne sera-t-elle pas tout aussi efficace dans la propagation du mensonge et du vice? Le critère de l'utilité suppose, en effet, une infinité de questions supplémentaires. Comment peut-on savoir que le poète vise le bien public? Qui doit décider quel est le bien public? S'agit-il de l'orthodoxie sociale et religieuse? En fin de compte, le principe de l'utilité se révèle non seulement inutile, mais aussi une source d'embarras pour

le poète qui revendique en même temps la liberté de l'imagination et les privilèges de l'inspiré. La crise des valeurs oblige la poésie de chercher ailleurs sa justification. Et c'est à ce moment que commence à paraître dans la critique - timidement, il est vrai, et seulement dans le cadre des arguments conventionnels - la notion que l'oeuvre d'art est sa propre raison d'être, qu'elle a une valeur esthétique unique, et que cette valeur est la seule justification dont elle a besoin. On n'abandonne pas tout de suite ni tout à fait le concept de l'utilité (il faudra des siècles encore pour cela) mais on peut au moins dire que, dans le jeu du fond et de la forme qu'est au XVIe siècle le mouvement kaléidoscopique des multiples doctrines poétiques, l'essence se révélant instable, l'inessentiel jouit d'une importance nouvelle. Ou plutôt, le jeu devient lui-même la matière de la littérature, comme le Prologue du Gargantua donne le ton à tout le livre et le 'langage en fête' devient lui-même la réalité qu'il cherche à exprimer.

Déjà en 1556, Louis le Caron cherche à exposer ces difficultés de la critique. Son dialogue Ronsard: ou de la Poësie, malgré les idées platoniciennes qui y sont exposées, et quelle que soit l'admiration de l'auteur pour Ronsard, ne peut guère être considéré comme une simple apologie de l'art qu'il a lui-même pratiqué.⁴²

42. Cf. La Poësie de Loys le Caron parisien, Paris, 1554. Sur la poésie de Le Caron, 'élève savant de Ronsard et de Scève' et 'versificateur d'occasion' voir M. Raymond, L'Influence de Ronsard sur la poésie française, (Genève 1965), I, pp.249-254. Selon M. Raymond, le Dialogue de la poésie 'atteste la promptitude avec laquelle se répandirent les doctrines de l'inspiration', (Ibid., pp.314-316.).

Le mouvement dialectique du dialogue expose au contraire la faiblesse des valeurs esthétiques courantes, et l'analogie avec la peinture joue un rôle essentiel dans cet exposé.

Au lieu de commencer par l'énumération des objections traditionnelles à la poésie, pour les reprendre ensuite une à une dans l'intention de les détruire, Le Caron donne d'abord la parole à Ronsard. Celui-ci, suivant l'habitude des théoriciens italiens, tant de la peinture que de la poésie, évoque immédiatement les origines célestes de son art, qui lui donnent une influence profondément morale - Orphée et Amphion ont créé par leurs vers une 'société politique'⁴³ - et qui en font un aiguillon mystique à la manière des néo-platoniciens:

Ainsi leurs chants (ceux des poètes de l'Age d'or) estoient une vraie doctrine de bien vivre, ou plustost une sainte fureur qui inspiroit les hommes à cognoistre le lieu de leur celeste origine, et dresser à ce but toutes leurs pensées. (f.129v)

En poursuivant sa description de la poésie en tant qu'art divin Ronsard revient à plusieurs reprises sur l'analogie avec la peinture. Il s'en sert notamment afin de faire une distinction fort intéressante:

Et (la poésie) n'est grandement diverse de la peinture de Polygnote ou Zeusis non moins doctes es autres arts, qu'excellents en leur profession: Lesquelz se proposoient deux choses, l'une de leur art, et l'autre qui dependoit de la vertu en cognoissance des autres choses. C'était bien de leur

43. Cf. F. Joukovsky, Orphée et ses disciples dans la poésie française et néo-latine du XVIe siècle, (Genève, 1970).

art de représenter au vif l'image du corps, qu'ilz designoient de peindre, mais il venoit de leur vertu et plus haulte science d'exprimer la perfection d'une beauté en toutes ses graces et bienséances. En telle splendeur faut veoir la poésie: car outre le sujet qu'elle se propose à imiter, elle doit comprendre tout ce qui est d'exquis, de rare et de parfait es sciences non indignes de sa gravité. (f.130v)

L'artifice est pourtant nuisible; la meilleure poésie sera celle qui idéalise le plus, celle qui supprime les accidents de style et de manière pour ne laisser subsister que l'essentiel. Encore une fois, cette conception est illustrée par une comparaison avec la peinture:

Phidias se proposant de faire l'image de Jupiter ou de Minerve n'adessoit son projet à aucun, pour en tirer de lui la semblance: ains une Idée de la souveraine beauté estoit engravée en son esprit, à l'imitation de laquelle il dressoit l'art et la main. (f.134r)

L'art, c'est donc la représentation sensible d'une beauté naturelle, à laquelle s'allie, et par laquelle s'exprime, un au-delà idéal perçu par l'intellect et par l'imagination de l'artiste. Mais Ronsard, en poussant vers les limites logiques de son propre principe, est obligé de conclure que la vraie poésie sera celle qui se dispense, comme l'art de Phidias, de la précision concrète pour se faire signe pur. Tant que l'on ne considère l'artiste que dans ses rapports avec l'idéal dont lui seul est conscient, ceci peut passer. La contradiction éclate pourtant quand on met l'artiste en présence de son public, et le poète inspiré devient rhétoricien. D'une part c'est cette 'Idée de la souveraine beauté', d'autre part ce sont les 'couleurs' de rhétorique qui, comme celles du

peintre, veulent 'étonner' et attirer l'attention et l'intérêt du public.

Après Ronsard, Le Caron fait parler Jodelle. Son discours approfondit la notion de la fureur divine par laquelle le poète accède au monde idéal, reliant poésie, philosophie et musique, qui ne sont au fond que la même chose :

Si plus diligemment nous voulons regarder,
la Musique est la vraie philosophie, et
la philosophie la vraie Musique: mais
l'une et l'autre ont leur commencement
de Poësie, ou plustost sont la mesme
Poësie. (f.138v-139r)

Le ton ésotérique est maintenu tout au long du discours, qui est un commentaire théorique sur les points de doctrine indiqués par Ronsard. La fonction sociale, civilisatrice et morale de la première poésie s'explique ainsi non seulement par l'idée d'une musique consolatrice et apaisante (f.138v) mais aussi par l'argument que la discipline de l'harmonie est le modèle tant pour l'accord social que pour la paix intérieure ou psychologique - la 'convenance des actions humaines tempérées par un consentement des desirs corporelz obeïssants a la raison' - et la musique se révèle 'le plus excellent exercice de l'esprit pour accorder, composer, et moderer les moeurs de l'ame en une gracieuse convenance, a l'imitation de l'ame de l'Univers' (f.138r). Jodelle, comme Ronsard (il s'agit des personnages fictifs de Le Caron) est un partisan fervent de l'obscurantisme littéraire; pour lui, le statut avili de la musique est dû à la dégradation qu'elle a subie en voulant 'complaire à une sottte multitude' (f.139r).

En développant l'analogie avec la musique (aux dépens de la peinture favorisée par Ronsard) Jodelle souligne d'ailleurs les qualités abstraites de la poésie.⁴⁴

La parole passe maintenant aux sceptiques, Pasquier et Fauchet, qui, reprenant les arguments des deux poètes, et même leurs paroles précises, cherchent à démolir la conception élevée de la poésie. Etant 'orateurs', ils font tout naturellement intervenir les éléments rhétoriques de la théorie littéraire, et font éclater ainsi les contradictions inhérentes à la poétique contemporaine. Tout en prétendant avoir été fortement impressionné par l'argument de Jodelle, Pasquier le détruit - ou le met en doute - en soutenant que les anciens avaient cru littéralement que le mouvement des corps célestes produisait des sons, tandis que pour les modernes, ce n'est plus qu'une image. Autrement dit, la poétique de l'inspiration repose sur des croyances - ontologiques et religieuses - depuis longtemps disparues. Pasquier demande aussi pourquoi Platon a voulu exclure Homère de sa République, ce même Homère qui, selon l'argument de Ronsard, préfigure la pensée de Platon lui-même, et exprime dans ses vers l'harmonie céleste, politique et sociale. C'est que Platon a imaginé une république idéale, tandis qu'Homère a imité dans ses oeuvres les choses de ce monde et les hommes comme ils sont. Si, suivant Ronsard, on accepte que la poésie s'attache à l'expression de l'idéal, c'est

44. Cf. plus loin, pp.239-242.

donc Platon le véritable poète. Et Pasquier d'exploiter à son tour, mais aussi à sa manière, l'analogie avec la peinture:

(Platon) n'a point imité les vulgaires imagiers, lesquelz de toutes pars recueillent les fleurs et traits de beauté, et ingenieusement les enrichissent de diverses couleurs: afin que de plusieurs portraits ilz tirent une beauté entiere et accomplie. Mais rejetant toutes les autres polices et choses-publiques il a trouvé au ciel le moule et patron de la sienne. (f.143r)

A l'unité de l'idéal s'oppose donc la diversité de tout ce qui est humain. La poésie telle qu'on la connaît décrit 'les moeurs et manieres de vivre des hommes en ce monde qui tombe sous les sens'; elle est par conséquent incapable d'atteindre le but qu'elle se propose, et même les poètes les plus graves 'souvent se bigarrent selon les diverses opinions du vulgaire'.⁴⁵ Par ses liens avec le particulier, et donc avec la diversité, la poésie - telle, du moins, que Ronsard et Jodelle viennent de la définir - est vouée d'avance à l'échec.

La justification métaphysique de la poésie ayant été bouleversée par Pasquier, Fauchet porte son attention sur des questions d'ordre moral. Renversant tout à fait l'argument de Ronsard selon lequel la poésie serait l'expression allégorique de la vérité, il propose une censure sévère, surtout en ce qui concerne les lectures des jeunes:

45. Le verbe 'bigarrer' accompagne souvent la notion de diversité lorsqu'elle a un sens péjoratif. Cf. plus haut, p.192, note 35.

...si quelques fables doivent être racontées à la jeunesse, il faut reciter celles qui sont pleines d'exemples des faits vertueux et memorables. Quant aux autres, on ne les scauroit tant farder et deguiser d'allegories, qu'elles doivent être apprises par les enfants, qui ne les peuvent discerner. (f.144v)

Il ne s'agit pas d'un didacticisme facile ou d'une littérature ouvertement édifiante; Fauchet fait remarquer tout simplement que les poètes doivent choisir entre l'ésotérisme et le grand public. Il renverse d'ailleurs l'image du fard; dans son argument, ce n'est plus le style qui rend acceptable la leçon, c'est en inventant une 'leçon' que le poète cherche à justifier son 'style'. Ainsi, dans un passage qui rappelle les sentiments de du Bellay tout en les renversant, la puissance émotive de la poésie se révèle dangereuse:

Si telle est la force de la poesie, que si vivement elle exprime les moeurs et affections des hommes, que nul tant soit-il grave et seure, ne pourroit flechir ailleurs sa pensée, qu'en cete part, à laquelle la vehemence poetique l'aurait emeu et attiré: il me semble que par elle la raison est grandement offencée. (f.145v) 46

La critique de Fauchet peut être résumée ainsi: en

46. Cf. plus haut, p.183. On pourrait, bien entendu, faire le même reproche à l'orateur. Dans sa Philosophie, (Paris, 1555) Le Caron oppose au vrai orateur le sophiste: 'La Rhetorique n'est autre chose, qu'une industrie de bien dire, laquelle par l'ornement de sa gracieuse faconde, se propose de flechir le courage des escoutans en telle part, qu'elle veult. Je dirai en passant, qu'aucuns abusent, et du nom, et de l'autorité de l'eloquence, se reputans disers, si par legierté de paroles, et fardée elegance, ilz peuvent persuader de ce qu'ilz dient: lesquelz doivent être plustost appelez sophistes, et mercenaires de leurs langues, qu'orateurs'. (f.19r).

affirmant l'utilité de son art, le poète prétend influencer à son gré l'esprit de son lecteur, et même jouir d'une puissance absolue sur lui. Il doit donc exercer cet art d'une manière responsable; la censure devient nécessaire, et il est préférable que ce soit une auto-censure. 'Si toutes choses meritoient d'estre honorées', écrit-il, 'on pourroit reputer l'imitation d'elles indifférente'; ce n'est pas le cas pourtant, et ainsi 'le bon poète qui rapporte son estude au bien public, ne se doit accommoder à autres descriptions, qu'à celles qui sont les vraies images de l'honesteté'. Les poètes, en réclamant la liberté d'inspiration, se révèlent indignes de leurs responsabilités morales, les nient même. 'Les poètes ne trouvent rien, qui ne soit convenable à leur imitation: et ne donnent moins aux choses vituperables leur grace et bienséance, qu'aux louables et vertueuses'. (f.145r et f.146r)⁴⁷

Devant les ruines de la théorie didactique Jodelle (le néo-platonicien) répond brusquement en se réfugiant dans une conception purement esthétique de la poésie, dont la 'grace et bienséance' ne doivent se référer à aucun critère externe. Seules sont à réprover 'les fables mal inventées, mal disposées, et mal accommodées à l'oeuvre entrepris'. (f.146v) Pasquier reprend et souligne cette idée; la nature du sujet n'a rien à voir

47. Cf. f.132v, les paroles de Ronsard: 'Les Poètes donc...n'ont rien oublié en leurs vers de ce qui pouvoit estre cogneu en cette grandeur de l'universelle nature'.

avec le mérite de l'oeuvre:

Quand donc les poètes décrivent quelques choses horribles, quelques faits tristes et misérables, quelques moeurs et affections vehementes, il ne faut tant regarder au sujet, qu'à la bienséance de l'art qui l'a diligemment exprimé. Quelle grace auroit ou la peinture, ou le discours de la chose laide, si elle n'estoit peinte ou descrite selon son naturel? On doit considerer en la Poësie ou les excellentes et admirables sentences desquelles elle est toute pleine, ou l'agencement et convenance des personnes et des choses accommodées à l'argument proposé. (f.147r)

Par l'attention qu'il accorde à la poésie sentencieuse, Pasquier montre qu'il n'a pas abandonné tout à fait l'utilité de la poésie (il ajoute d'ailleurs l'argument traditionnel que la description de ce qui est laid ou immoral provoquera tout aussi facilement le dégoût que l'émulation), mais il n'en touche pas moins à une conception de la littérature où la poésie se révèle un jeu où doivent participer franchement et volontairement un poète-artiste et un lecteur bienveillant et averti.

Ronsard conclut en répétant la théorie élevée de la poésie, confondant encore les questions morales et ontologiques, mais faisant tout de même quelques concessions à ses adversaires:

Je ne peux aucunement douter, que les inventions inspirées de Dieu ne soient incomparablement plus rares, exquisés, parfaites et admirables que celles lesquelles l'imagination humaine feint et concoit à son plaisir... Cette poésie donc laquelle est inspirée d'une sainte fureur, ne peut rien imiter qui ne soit tout celeste, illustre et accompli: à l'exemple de laquelle je voudrois que nostre vulgaire ne se proposat que les sujets dignes de quelque honorable grandeur et vertueuse noblesse. (f.149r)

Il ne sert plus à rien, pourtant, d'éviter le problème central par l'appel à la divinité- La conclusion ne fait que nous reporter au début du dialogue et à l'idée absolue de la poésie - cette même idée absolue dont le vrai Ronsard regrette si souvent l'impossibilité. Le Ronsard fictif avait d'ailleurs dévalorisé lui-même sa théorie de l'inspiration dans son tout premier discours, où il laisse échapper des propos qui mettent en avant une séparation très nette du fond et de la forme. La poésie procure deux genres de plaisir, l'un provenant de la matière, et réservé aux doctes, l'autre provenant du style, et à la portée de tous:

J'admire non sans cause les poètes,
 lesquelz se proposoient de contenter
 et les plus excellents et le commun.
 Car si les secrets cachez et enveloppez
 de leurs rares inventions ne pouvoient
 estre de chacun entendus: au moins le
 plaisir du discours chatouilloit et les
 uns et les autres, se rendant digne
 d'estre embrassé de touts. (f.133r)

Il n'y a donc pas moyen d'accorder heureusement l'inspiration et la moralité, la 'fureur' et la rhétorique, sans avoir recours à une conception plus proprement esthétique de la poésie. Et la principale difficulté, c'est la perte de la divinité du poète, et l'instabilité qui en résulte pour son imagination, qui 'feint et conçoit a son plaisir'. C'est l'imagination, et le rôle qu'elle joue dans la poétique de Ronsard, qui doivent nous concerner maintenant.

(ii) Le vrai et le vraisemblable: Ronsard et Aristote

Par son exposition de la crise des valeurs provoquée par l'utilité et l'inspiration, le dialogue de Louis le Caron se situe à un tournant de la critique contemporaine. Or, en lisant correctement la Poétique d'Aristote, texte qu'on venait tout récemment de redécouvrir, et qui avait été accueilli avec enthousiasme, l'humanisme avait à sa disposition une solution déjà approfondie du problème du fond et de la forme, comme aussi de celui de l'imagination, que l'inspiration néo-platonicienne n'arrive pas à résoudre. Pour Aristote, en effet, la fonction essentielle de l'art est d'imposer sur la multiplicité de l'expérience une unité formelle qui permet d'atteindre à la beauté et à la vérité universelles. Dans le domaine des poétiques en langue vulgaire, l'influence de la Poétique se fait d'abord sentir dans la Poetica de Giangiorgio Trissino, dont les quatre premières divizioni ont été publiés en 1529. La poésie y est définie, d'après Aristote, comme une imitation des actions de l'homme.⁴⁸ Ajoutons pourtant que Trissino, ayant donné cette définition, passe tout de suite à des questions pratiques, et les moyens d'imiter (paroles et rimes) remplissent les quatre 'divisions' du premier volume. Les deux dernières divisions, contenant la discussion de l'imitation et des genres - donc la partie proprement aristotélicienne de l'ouvrage - n'ont paru

48. G-G. Trissino, La Poetica, (Vicenza, 1529), IIv.

qu'en 1563. La traduction latine de la Poétique et le commentaire de Robortello datent de 1548; la première version en italien, celle de Segni, est de 1549.⁴⁹

Pendant toute la deuxième moitié du XVIe siècle l'influence du traité ira en croissant, de manière à se répandre partout dans la critique italienne. On croit généralement trouver dans les Poetices libri septem de J.-C. Scaliger la première expression par un Français des principes d'Aristote.⁵⁰ A.L. Gordon a pourtant démontré que des idées nettement aristotéliennes s'expriment déjà en 1560 - et en français d'ailleurs - dans les Dialogues de Daniel d'Auge.⁵¹ On peut encore faire remonter l'introduction de certaines notions, ou plutôt de certaines attitudes inspirées par une connaissance de la Poétique, à la publication en 1556 des Dialogues de Louis le Caron.

Il est certain que le dialogue de celui-ci est loin d'être un traité aristotélien dans le même sens que les poétiques de Daniello, de Scaliger, de Minturno ou de Castelvetro; Le Caron reste au contraire un partisan acharné du 'divin Platon'. Mais nous venons de voir chez lui la création d'une théorie esthétique de la poésie dans laquelle l'analogie de la peinture joue, comme dans le

49. Bernardo Segni, La rettorica e poetica d'Aristotele, tradotte di Greco in lingua vulgare fiorentina, (Firenze, 1549).

50. J.-C. Scaliger, Poetices libri septem, (Lyon, 1561). Cf. Castor, op.cit., p.58.

51. A.L. Gordon, 'Daniel d'Auge, interprète de la poétique d'Aristote en France avant Scaliger et plagiaire d'Alessandro Lionardi', B.H.R. XXVIII, (1966), pp.377-392. Cf. aussi son Ronsard et la Rhétorique, (Genève, 1970), p.19.

texte d'Aristote, un rôle important. La valeur et l'importance critique de l'analogie s'associant d'ailleurs aux fortunes de la Poétique, il est significatif que Le Caron est le seul critique français qui l'ait exploitée d'une manière consciente et systématique. L'exposition de la théorie esthétique contient en effet une analyse du plaisir que procure la mimesis dans laquelle nous ne sommes pas loin des sentiments exprimés par Aristote dans le chapitre IV de la Poétique:

Je ne puis estre tant difficile à l'imitation, que je reprouve celle laquelle artificieusement exprime ce qui est laid et difforme de nature. En quoi le jugement commun fait pour moi. Car non sans grande volupté et admiration nous voions l'image et figure des choses, lesquelles vives et naturelles n'aurons à grand' peine regarder: comme des bestes cruelles et sauvages, des hommes defiguez, et autres semblables: non que telles choses apparoissent belles: mais par ce que naïvement depeintes et représentées de leurs vraies et non feintes couleurs elles semblent avoir quelque vie, et enseigne celui qui s'arreste à elles de leurs formes et figures, lesquelles autrement il ne voudroit ni ne pourroit congnoistre, sans grand desdain et facherie. Telle est l'imitation de la poësie, laquelle nous appelons la vive ou parlante peinture, et cette-ci la muette poësie. (f.147r) 52

Le rôle épistémologique de l'imitation est vicié ici, mais la présence d'Aristote n'en est pas moins claire. En insistant sur l'analogie avec la peinture par l'introduction de l'opposition pictura loquens: muta poesis Le Caron penche pourtant vers une appréciation surtout de l'éclat

52. Ce développement précède directement le passage 'Quand donc les poètes...' cité plus haut, p.205.

du style ('admiration') et de la vérisimilitude ('vives et naturelles'; 'semblent avoir quelque vie'). Il développe ainsi la séparation du fond et de la forme qui est latente dans l'image d'Aristote et qui se reflète ailleurs dans le dialogue de Le Caron.⁵³

Louis le Caron prend à son compte un autre aspect capital de la pensée esthétique d'Aristote en mettant dans la bouche de Ronsard la distinction suivante:

Le poëte se doit encores moins asservir
à quelque sujet, pour entierement le
reciter tel qu'il a esté fait, ains comme
rapportant ses conceptions à l'université
des choses discourir ce qui a peu estre
fait, ou a esté vrai-semblable, ou grande-
ment necessaire, et le descrire de telle
perfection, que rien ne soit en lui qui
n'ait sa bienséance tant admirable, que
la vérité semble plutost l'avouer que le
fait mesme. (f.134r)

Faisant suite dans le texte à l'éloge de l'art idéalisant de Phidias, ce passage est pourtant bien loin du sens pur de ses origines, et 'l'université des choses' se réfère sans aucun doute à une métaphysique nettement platonicienne. La seule mention explicite d'Aristote accompagne d'ailleurs une singulière corruption de sa doctrine: Fauchet, évoquant l'hostilité de Platon envers les arts imitateurs, confronte et confond imitation platonicienne et imitation aristotélicienne:

...si (la poésie) exprime les choses qui
sont en nature, elle ne suit que l'art,

53. Cf. f.133r (cité plus haut, p.206). Voir aussi plus haut, p.12. Il est évident que cette séparation est 'implicite' dans Aristote seulement dans la mesure où l'on divorce les arguments de la Poétique de leur contexte épistémologique.

lequel est seulement l'image de la vérité:
 mais si elle feint et controuve les choses
 lesquelles ne sont, ou n'est possible
 d'estre (comme écrit Aristote) qu'est-ce
 qu'elle se propose, sinon de corrompre et
 obscurcir la verité? (f.145v)

Les supports métaphysiques de la théorie esthétique restent donc imparfaitement assimilés, et Le Caron n'est pas capable d'approfondir une théorie du possible qui approcherait tant soit peu du sens d'Aristote.⁵⁴ Cependant, on peut au moins dire que la lecture d'Aristote permet à Louis le Caron de dégager de sa juxtaposition de l'inspiration et de l'utilité une certaine autonomie des préceptes littéraires. La vérité que le poète cherche à imiter reste instable et mal définie, mais la conséquence en est que l'attention du critique se déplace pour se fixer sur les moyens et les techniques d'imitation - sur le style, en un mot. Et c'est un style qui se définit par son adhésion au principe horatien du decorum, un style dans lequel toute chose a sa 'bienséance' et dans lequel tout est 'accommodé a l'argument proposé'.⁵⁵ Si Le Caron semble s'acheminer vers Aristote, c'est donc pour revenir en fin de compte à Horace.

Dépourvus d'une intelligence profonde de la mimesis aristotélicienne, les critiques du XVIIe siècle ont méconnu la subtilité des relations entre sujet et forme dans l'esthétique du philosophe. La théorie littéraire était entravée par ses propres préjugés, ses spéculations étant

54. Cf. Castor, op.cit., pp.61-62.

55. Cf. plus haut, p.205.

limitées, dirigées, et formées par l'ensemble parfois malaisé de traditions qui en fournissait les principes et le vocabulaire.⁵⁶ Or, la principale autorité littéraire était en effet l'Ars poetica d'Horace, qui, restée suprême tout au long du Moyen Age, avait gardé sa situation exaltée dans la critique renouvelée de la Renaissance (et bien longtemps après). En 1544 Jacques Peletier du Mans traduit en français ce 'livre trop plus précieux que grand', afin de montrer à la poésie française, alors dans l'ascendant, le chemin de la perfection.⁵⁷ Peletier apprécie surtout chez Horace la valeur pratique de son traité; en exposant les vices de la poésie, il indique la bonne technique à suivre dans la composition. Mais paradoxalement, la théorie horatienne, vantée comme un point de repère stable pour qui veut se faire poète, est importante au XVIIe siècle surtout pour sa souplesse. Le texte horatien est à vrai dire le centre et le moteur des théories littéraires de la Renaissance. Par ses affinités avec la rhétorique cicéronienne d'un côté, et par l'importance qu'il accorde de l'autre côté à l'inspiration et au génie individuel, Horace se trouve en effet à mi-chemin entre deux extrêmes, qu'il réunit en offrant, dans le

56. Cf. Trattati di Poetica e Retorica del cinquecento, éd. B. Weinberg, (Bari, 1970), p.561.

57. L'Art Poétique d'Horace traduit en vers François. La première version, de 1544, a été perdue. Nous avons encore L'Art Poétique d'Horace traduit en vers François, recogneu par l'auteur depuis la première impression, (Paris, Vascosan, 1545). La préface de l'édition de 1545 est reproduite dans l'édition Boulanger de L'Art Poétique de Peletier (pp.227-230).

(It has been pointed out to me that a copy of the 1541 edition does exist in Chantilly - cf. SHR, XIV, 294-300)

cadre si peu formel d'une 'lettre', une masse amorphe de principes et de conseils de bon sens.

Ce caractère amorphe se prête aux tendances éclectiques de l'humanisme, et donne naissance à un nombre impressionnant de commentaires érudits qui formalisent les conseils d'Horace et plaquent sur son texte des éléments fort disparates, puisés pour la plupart chez Platon et chez Cicéron, mais aussi, dans la deuxième moitié du XVI^e siècle, chez Aristote. Un seul vers d'Horace contient donc en germe une multiplicité de nuances critiques. L'aventure du topos 'ut pictura poesis', dont la formulation est horatienne mais dont les fortunes sont si étroitement liées à celles de la Poétique d'Aristote, n'est qu'un seul exemple de ce qu'on peut appeler la disponibilité d'Horace. L'humanisme, conservateur au point de vouloir tout garder, met à profit sa souplesse en fondant dans une unité malaisée les traités d'Aristote et d'Horace, voyant simplement dans le texte grec la confirmation d'une doctrine poétique éternelle. Aussi Ronsard semble-t-il identifier les deux autorités antiques dans son Abbrégé de l'Art poétique françois de 1565, lorsqu'il conseille à son correspondant Delbene la lecture 'de l'art poétique d'Horace et d'Aristote, ausquelz je te cognois assez mediocrement versé'.⁵⁸ Dans la Deffence et Illustration du Bellay avait déjà rapproché Aristote et Horace pour avoir 'si diligemment traité...(les) vertus et vices du

58. Laum. XIV, p.17.

poème'. Il ajoute aux noms des autorités antiques celui du théoricien moderne Vida, qui figure encore avec Aristote et Horace dans le Poëte Courtisan de 1559.⁵⁹ Or, la présence du nom d'Aristote dans ces textes (et ailleurs) ne saurait en elle-même constituer une preuve que, dès 1549, Ronsard et du Bellay aient connu l'oeuvre critique du philosophe grec.⁶⁰ Il faut y voir plutôt encore une manifestation de l'idée commune d'une seule poésie (et donc d'une seule théorie poétique) dans l'antiquité et à l'époque moderne, resurgissant en divers temps et en divers lieux, mais restant essentiellement la même, et planant au-dessus des accidents du temps et des particularités de lieu et de langue. Si le génie de la poésie peut se déplacer, si ses manifestations individuelles n'ont qu'une durée très courte, il n'en est pas moins éternel, et sa nature essentielle ne change jamais. La permanence de la poésie est en outre un précepte fondamental de la poétique d'Horace lui-même.

Du côté de la théorie, il y a donc la trinité Aristote-Horace-Vida, représentants de la Grèce, de Rome, et de l'Europe moderne dans un phénomène suivi, quoique interrompu, comme on croyait, par l'ignorance de l'âge de fer et de l'époque médiévale. Ainsi, malgré l'attention

59. Du Bellay, Deffence et Illustration, éd. Chamard, p.159, et Oeuvres complètes, éd. Chamard VI, p.130. Le poème critique de Vida, intitulé Poeticorum ad Franciscum Francisci Regis Francia Filium, Delphinum, libri tres, fut publié à Rome en 1527.

60. Sur les mentions d'Aristote chez Ronsard, cf. J. von Stackelberg, 'Ronsard und Aristoteles', B.H.R. XXV (1963), p.354.

qu'on leur accordait, Aristote et Vida ont été mal lus en France. Ceci n'a rien pour nous surprendre. Horace reste bien le centre de la trinité; Vida mérite une mention comme l'expositeur moderne d'Horace, tout comme Aristote est son prédécesseur grec. On s'attend à trouver chez eux la confirmation de la doctrine horatienne, et c'est donc une telle confirmation qu'on y trouve. Henri Chamard remarque fort justement que l'art poétique de Vida fut 'mis par les auteurs de la Renaissance sur le même pied que celui d'Horace'; paradoxalement, c'est la raison pour laquelle il semble avoir exercé si peu d'influence.⁶¹ De même, l'autorité d'Horace étant absolue, la seule originalité que l'on puisse attribuer à Aristote sera de compléter par certains points de détail la pensée du poète romain. C'est un processus que nous avons déjà repéré dans le premier chapitre de la présente étude. L'esthétique d'Aristote est par conséquent non seulement isolée de ses supports méthodiques et métaphysiques, mais aussi assujétie à un morcellement impitoyable qui lui ôte toute sa valeur. On a en effet tendance à ne voir dans la Poétique que ce dont on a besoin. Ceci explique l'apparence indigeste de certains éléments aristotéliens dans l'oeuvre critique de Ronsard; dans la troisième préface de la Franciade, par exemple, la notion de l'unité du temps (tant dans l'épopée que dans les ouvrages dramatiques) est intercalée sans préambule ni explication, et côtoie une

61. G. Castor (op.cit., p.69, n.2) commente que la Pléïade 'did not read Vida with any great care'; cf. Chamard, éd. de la Deffence, p.159, note 2.

définition du genre théâtral qui s'inspire manifestement de la théorie didactique de Donat. C'est un point secondaire, sans doute, mais qui illustre bien l'attitude de Ronsard envers ses sources critiques.

Plus important, dans le cadre du développement poétique de Ronsard lui-même, est la manière dont il traite le principe de la vraisemblance, car les transformations ronsardiennes de cette doctrine, telles qu'elles paraissent dans les ouvrages critiques, révèlent l'évolution de sa pensée esthétique, mettant en valeur les tensions qui y subsistent, et aidant à expliquer l'échec de la Franciade. Il s'agit de définir l'objet de l'activité imitatrice du poète. En 1565, Ronsard donne la description suivante de l'invention, le 'principal poinct' de la poésie, qui 'vient tant de la bonne nature, que par la leçon des bons et anciens auteurs':⁶²

L'invention n'est autre chose que le bon naturel d'une imagination concevant les Idées et formes de toutes choses qui se peuvent imaginer tant celestes que terrestres, animées ou inanimées, pour apres les représenter, descrire et imiter: car tout ainsi que le but de l'orateur est de persuader, ainsi celui du Poëte est d'imiter, inventer, et représenter les choses qui sont, qui peuvent estre, ou que les anciens ont estimé comme veritables. 63

L'essentiel ici, c'est la liberté de l'imagination dont doit jouir le poète. Cette liberté est au coeur même de la poétique de Ronsard, et se lie étroitement à son

62. Laum. XIV, pp.5-6. Sur l'imitation de la 'nature' et celle des 'bons et anciens auteurs' cf. Castor, op.cit., chs. 5 et 6.

63. Laum. XIV, pp.12-13.

idée de l'inspiration, à tel point que l'on peut soutenir que l'image de l'inspiration devient chez lui une consécration mythique de la liberté revendiquée par le poète. Le poésie consiste donc entièrement en images idéales, qui peuvent correspondre plus ou moins exactement aux choses concrètes, particulières, et percevables par les sens, mais qui ne sont aucunement obligées de se conformer à la réalité du monde sensible. L'importance de la liberté remonte à l'Art poétique d'Horace; il est par conséquent légitime de rapprocher ce passage au chapitre III de la théorie littéraire de Peletier, où celui-ci définit cette liberté de l'imagination en rassemblant pour son lecteur les divers éléments de l'analogie horatienne entre poésie et peinture:

La Poësié bien proprément èt compareé a la Peinturé pour beaucoup de conuénancés qu'elés ont ansamblé: L'uné qué le Peintré peut librément fantésier sus son ouuragé an ordonnancé, an habiz, an qualitez de personnés: an paisagés, arbrés, fleurs e autrés ambèlicémans: Commé aussi le Poëte an disposicion, discours, digressions, e tant de sortés d'ornémans. E aussi conuienét toutés deus an céla, qué chacuné se jugé de près ou de loin, de primé vué ou a loèsir, an l'obscur ou au jour, diuèrsément. Mès l'uné des plus euidantés rèssemblancés qui soët antré les deus, èt qué commé le Tableau èt susceptible de toutés sortés de protréz, einsi le Poëmé de tous Sugèz. 64

Liberté donc d'abord dans le choix des sujets, liberté aussi dans l'élaboration ou l'amplification de ces sujets. Notons pourtant que pour Peletier, comme pour Horace, cette liberté a comme contre-partie l'idée d'une poésie

polyvalente, qui se juge sous diverses perspectives. La liberté - et la diversité de réactions qu'elle peut provoquer - est le privilège exclusif de la poésie et de la peinture, et Peletier poursuit, avec l'autorité de Quintilien, en la refusant à la rhétorique et à l'histoire:

Einsi voçla l'uné des principales
diferancés qu'il i à antré l'Orateur
e:le Poète, qué cétuici peùt s'ebatré
an tous g'anrés d'argumans, cétuila
èt astreint aus chosés particulierés. 65

Ainsi, le choix des sujets ne peut pas être divorcé de la liberté stylistique, et dans l'Art poétique de Peletier, comme aussi dans l'Abbrégé de Ronsard en 1565, ce sont surtout les questions de style qui attirent l'attention des deux poètes. En effet, tout sujet est bon pourvu qu'on puisse l'amplifier. Dans la perspective générale d'une métaphysique transcendante, on ne choisit pas ses sujets dans la réalité, on les élève au niveau de la réalité par le développement propre à la poésie. La liberté permet donc au poète d'introduire dans son texte des discussions philosophiques, des fables, des descriptions naturelles et scientifiques, et autres telles 'beautez d'Ecriz'. L'orateur doit songer avant tout aux intérêts de son client, et non pas aux questions plus générales que le poète se plaît à considérer; son discours sera par conséquent limité aux exigences du cas particulier, et laissera peu ou point de place aux digressions. L'orateur produit un raisonnement soigneux

et suivi; le poète, ayant exposé 'succinctement' son idée, passe tout de suite à l'élaboration de cette idée par une riche variété d'arguments et d'images:

Car lui qui parlé a uné etèrnite, doët
 seulément toucher lé neu, lé ségrèt e
 lé fons d'un argumant, e parler plus
 resolumant, lessant les ménués naraccions.
 L'Orateur, qui parlé aus hommés presans, e
 lé plus souuant au peuplé, fèt assez s'il
 à uné accion, e uné facon cōuénablé a pouuoèr
 gagner ses g'ans seulément pour uné heuré.
 Pour ces rēsons, l'Histoèrè èt lé Sugèt lé
 moins propré pour lé Poète: d'autant qué
 la loè historique né recoët pas grans
 ornémans ni digressions: eins la faut
 suiuré dé droët fil, e même la commancer
 par lé premier bout: qui èt contré la
 dinite du Poémé. 66

Ronsard ne développe pas la distinction entre poète et orateur dans l'Abbregé, mais son attitude est semblable à celle de Peletier. Le 'principal point' est l'invention, comprenant le choix de sujets et le développement de ces sujets, mais pour Ronsard c'est la nervosité stylistique qui est proprement poétique:

...car tout ainsi qu'on ne peult veritablement dire un corps humain beau, plaisant et accompli s'il n'est composé de sang, venes, arteres et tendons, et surtout d'une plaisante couleur: ainsi la poësie ne peut estre plaisante ny parfaicte sans belles inventions, descriptions, comparaisons, qui sont les ners et la vie du livre qui veult forcer les siecles pour demourer de toute memoire victorieux et maistre du temps. 67

66. Ibid., p.84. Cf. I. Silver, Ronsard and the Hellenic Renaissance in France, vol. I, (Washington, 1961), p.35. Silver commente ce passage, et le fait que l'attention de Peletier se fixe sur le 'noeud', en parlant des 'hidden tensions of dramatic narrative'. Cette interprétation néglige la présence essentielle de l'amplification - le détail fait place à l'image.

67. Laum. XIV, p.10.

L'opposition du poète et de l'orateur est donc implicite dans l'Abbrégé. Le passage relatif chez Quintilien était devenu d'ailleurs presque un lieu commun, et assez bien connu pour rendre superflue toute précision supplémentaire, surtout dans une exposition abrégée de la poésie.⁶⁸ La question n'est pourtant pas sans importance, car nous avons vu à quel point le poète, en tant qu'artisan du langage, est redevable à la rhétorique, et comment aussi la justification morale de la poésie rapproche poète et orateur. Liés par leur étude et par leur exploitation commune du langage, les deux arts s'opposent nettement par leurs buts et leur public, au point de devenir mutuellement exclusifs. Ainsi La Croix du Maine, parlant de Robert Garnier, prétend que la technique oratoire est tellement différente de la poésie que les deux ne se rencontrent que rarement dans une seule personne:

Je diray de lui ce que peut-estre tous
n'ont pas cogneu aussi bien que moy, c'est
que oultre la perfection qu'il a de composer
en toutes sortes de vers, il a encore ce
rare et excellent don d'orateur, qui est une
chose fort peu commune, de voir un bon poète
et excellent orateur tout ensemble. 69

Obligé de prononcer un discours 'des Vertus morales et intellectuelles', Ronsard proteste également qu'il est peu habile à l'art de bien dire, 'comme mon principal mestier a tousjours esté la poésie'.⁷⁰

Ainsi, même si Ronsard ne développe dans l'Abbrégé

68. Cf. Boulanger, p.83, n.16.

69. La Croix du Maine, Premier volume de la Bibliothèque, (Paris, 1584), p.444.

70. Laum. XVIII, p.452.

ni la distinction qui oppose le poète à l'orateur, ni la parenté qu'il a avec le peintre, la liberté préconisée par Horace pour la poésie et pour la peinture se retrouve au centre de l'esthétique du poète français. La question de l'objet de l'imitation poétique se rattache fermement à celle des moyens d'imitation; l'objet se définit par le refus des contraintes propres à l'orateur et à l'historien, tandis que les moyens - il s'agit du développement par l'image - se réclament de la liberté que le poète partage avec le peintre. Il faut surtout choisir des sujets qui se prêtent à l'amplification, et c'est donc dans ce contexte qu'il faut comprendre les fortunes de la vraisemblance aristotélicienne pendant la deuxième moitié du XVIIe siècle en France.

En 1565, Ronsard accorde au poète une liberté totale; il faut simplement que le sujet se prête à l'imitation, c'est à dire au travail d'élaboration par l'image. En 1567 le poète change le texte primitif de son Abregé, et nous lisons désormais que le but du poète est 'd'imiter, inventer, et représenter les choses qui sont ou qui peuvent estre vraisemblables'. Cette modification suggère tout au plus une plus grande familiarité avec le vocabulaire critique, mais nullement avec l'esprit essentiel de la Poétique.⁷¹ La véritable importance du changement réside dans la suppression des choses 'que les anciens ont estimé comme véritables'.

71. Cf. Castor, op.cit., p.58; J. von Stackelberg, article cité, pp.358-359.

Ceci trahit d'une part une nouvelle attitude envers le mythe et la vérité qu'elle enferme, et indique d'autre part que Ronsard veut mettre en valeur le principe horatien de la vérisimilitude, dont la fonction est de modérer la puissance de l'imagination, dangereuse en elle-même, par l'emploi de la raison. La seconde partie de la description de l'invention reste en effet sans modification dans le texte de 1567, sauf qu'elle se place désormais sous le signe de la vraisemblance, ou apparence du vrai. Le jugement rationnel de l'oeuvre d'art se réfère finalement à la réalité terrestre et à l'expérience commune:

Quand je te dy que tu inventes choses belles et grandes, je n'entends toutesfois ces inventions fantastiques et melencoliques, qui ne se rapportent non plus l'une à l'autre que les songes entrecoupez d'un frenetique, ou de quelque patient extrêmement tourmenté de la fièvre, à l'imagination duquel, pour estre blessée, se representent mille formes monstrueuses sans ordre ny liayson: mais tes inventions, desquelles je ne te puis donner reigle pour estre spirituelles, seront bien ordonnées et disposées: et bien qu'elles semblent passer celles du vulgaire, elles seront toutesfois telles qu'elles pourront estre facilement conceus et entendues d'un chascun. 72

Ce sont les créations fantaisistes et chimériques que le poète, selon Horace, doit éviter à tout prix. L'imagination, qui permet de voir plus clair dans la réalité qu'elle rehausse par l'éclat des images poétiques, a tendance aussi de confondre le vrai et le faux. En

72. Laum. XIV, p.13. Cf. Castor, op.cit., pp.172-173.

effet, l'aspect négatif de l'imagination semble prédominer au XVIIe siècle; c'est sans doute pour cette raison que Ronsard, en abordant sa discussion de l'invention, a soin de préciser qu'il s'agit du 'bon naturel d'une imagination qui conçoit'.⁷³

Si la théorie de Ronsard avait évolué vers une intelligence plus profonde des principes d'Aristote, il aurait pu résoudre sans doute les tensions et les instabilités de sa propre théorie, en s'acheminant plus sûrement vers une régulation de l'imagination par la raison. Mais sa lecture d'Aristote étant conditionnée non seulement par une formation semblable à celle que nous avons relevée plus haut, mais aussi par le besoin de justifier sa propre épopée, il ne prend chez le philosophe grec que ce qui lui sera utile dans sa besogne d'apologiste. La discussion du vraisemblable se présente donc toujours dans le

73. L'Hymne de la Mort de 1555 condamne l'imagination qui remplit l'esprit humain d'images terrifiantes de l'enfer et l'éloigne de la confiance chrétienne. On trouve une attitude semblable dans le De Imaginatione de Gianfrancesco Pico della Mirandola (oncle du célèbre néo-platonicien). Selon La Croix du Maine (Premier volume de la Bibliothèque, p.199) Baif publia en 1557 une traduction française de ce traité. Avec un sujet aussi large, et d'une telle généralité, il serait dangereux de supposer une relation précise entre l'hymne et l'entreprise de Baif. Celle-ci permet tout de même de constater l'intérêt accordé à l'imagination par Ronsard et son cercle à cette époque. Sur le livre de Pic, cf. H. Caplan, Gianfrancesco Pico della Mirandola on the Imagination, (New Haven, 1930); C.B. Schmitt, Gianfrancesco Pico della Mirandola, 1469-1533, (The Hague, 1967). Ces auteurs indiquent l'existence d'un exemplaire de la traduction dans la Bayerische Staatsbibliothek à Munich.

cadre de la distinction entre poésie et rhétorique, ou poésie et histoire. Ainsi, des éléments horatiens sont encore bien en évidence dans la première préface de la Franciade (1572), mais ils s'allient désormais à une distinction aristotélicienne:

Encore que l'Histoire en beaucoup de sortes se conforme à la Poësie, comme en vehemence de parler, harangues, descriptions de batailles, villes, fleuves, mers, montaignes, et autres semblables choses où le Poëte ne doit non plus que l'Orateur falsifier le vray, si est-ce quand à leur sujet ils sont aussi eslongnez l'un de l'autre que le vray semblable est eslongné de la verité. L'Histoire reçoit seulement la chose comme elle est, ou fut, sans desguisure ny fard, et le Poëte s'arreste au vray semblable, à ce qui peut estre, et à ce qui est desja receu en la commune opinion. 74

L'attitude de Ronsard ici semble contredire les sentiments qu'il avait exprimés en 1565 et en 1567, et renverser l'opinion de Quintilien reprise et développée par Peletier, selon lequel le poète devait simplifier la réalité afin de l'amplifier (donc une véritable stylisation). En 1572, Ronsard est moins clair: le poète partage une certaine virtuosité stylistique avec le prosateur, et c'est donc par la nature de son sujet qu'il se distingue; ce sujet se caractérise à son tour par sa fausseté et par ses associations avec la 'deguisure' et le 'fard'. Ronsard hésite pourtant de se soumettre tout à fait à la rigueur de la distinction aristotélicienne telle qu'il la comprend:

74. Laum. XVI, pp.3-4.

Je ne veux conclure qu'on doive effacer du rang des Poètes un grand nombre de Grecs et Latins, pour honorer d'un si venerable tiltre Homere, Virgile, et quelques autres pareils d'invention et de sujet: j'ose seulement dire (si mon opinion a quelque poix) que le Poëte qui escrit les choses comme elles sont ne merite tant que celuy qui les feint et se recule le plus qu'il luy est possible de l'historien. 75

Il faut d'abord remarquer ici que Ronsard rattache l'imitation du vraisemblable à son idée d'une poésie absolue ou 'divine' que les 'humains' ne peuvent plus atteindre. Le poète humain ne peut éviter d'écrire 'les choses comme elles sont'; c'est une conséquence inévitable de son 'art'. Deuxièmement, la distinction introduit d'idée de la liberté dont doit jouir le poète dans la disposition de son poème. L'antipathie de la poésie pour les sujets historiques relève du fait que l'histoire est tenue de respecter totalement la vérité, et notamment la suite chronologique des événements décrits, tandis que le poète ne saurait supporter une telle contrainte, sa création devant répondre surtout à des exigences esthétiques, et la structure de son oeuvre étant imposée par des principes de construction internes. En 1555 Peletier avait déjà insisté sur ce point, citant le principe horatien qu'il faut commencer in medias res.⁷⁶ Sans vouloir limiter l'activité du poète par des règles précises, Ronsard exige pour l'épopée une forme fortement structurée, et, s'élançant de nouveau dans la querelle des anciens et

75. Ibid., p.4.

76. Boulanger, p.84.

des modernes, il se prononce contre l'Arioste et la fantaisie capricieuse. Le poète doit feindre:

...non toutesfois pour feindre une Poësie fantastique comme celle de l'Arioste, de laquelle les membres sont aucunement beaux, mais le corps est tellement contrefaict et monstrueux qu'il ressemble mieux aus resveries d'un malade de fievre continue qu'aux inventions d'un homme bien sain. Il faut que l'Historien de point en point, du commencement jusqu'à la fin, deduise son oeuvre, où le Poëte s'acheminant vers la fin, et redeviant le fuzeau au rebours de l'Histoire, porté de fureur et d'art (sans toutesfois se soucier beaucoup des reigles de Grammaire) et sur tout favorisé d'une prévoyance et naturel jugement, face que la fin de son ouvrage par une bonne liaison se raporte au commencement. 77

En 1572 donc, la notion de vraisemblance renferme un principe somme toute négatif, et même quelque peu contradictoire. Le vraisemblable s'oppose en effet à la vérité historique dans la mesure où celle-ci impose sur le poète des contraintes antipathiques à l'épanouissement de son art et à l'élaboration stylistique du sujet. Sa fonction ici est précisément de sauvegarder la liberté de l'imagination poétique. En même temps, elle s'associe aux considérations de structure et de cohérence qui doivent tempérer les excès de l'imagination. Ronsard ajoute peu de chose à l'argument formulé par Peletier dès 1555, et il est évident que la vraisemblance n'a rien de la subtilité de la potentia aristotélicienne. Elle signifie tout simplement le possible, et la demi-vérité de la légende. Le 'ce qui est desja receu en la commune

77. Laum. XVI, p.4.

opinion' vise sans doute le 'mythe' de Francus, mais rappelle aussi l'Abbrégé dans le texte de 1565 (c'est-à-dire avant l'introduction du mot 'vraisemblable') et les 'choses que les anciens ont estimé comme véritables'.

Ronsard suit encore le conseil horatien 'aut famam sequere aut sibi convenientia finge'.⁷⁸

Le témoignage de la troisième préface, publiée en 1587, deux ans après la mort du poète, par son biographe Claude Binet, démontre que Ronsard n'a jamais cessé de chercher dans la Poétique et les commentaires qu'elle a inspirés une justification de sa propre imitation des épopées de l'antiquité. Son attitude fondamentale envers la vraisemblance ne change pas, pourtant, même si l'application des principes que Ronsard en tire est beaucoup plus rigoureuse qu'en 1572. Le poète:

a pour maxime tresnecessaire en son art,
de ne suivre jamais pas à pas la verité,
mais la vray-semblance, et le possible:
Et sur le possible et sur ce qui se peut
faire, il bastist son ouvrage, laissant
la veritable narration aux Historiographes,
qui poursuivent de fil en esguille, comme
on dit en proverbe, leur subject entrepris
du premier commencement jusques à la fin. 79

La distinction entre vrai et vraisemblable est par conséquent dessinée avec beaucoup plus de netteté en 1587, mais le contexte reste négatif. Si le poète veut incorporer des événements ou des personnages historiques dans son ouvrage, la présentation qu'il en fait doit rester fidèle à la réalité connue. La liberté du poète ne lui permet

78. Ars poetica, v.119. Cf. Castor, op.cit., pp.58-61.
79. Laum. XVI, p.336.

pas de 'mentir contre la vérité de la chose', et cela malgré l'exemple de Virgile lui-même, qui est condamné pour avoir fait vivre dans une même époque Enée et Didon. (Notons tout de même que Ronsard reconnaît une certaine valeur poétique dans cette rencontre anachronique, faussement aménagée par Virgile 'pour gratifier Auguste et le peuple romain vainqueur de Carthage, donnant par les imprecations de Didon commencement de haine et de discorde mortelle entre ces deux florissantes nations'.)⁸⁰ Or, puisque le poète ne peut pas changer à volonté la vérité, le plus sûr est d'éviter tout simplement les sujets vrais, ou même vérifiables. La rigueur nouvelle oblige Ronsard de rayer de la liste des poètes le poète-philosophe Lucrèce. Parmi les Romains, Virgile est le seul des poètes 'humains' qui ait su atteindre la divinité primitive:

Et n'en cherche plus d'autres, Lecteur,
 en la langue Romaine, si ce n'estoit de
 fortune Lucrece; mais parce qu'il a
 escrit ses frenesies, lesquelles il
 pensoit estre vrayes selon son secte, et
 qu'il n'a pas basti son oeuvre sur la
 vray -semblance et le possible, je luy
 oste du tout le nom de Poete, encore que
 quelques vers soient non seulement excel-
 lents, mais divins. 81

Lucrèce n'est pas poète, non pas pour avoir écrit ses 'frenesies', mais pour avoir écrit ce qu'il croyait sincèrement être vrai. On voit quelles sont les implications de cette idée; le poète, pour éviter toute contrainte, doit être totalement convaincu de l'irréalité de son sujet.

80. Ibid., p.337.

81. Ibid., p.338.

Il se détourne délibérément du vrai et du vérifiable pour créer, en pleine connaissance de cause, une littérature entièrement imaginée et volontairement mensongère. La vraisemblance est le mensonge, et se mêle à l'inspiration et à la 'fureur divine'; le vrai, au contraire, s'associe à l''invention humaine':

Tu noteras encores, Lecteur, ce poinct qui te menera tout droict au vray chemin des Muses: c'est que le Poete ne doit jamais prendre l'argument de son oeuvre, que trois ou quatre cens ans ne soient passez pour le moins, afin que personne ne vive plus de son temps, qui le puisse de ses fictions et vrayes semblances convaincre, invoquant les Muses qui se souviennent du passé, et prophetisent l'avenir, pour l'inspirer et conduire plus par fureur divine que par invention humaine. 82

C'est un corollaire bizarre de l'image de l'inspiration qui rehausse l'imagination du poète et le soustrait à l'influence de tout ce qui est 'vrai' ou 'humain', de tout ce qui appartient à la réalité sensible ou à la vérité contingente.

Féru de cette doctrine, Ronsard croit même nécessaire de trouver des arguments pour discréditer la vérité historique que le lecteur serait tenté d'attribuer aux oeuvres 'divines' de l'antiquité. Lucain ne compte pas parmi les poètes, car lui et Silius Italicus ont seulement 'couvert l'histoire du manteau de poésie', et ils auraient mieux fait d'écrire en prose.⁸³ Le sujet du poème héroïque doit au contraire être fondé 'sur quelques vieilles annales du temps passé, ou renommée inveterée, laquelle a gagné credit au cerveau des hommes'. Virgile

82. Ibid., p.345.

83. Ibid., pp.338-339.

a suivi cette méthode en créant son Enéide 'encores que ledict Aenée ne vint jamais en Italie, mais il n'estoit pas impossible qu'il y peust venir. Sur telle opinion desja receuë du peuple il bastist son livre...'. Le poète ne se fait pas de doute quant à l'irréalité foncière, ou la vraisemblance, de son poème; il cherche donc à tromper. Le lecteur, face à la vraisemblance, que vient appuyer la 'commune opinion', se laisse tromper volontairement. Nous revenons donc à l'idée d'un jeu littéraire dont il faut connaître les règles. Puisque l'inspiration se confond avec la vraisemblance, nous ne nous étonnons point de retrouver chez Homère le même point de départ et la même incrédulité. Le fait que ses Troyens portent des noms grecs 'forgez au plaisir d'Homère' est selon Ronsard une preuve suffisante que 'ce n'est fiction que toute l'Iliade, et non verité'. La préface posthume reprend ici un argument déjà développé en 1572, dans lequel Ronsard entreprend de démontrer la vraisemblance de l'Iliade en énumérant ce que nous appellerions plus volontiers ses invraisemblances:

...pour ne dissimuler ce qu'il m'en semble, je ne scaurois croire qu'une armée Grecque aye ^{jamais} combatu dix ans devant Troye: le combat eust esté de trop longue durée, et les chevaliers y eussent perdu le courage, absents si longtemps de leurs femmes, enfans et maisons; aussi que la coustume de la guerre ne permet qu'on combatte si longuement devant une forte ville, en un país estrange. Et davantage je ne scaurois croire que Priam, Hector, Polydame, Alexandre, et mille autres tels ayent jamais esté, qui ont tous les noms Grecqs inventez par Homere: car si cela estoit vray, les chevaliers Troyens eussent porté le nom de leur país Phrygien, et est bien aisé à cognoistre par les mesmes noms,

que la guerre Troyenne a esté feinte par Homere, comme quelques graves auteurs ont fermement assuré; les fables qui en sont sorties depuis sont toutes puisées de la source de cest Homere, lequel, comme fils d'un Daemon, ayant l'esprit surnaturel, voulant s'insinuer en la faveur et bonne grace des Aeacides, et aussi (peut estre) que le bruit de telle guerre estoit receu en la commune opinion des hommes de ce temps là, entreprit une si divine et parfaite Poësie pour se rendre, et ensemble les Aeacides, par son labour à jamais tres-honorez. 84

Nous aboutissons donc à une situation où, pour être 'divine' la poésie doit être mensongère, car c'est le seul sens qu'on puisse attribuer à la vraisemblance ronsardienne. Le poème héroïque est d'ailleurs le seul qui permet d'accéder à la divinité:

Donc Lecteur, celui qui pourra faire un tel ouvrage, et qui aura une bouche sonnant plus hautement que les autres, et toutes-fois sans se perdre dans les nues, qui aura l'esprit plus plein de prudence et d'avis, et les conceptions plus divines, et les paroles plus rehaussées et recherchées, bien assises en leur lieu par art et non à la volée, donne luy le nom de Poete, et non au versificateur, composeur d'Epigrammes, Sonnets, Satyres, Elegies, et autres tels menus fatras, où l'artifice ne se peut estendre: la simple narration enrichie d'un beau langage, est la seule perfection de telles compositions. 85

La hiérarchie des genres est fondamentale aux poétiques de la Renaissance, et Ronsard n'a jamais cessé de soutenir que seul le poème héroïque prouvait le génie et donnait droit au titre de poète. La préface des Odes

84. Ibid., pp.5-6. Ronsard est conscient qu'il soutient cette thèse contre l'opinion de 'la plus grande partie des Historiens et des Poètes'.

85. Ibid., pp.345-346.

de 1550 exprime déjà le mépris de Ronsard pour les 'petits' poèmes, et les odes elles-mêmes constatent que le poète les a déjà dépassées.⁸⁶ L'Abbrégé réaffirme que Ronsard ne voit dans le lyrisme des odes et des hymnes qu'une préparation pour l'entreprise épique.⁸⁷ Si donc les genres mineurs relèvent de l''invention humaine', quelles sont les 'conceptions plus divines' qui caractérisent l'épopée? Il s'agit d'abord, sans doute, de la grandeur même de l'entreprise, et du fait qu'il faut soutenir pendant longtemps le ton élevé. On fait ainsi preuve de la continuité d'une inspiration qui, en général, ne s'offre plus au poète que par saccades. Voilà pourquoi Peletier et Ronsard, en parlant de l'opposition poète-orateur ou poète-historien, insistent sur la disposition de l'oeuvre et la vision très large qu'elle exige. Le 'grand poème' permet d'ailleurs de réunir dans un seul ouvrage la variété de thèmes et de sujets qui est un élément constant dans la poétique de Ronsard, même s'il ne développe pas, comme Peletier du Mans, l'idée du microcosme.⁸⁸ On s'attendrait pourtant à ce que le poème héroïque, par sa 'divinité', nous ramène aux débuts 'naïfs' de la poésie, à la prisca theologia, et à l'expression allégorique et mythologique de la vérité transcendante aperçue par le poète en fureur. Ceci correspondrait à l'image du voile élaborée par Ronsard dans l'Hymne de l'Hiver, et aussi à l'enseignement de

86. Cf. par exemple, Odes I, xx, (Laum. I, p.164).

87. Cf. Laum. XIV, p.16.

88. D'une manière générale, tous les critiques s'accordent sur la portée encyclopédique de la poésie; cf., p.ex., Le Caron, Les Dialogues, p.132v.

Dorat que cette image caractérise explicitement.⁸⁹ Or, P. de Nolhac, après avoir étudié les méthodes d'enseignement de Dorat, et en particulier le symbolisme moral et métaphysique que l'humaniste a dégagé de l'Odyssée, conclut que Ronsard révèle 'l'indépendance de son esprit à l'égard de l'enseignement qu'il a reçu' par 'l'absence de préoccupations allégoriques dans son poème' (la Franciade) et par 'le silence observé à ce sujet dans la théorie complète qu'il formule de l'épopée'.⁹⁰ Néanmoins, la Franciade est allégorique dans un sens très important; pour Ronsard, c'est en effet une conception divine que d'avoir inventé ce mensonge épique pour célébrer la gloire de la France et la dynastie des Valois.

A la corruption de l'idée de la vraisemblance vient donc s'ajouter l'avilissement que subit l'épopée dans ses rapports avec la poésie encomiastique. D'une part, la confusion sort directement de la théorie; la hiérarchie des genres encourage le poète à ne voir dans le lyrisme que l'apprentissage du poète héroïque, et l'épopée devient en revanche une sorte d'ode soutenue. D'autre part, la réalité sociale et la condition du poète se reflètent dans ses théories; à cause du long travail qu'elle nécessite, l'épopée est littéralement inconcevable sans l'appui d'un

89. Laum. XII, p.50 et p.72.

90. P. de Nolhac, Ronsard et l'Humanisme, (Paris, 1921), pp.69-73. Cf. I. Silver, Ronsard and the Hellenic Renaissance in France, pp.36-41. Sur l'étonnante complexité allégorique des inventions de Dorat lui-même, cf. F.A. Yates, Astraea: The Imperial Theme in the Sixteenth Century, (Harmondsworth, 1977), pp.140-144.

prince, et la gloire dynastique se précise donc comme premier but du poète. Ayant passé la première partie de sa carrière poétique à solliciter le secours du roi Henri II, Ronsard se retrouve donc en 1572 avec 'le faix de soixante et trois rois sur les bras' et un roi (Charles IX) qui ne lui permet pas de sélectionner.⁹¹ Ronsard n'hésite pas, comme nous l'avons vu, à attribuer à ses illustres prédécesseurs des fins semblables à la sienne. L'Enéide est donc avant tout l'histoire symbolique de Rome, chantée à la gloire de la maison d'Auguste. Voilà pourquoi Ronsard justifie l'anachronisme dont il a été question plus haut non pas par les possibilités narratives et esthétiques de l'épisode amoureux, ni même par l'argument moral (Enée obligé de vaincre sa passion et d'obéir à son destin), mais par sa puissance symbolique en tant que cause première des guerres avec Carthage.⁹² S'il y a beaucoup de justesse

91. Laum. XVI, p.5.

92. Cf. du Bellay, dans la préface de sa traduction du livre IV: 'Je diray seulement qu'oeuvre ne se trouve en quelque langue que ce soit, où les passions amoureuses soyent plus vivement depeinctes, qu'en la personne de Didon'. (Oeuvres poétiques, éd. Chamard, VI, p.249.) Remarquons que cet anachronisme figure comme illustration de la 'fausseté' de la poésie dans le Naugerius sive de intellectione de Girolamo Fracastoro (1555). Dans ce dialogue, Navagero répond à cette charge de fausseté: ayant déjà soutenu que ce que les poètes et les peintres ajoutent à la réalité sensible n'est pas gratuit, mais confère au contraire la perfection et la vie sur l'objet imité, il distingue entre les hyperboles ridicules (p.ex. le fleuve séché par les flammes d'amour) qui s'opposent manifestement au vrai, et les inventions ayant l'apparence de la réalité, ayant une signification allégorique, ou étant communément reçues. Il ajoute pourtant celles qui s'accordent avec l'universel, l'idée simple et belle, et non pas avec le particulier. Cf. B. Hathaway, The age of criticism; the late Renaissance in Italy, (New York, 1962), pp.316-317.

dans cette attitude à l'égard de Virgile, c'est tout de même un curieux revirement que de faire d'Homère un Ronsard afin de faire de Ronsard un Homère. On sait qu'un sens de l'histoire manquait aux hommes de la Renaissance; cette attitude n'est d'ailleurs qu'un corollaire tout à fait logique de l'image ronsardienne de la permanence de la poésie.

Au coeur de l'épopée de Ronsard, monument à la gloire des Valois, il y a donc un mensonge, un vide. Le poète lui-même en est conscient, et désormais la notion des 'conceptions divines' se confond avec la virtuosité narrative et descriptive. Ronsard conseille donc au 'lecteur apprentif' de ne jamais laisser passer l'occasion de décrire à outrance quoi que ce soit:

tant pour embellir ton oeuvre par là, et
le faire grossir en ^{un} juste volume, que pour
te donner réputation et servir de marque à
la postérité. 93

Cette ambiguïté domine la définition de l'épopée en 1587. L'oeuvre héroïque devient une improvisation soutenue sur un thème fabuleux. Les poètes choisissent un sujet irréel (c'est-à-dire vraisemblable), puis, jouissant de la liberté accordée ainsi à leur imagination, 'd'une petite scintille font naître un grand brasier, et d'une petite cassine font un magnifique Palais'. Et Ronsard de décrire une construction somptueusement décorée et volontairement baroque, où le plan général s'efface derrière une multiplicité de détails dont chacun réclame pour soi l'attention du lecteur

et cherche à imposer sa propre puissance plastique et sensuelle. Il s'agit d'un palais que les poètes:

...enrichissent, dorent et embellissent par le dehors de marbre, Jaspe et Porphyre, de guillochis, ovalles, frontispices et pedestals, frises et chapitiaux, et par le dedans de Tableaux, tapisseries eslevees et bossees d'or et d'argent, et le dedans des tableaux cizelez et burinez, raboteux et difficile à tenir és mains, à cause de la rude engraveure des personnages qui semblent vivre dedans. 94

Ainsi, la précision concrète et le détail sensuel et coloré éclatent; Ronsard réussit malgré tout à capter l'essence de la poésie narrative, qu'il désigne encore par l'image de la peinture:

Tu imiteras les effects de la Nature en toutes tes descriptions, suyvant Homere. Car s'il fait bouillir de l'eau en un chaudron, tu le verras premier fendre son bois, puis l'allumer et le souffler, puis la flame environner la panse du chaudron

94. Ibid., p.340. Cf. plus loin, p.314. Dès 1556, Ronsard réunit les conditions matérielles peu favorables, les difficultés inhérentes à la poésie épique, et l'image du Palais qui caractérise l'artifice dans son Epistre a Charles Cardinal de Lorraine, (Laum. VIII, p.344).

Ha, bons Dieux! qui mettroit la Franciade à fin
 Sans le bien faict d'un Roy? je vous le dis affin
 Que vostre sainteté quelquesfois luy redie,
 Pour rendre à bien chanter ma Muse plus hardie.
 Virgille n'eust jamais si bravement chanté
 Sans les biens de Caesar: j'ay experimenté
 Qu'un pauvre ne scauroit entreprendre un grand oeuvre:
 Volentiers le marteau d'un soufreteux manoeuvre
 Ne faict un grand Palais, car plus il monte hault,
 Plus la faim le rabaisse, et le coeur luy default:
 Une ode, une chanson, se peut faire sans pene,
 Mais une Franciade, oeuvre de longue halene,
 Ne s'accomplist ainsy, il me fault esprouver
 La longueur de dix ans avant de l'achever,
 Car un livre si grand, et si plain d'artifice
 Ne part ainsy des mains sans qu'on le repolice.

tout à l'entour, et l'escume de l'eau se blanchir et s'enfler à gros bouillons avec un grand bruit, et ainsi de toutes les autres choses. Car en telle peinture, ou plustost imitation de la nature consiste toute l'ame de la Poësie Heroïque. 95

Essayons maintenant de rassembler les divers fils que nous avons dégagés de la trame complexe de la poétique ronsardienne. Le premier souci du théoricien est de se libérer de la condamnation morale et métaphysique de Platon, ce qu'il fait en insistant sur la furor poeticus et le nascuntur poetae d'Horace. Cette idée crée autant de problèmes qu'il n'en résout, étant donné le statut surtout négatif de l'imagination. L'originalité de Louis le Caron c'est d'avoir donné dès 1556 une expression nettement aristotélicienne à l'apologie de la poésie. En démontrant que la justification par l'inspiration n'est en fin de compte qu'un argument circulaire qui écrase de nouveau le poète sous le poids de sa responsabilité morale, il réunit Platon et Aristote et met en valeur les principes esthétiques de structure et de cohérence. Le poète imite pour imiter, pour le plaisir que peut fournir une imitation bien faite, et le caractère essentiel de l'imitation n'a par conséquent rien à voir avec le caractère de l'objet imité. Une mauvaise action peut être le sujet d'un beau poème. Ce qui manque à Le Caron, c'est un sens de la potentia d'Aristote; on remplace donc les relations peu favorables qui existaient entre l'art naturaliste et la réalité dans la théorie de Platon par une doctrine instable

où, si on l'examine bien, l'art n'a aucune relation précise avec la réalité. Le Caron nous fait remarquer que la poésie se distingue par ses fictions, et est essentiellement mensongère, puisqu'elle prend comme sujet 'les choses lesquelles ne sont, ou n'est possible d'être'. Ronsard, surtout lorsqu'il reprend en 1572 et en 1587 la doctrine qui prescrit l'imitation du vraisemblable, aboutit à la même conclusion que son admirateur, et, confondant fiction aristotélicienne et inspiration, finit par limiter les sujets du poète épique à ce qu'il croit fermement être faux.

Chapitre V

Conclusion de la première partie.

Les discours de 'Ronsard' et de 'Jodelle' dans le Dialogue de la Poésie de Louis le Caron, même s'ils semblent partager une conception néo-platonicienne de la poésie, soulignent les tensions fondamentales de la théorie poétique en exploitant d'une part l'image de la peinture (Ronsard) et d'autre part la relation de la poésie et de la musique (Jodelle). La peinture s'associe en effet à l'élaboration stylistique, à la suprématie de l'image et du langage, tandis que la musique souligne le mouvement d'abstraction et le ravissement de l'esprit. Cette confrontation résume donc les problèmes critiques dont il a été question dans la première partie de cette étude; nous allons d'ailleurs la retrouver dès le début de notre analyse de la poésie elle-même dans la deuxième partie.

L'union de la poésie et de la musique semble avoir intéressé les poètes de la Renaissance du moins autant que la relation avec la peinture.¹ Cette union a une

1. Cf. plus haut, p.45. Sur Ronsard et la musique cf. C. Comte et P. Laumonier, 'Ronsard et les musiciens du XVI^e siècle', Revue d'Histoire littéraire, VII (1900), pp.341-381; J. Tiersot, Ronsard et la musique de son temps, (Paris, 1903); C. Photiadès, Ronsard et son luth (Paris, 1925). Parmi des études plus modernes, voir F.A. Yates, The French Academies of the Sixteenth Century (London, 1947), chapitres III, IV et VII; R. Lebègue, 'Ronsard et la musique' dans Musique et poésie au XVI^e siècle (Paris, C.N.R.S., 1954); G. Gadoffre, Ronsard par lui-même (Paris, 1960), surtout pp.88-91; F. Joukovsky, Orphée et ses disciples dans la poésie française et néo-latine du XVI^e siècle (Genève, 1970); B. Jeffery, 'The idea of music in Ronsard's poetry' dans Ronsard the Poet, éd. Cave (London, 1973). Ronsard lui-même a écrit sur

dimension philosophique; d'origine néo-platonicienne, elle s'accomplit dans le domaine abstrait des mathématiques, le nombre des poètes et de musiciens reflétant l'harmonie divine qui est également perceptible dans la beauté de la nature, c'est-à-dire dans le cosmos. (Les critiques italiens évoquent l'idée de la proportion et le fondement mathématique de la perspective pour associer les peintres à ce schéma.) L'unité de la poésie et de la musique correspond donc à l'intelligence parfaite de la nature, et s'associe au thème de l'âge d'or. Baïf, qui est parmi les amis de Ronsard celui qui s'intéresse le plus à la musique, évoque la fragmentation de l'unité primitive et anticipe la restauration du 'bon siècle':

Jadis Musiciens et Poetes et Sages
 Furent mesmes auteurs: mais la suite des ages
 Par le tems qui tout change a separé les troys.
 Puiissions-nous, d'entreprendre heureusement hardie,
 Du bon siecle amener la coustume abolie,
 Et les trois reunis sous la faveur des Roys! 2

Ceci est le cadre philosophique du rapprochement de la poésie et de la musique, rapprochement qui s'intègre totalement dans le vocabulaire du poète.

Mais l'union mystique des deux arts se fonde sur

1. (cont.) la musique dans sa Préface au Roy Francois II en tête du Livre de Meslanges contenant six vintz chansons des plus rares et plus industrieuses qui se trouvent, soit des antiques, soit des plus memorables de nostre temps, (Paris, 1560). Pour une discussion de cette préface et de son contexte historique, cf. N.C. Carpenter, 'Ronsard's Préface sur la musique', Modern Language Notes LXXV, (1960), pp.126-133. Le texte de Ronsard est reproduit dans l'édition Cohen des Oeuvres complètes (Paris, Pléiade, 1950), Vol.2, pp.978-981.
2. Poème préfacatoire publié dans la Musique de Guillaume Costeley (1570) et cité par Yates, French Academies, p.43.

l'idée que la musique et la poésie ont un but en commun, qui serait de se perdre dans l'abstraction et d'accéder ainsi à la beauté et à la vérité divines. Dans ce cadre, la musique est supérieure; sa puissance éthique et émotive vient compléter le processus commencé par la signification poétique, tandis que la poésie reste attachée à la nature concrète de la parole et de l'image. Les deux images - celle de la peinture et celle de la musique - tirent donc le poète en deux sens opposés, et leur juxtaposition confirme les contradictions de la poésie. D.P. Walker remarque que la musique de Goudimel pour l'Ode à Michel de l'Hôpital 'rendrait [...] difficile la compréhension du texte',³ et on constate en effet que la valeur musicale de la forme triadique s'oppose constamment à un texte poétique qui déborde ses contraintes formelles. Ronsard prise surtout chez Pindare la liberté, la vigueur et le mouvement impétueux du fleuve en cru (pour reprendre l'image d'Horace et de du Bellay). Souvent donc les unités de sens dans l'Ode à Michel de l'Hôpital dépassent largement les strophes, et même les triades individuelles. L'enjambement, non seulement d'un vers à l'autre, mais aussi entre strophe et antistrophe, antistrophe et épode, et même entre triades, souligne la séparation du texte d'avec la partition musicale. Les contraintes formelles ne sont là que pour être rompues, et la structure régulière ne fait que mettre en relief l'élan de l'imagination

3. 'Le chant orphique de Marsile Ficin' dans Musique et poésie au XVIIe siècle, (Paris, C.N.R.S., 1954), pp. 17-28.

qui est incapable de la respecter. Les tensions créées par les exigences contradictoires d'une forme et d'un texte font en fin de compte la force d'une poésie qui en est la seule résolution possible.⁴

Chez Ronsard donc, la valeur de la musique est celle d'une métaphore qui s'oppose à celle de la peinture, mais d'une manière qui finit par mettre en valeur le langage et l'image poétique. Ainsi, malgré les expériences musicales de la première période de Ronsard, les textes critiques réduisent la relation des deux arts à la notion générale de la musicalité des vers. La musique plaît à l'oreille, et rend la poésie agréable, mais la parole anime la musique.⁵ L'image des beaux-arts, en revanche, devient toujours plus importante dans les réflexions théoriques de Ronsard jusqu'à dominer la définition de la poésie dans la préface posthume de la Franciade. L'autonomie de l'image et du langage se déclare, et la richesse décorative semble constituer l'âme de la poésie.

Or, cette suprématie de l'image se rattache, comme nous l'avons vu, à une conception défectueuse de la vraisemblance aristotélicienne, que Ronsard partage avec Louis le Caron. Le mouvement timide vers une théorie proprement esthétique de la poésie qu'on perçoit dans le Dialogue de la Poésie prévoit la définition de l'image poétique donnée en 1587 par le critique italien Mazzoni.⁶ Cette définition

4. Voir plus loin, pp. 286-291.

5. Laum. XIV, p.9.

6. B. Hathaway, The Age of Criticism: the late Renaissance in Italy, (New York, 1962), pp.390-391.

constitue une véritable apothéose. Mazzoni sépare le poète des autres usagers du langage en exploitant la distinction platonicienne entre imitation fantastique et imitation icastique, entre les pures créations de l'esprit et la représentation d'objets perçus par les sens. Le meilleur poète est celui qui choisit la fantaisie et prend le faux comme sujet, selon le conseil d'Aristote. Ceci correspond plus ou moins à ce que dit Ronsard en 1572, mais Mazzoni, jouissant d'un sens plus sûr de la vraisemblance, soutient qu'un poète qui imite inconsciemment la vérité doit être mis au rang des poètes fantastiques, tandis que Ronsard, en essayant de raccommoder la vraisemblance et l'inspiration, est obligé d'être plus sévère. Le poète icastique, écrit Mazzoni, est moins digne de l'estime que celui qui feint, mais il n'en est pas moins différent de l'historien. Chacun qui exprime des concepts par le moyen de la parole fait des idoles, puisque chaque concept est l'image de la chose qui y correspond, et les substantifs sont, selon le dire de Platon et d'Aristote, 'Idoli, e imitationi delle cose'. Il s'ensuit que tous les écrivains sont par définition imitateurs. L'imitation icastique du poète n'en a pas moins un caractère unique:

Dobbiamo sapere, che...l'Idolo e quello, che non ha per se stesso altr'uso, che di rappresentare, e di rassomigliare. E però li concetti della philosophia, dell'arte, e dell'historia non sono veri, e perfetti Idoli, poiche non sono fatti solamente per rappresentare: ma per insegnare, e per iscoprire la verita delle cose. Adunque possiamo dire, che l'historico, e qualunque altro insegni cosa, che sia vera, se bene per mezo de' suoi concetti, e delle parole forma Idoli, non li forma però in quanto, che sono Idoli, cioè non si ferma in questo solo, di

voler rappresentare, o rassomigliare qualche cosa: ma trapasso a un altro modo, e ad un'altra ragione d'oggetto, cioè di voler dire il vero delle cose avvenute, o di voler insegnare qualche dottrina. Ma l'Imitatore fabbrica l'Idolo perfetto, cioè l'Idolo, inquanto ch'egli è Idolo, che vuol dire (come dichiara Platone nel Sophista) l'Idolo, inquanto ch'egli rappresenta, e rassomiglia altro. Si che possiamo concludere, che l'historico, et il Poeta, c'havra per soggetto del suo Poema l'historia, saranno in questo differenti, che l'historico racconterà le cose fatte per lasciar memoria del vero: ma il Poeta le scrivera per imitarle, e per lasciarne un Simulacro, inquanto, ch'egli è Simulacro. E però sarà contretto il Poeta di scriverle con maggior diligenza dell'historico, e d'ornare questa sua scrittura con molti lumi, e molti colori Poetici, acioche il Simulacro, ch'egli vuol formare sia meglio visto, e conosciuto da ciascuno, che sia per leggere il suo Poema. 7

On ne peut évidemment parler d'influence, dans le cas d'un texte qui n'a paru qu'en 1587, mais j'ai voulu reproduire ce long passage, dont l'intérêt intrinsèque est considérable, parce qu'il marque le point vers lequel tend la critique de Ronsard.

Chez Aristote, les notions de la vraisemblance et de l'universel assurent l'unité de l'oeuvre d'art; en supprimant les accidents du monde sensible et en rehaussant par le langage ou par la couleur l'objet perçu, le poète et le peintre créent une réalité supérieure. Dépourvu d'une intelligence de cet aspect de la Poétique, Ronsard a tendance à séparer le fond et la forme, malgré l'importance qu'il accorde à la 'convenance' ou 'propriété'.

7. G. Mazzoni, Della Difesa della Comedia di Dante, (Cesena, 1587), p.397. Sur Mazzoni, cf. Hathaway, op.cit., pp. 355-389. Selon Hathaway (p.76) ce passage constitue 'one of the high points of critical theorizing in the Renaissance, if not of all time'.

horatienne. Dans sa théorie épique, l'absence des bases métaphysiques rend inaccessible la synthèse nécessaire du particulier et de l'universel, et la conception essentiellement défectueuse que Ronsard se fait de la poésie sérieuse finit par mettre en avant surtout ses qualités descriptives. Sur un fond mensonger, les images se multiplient; Ronsard s'y complaît beaucoup, évoquant avec enthousiasme le scintillement des armures, et allant même jusqu'à définir de tels passages comme l'âme même de la poésie héroïque. Cette tendance est renforcée par le contact de l'épopée avec le lyrisme élogieux; Ronsard semble souvent ne voir dans l'épopée qu'une ode encomiastique prolongée. (En 1550, l'ode est d'ailleurs caractérisée par la même image de 'riche bastiment').⁸ Dans ce genre lyrique, les images n'ont souvent que des relations très faibles avec le sujet, et tendent donc tout naturellement vers l'exagération et l'autonomie.

Dans ce contexte, la notion d'une poésie 'sérieuse' qui serait essentiellement allégorique - c'est la doctrine de Dorat - contribue à la concurrence du fond et de la forme en laissant éclater les contradictions inhérentes à l'image du voile et à celle du fard qui la commente. Ces contradictions, déjà présentes dans l'Abbrégé, passent dans les préfaces de la Franciade, où elles viennent compliquer la notion de la vraisemblance, et renforcer sa relation avec le faux. Dans la Franciade, il n'y a d'ailleurs aucun voile à écarter, puisque Ronsard donne lui-même la clef de son poème, et souligne son caractère

8. Odes II, i., (Laum. I, p.167).

'fabuleux' et mensonger dans la préface de la première édition. C'est peut-être parce qu'il a reconnu cette contradiction que Ronsard supprime la préface de 1572, et met à sa place le court avertissement de 1573. Cet avertissement, avec son allusion à Apelle et la réponse qu'il donne au chasseur, rappelle au lecteur simplement qu'il faut savoir lire la poésie; et indique comment l'obscurantisme allusif des premières théories s'est transformé en un élitisme plus général, où le lecteur 'docte, non passionné, et bien versé en la poésie' - celui, c'est-à-dire, qui reconnaît le caractère et les conventions de la poésie et l'accepte pour ce qu'elle est - s'oppose à ceux qui ne savent pas, ou ne veulent pas, distinguer entre la littérature et la vie.⁹ Ce que Ronsard cherche dans le mensonge poétique, c'est donc l'occasion 'd'estendre son artifice', et c'est également cet artifice que le lecteur doit apprendre à apprécier, comme Ronsard lui-même apprécie la 'curieuse diligence de Virgile' qui est paradoxalement le seul chemin ouvert au poète qui veut s'approcher de la 'naïve facilité d'Homère'. Le sens qu'il a de ce paradoxe amène Ronsard à une conscience du caractère essentiellement ludique de la poésie.

Rappelons donc que la seule collaboration vraiment systématique qui réunissait au XVIIe siècle poètes, peintres et musiciens avait lieu dans un domaine éminemment ludique - celui des fêtes royales.¹⁰ La transformation de Paris

9. Tels sont les adversaires protestants (cf. p.ex. la Responce aux Injures, Laum. XI, p.160) mais aussi Hélène de Surgères, contre qui Ronsard s'impatiente pour n'avoir 'jugement ny raison en nostre poésie' (Lettre à M. de Sainte-Marthe; cf. Laum. XVIII, p.499).

10. Cf. plus haut, pp.45-50.

(ou du moins de la route suivie par le cortège royal) lors des entrées de Charles IX et d'Elizabeth d'Autriche en 1571 montre bien le côté sérieux des fêtes; l'assimilation du roi et de sa reine aux figures fabuleuses de la Franciade, et la série de tableaux sur le thème de Cadmus, exécutés par Niccolò dell'Abbate d'après les instructions de Dorat, produit en effet un jeu symbolique d'une étonnante complexité, lourde de résonances politiques, sociales et religieuses. En même temps, il n'y a rien de plus illusoire que ces fêtes, non seulement dans la perspective historique du règne des derniers Valois, mais aussi dans l'existence précaire et éphémère de la réalisation artistique. La collaboration elle-même était très loin des ambitions universalistes de l'humanisme; le rôle des poètes y était celui d'inventeurs érudits de décors de théâtre, et les vers qu'ils faisaient pour accompagner les tableaux et les groupes sculptés n'étaient que des explications versifiées.

Ainsi même si l'analogie avec la peinture ne se rencontre que rarement sous une forme explicite dans la poétique de Ronsard, il est clair que les différentes manifestations du topos ut pictura poesis s'intègrent dans l'instabilité foncière de la théorie artistique et littéraire de l'époque. Une grande partie de cette instabilité peut même être mise directement au compte de l'analogie. La critique s'achemine vers un classicisme où la poésie et la peinture seraient régularisées de manière à faire disparaître l'universel aristotélicien, et où la valeur

surtout spirituelle et significative des arts serait assurée par une application rationaliste - à tous les niveaux de la création - du principe de la convenance ou du decorum, et par la clarté qui en résulterait. Des tendances syncrétistes, venant appuyer une intelligence imparfaite de la Poétique d'Aristote, encouragent en même temps la confusion de l'universel avec les idées platoniciennes. Dans le contexte du néo-platonisme florentin, celles-ci ont l'avantage de conférer sur l'artiste - qu'il soit poète ou peintre - une puissance visionnaire et magique à laquelle il est naturellement très attaché, et qu'il ne saurait pas facilement abandonner. La critique analytique et rationaliste, se nourrissant d'Horace avec, de plus en plus au cours du XVIIe siècle, l'appui d'Aristote, se double donc du culte du poète et de l'inspiration, dans le débat prolongé sur l'art et la nature.

En même temps, l'association de la poésie et de la rhétorique en tant qu'arts du langage, aussi bien que le concept d'une poésie 'permanente', à l'âme universelle, renforce la division critique entre le fond et la forme. D'une part, l'imitation d'auteurs-modèles (en commun avec les tendances érudites de l'humanisme) encourage une poésie de l'expansion, où les sentences et les figures se multiplient afin d'élucider une vérité qui ne peut s'exprimer directement. Ici, la clarté de la poésie est un reflet de l'éclat de l'expression figurée, du voile, ou du fabuleux manteau. D'autre part, le mélange des traditions critiques, qu'on peut simplifier sous les

titres d'inspiration (Platon), de proportion (Aristote), de propriété (Horace) et de rhétorique (Cicéron, et la longue tradition médiévale) finit par mettre en valeur l'éloction. C'est en effet seulement par son style - par l'éclat de son style - qu'un poète se distingue de ses prédécesseurs et de ses contemporains. Dans ces conditions, le style tend constamment vers l'autonomie; le poète s'éloigne de la clarté classique - celle qui provient d'une certaine conventionnalité - et la splendeur de la vérité voilée se confond avec ce que la critique - et non seulement la critique hostile - appelle le fard de la poésie.

En effet, même si pour Ronsard 'le principal poinct est l'invention', et même si les inventions des poètes 'desquelles je ne te puis donner reigle pour estre spirituelles' ne peuvent être séparées de leur expression dans 'une propriété et splendeur de paroles', des tensions subsistent dans le mariage de la propriété et de la splendeur, paraissant justement dans les modalités des images de la lumière et des pierres précieuses qui font reluire les vers, et se rassemblant dans les ambiguïtés de l'analogie avec la peinture. Pour l'éloction, le 'divin exemple' est Homère, 'sur lequel tu tireras au vif les plus parfaictz lineamens de ton tableau'.¹¹ Mais tout langage est une dévalorisation de la vérité, et l'analogie vient s'attacher à une autre image ronsardienne, volontaire-

11. Laum. XIV, pp.5-6, p.13 et p.15.

ment ambiguë - celle de la théologie allégorique et de la dégradation de la poésie, qui commence même avec les 'Poëttes divins' qui 'emplifioyent, coloroyent et augmentoyent' l'expression pure de la divinité.¹² La plénitude de la parole, la recherche de la copie qui accompagne celle de la variété thématique, métrique et stylistique, et qui reproduit sur le plan littéraire les ambitions encyclopédiques de l'humanisme, est aussi une 'réplétude' de la parole, un 'verbalisme' ou une 'intempérance du discours'.¹³

L'analogie se retrouve ainsi au coeur de la tension constante entre un mouvement de compression qu'on peut associer à la nécessité de signifier, et une expansion stylistique débordante et irrésistible. L'image de la musique confronte ici celle de la peinture. A la source de ces tensions, il y a l'impossibilité foncière d'une poésie qui s'attache à l'expression de l'idéal et qui devrait logiquement se dispenser du langage; paradoxalement, cette poésie s'efforce de capter par un langage contingent et instable, par un langage en train de devenir, une réalité supposée stable et fixe. Cette contradiction fondamentale se double d'une autre. Au XVIe siècle, au moment où la crise religieuse va éclater, le point stable et fixe est Dieu, et la vérité se retrouve dans la vie du Christ et la Bible qui la raconte. On en vient donc

12. Ibid., p.5.

13. Cf. A. Chastel, La Crise de la Renaissance, 1520-1600, (Genève, 1968), pp.23-24.

à opposer à la vérité biblique le paganisme de la poésie renaissante et le mensonge des fables, où il faut comprendre 'mensonge' au sens absolu. La vérité biblique, rigoureusement poursuivie, exclut ainsi le développement stylistique et se méfie du moins autant de la représentation picturale. Ronsard accepte cette idée du mensonge au sens absolu, et contraste christianisme et paganisme dans son Hymne de la Mort. Mais il accueille et développe la notion d'une poésie mensongère. L'instabilité d'une poésie qui s'attache à un idéal et cherche à l'exprimer avec un langage toujours insuffisant finit par refléter la vérité contingente et humaine, reproduisant l'instabilité de la vie elle-même. Les tensions deviennent ainsi le sujet même de la poésie, et lui assurent ses plus belles réussites.

Dans la mesure où l'analogie exprime une concurrence aussi bien qu'une interférence des arts, la confrontation de l'image et du texte vient soutenir les tensions et accuser leurs contours. L'image peut se faire schématique et provoquer un jeu symbolique. A la concision intellectuelle de l'emblème, à comparer dans le domaine littéraire avec la métaphore, on oppose le caractère généralement dilué de la parole. De l'autre côté, l'image peinte a la puissance de fixer, ou d'enclorre, et peut ainsi procurer au spectateur une expérience directe et stable de la beauté. La poésie se donne aussi comme but une telle réalisation de la beauté; dans ce contexte l'ekphrasis porte au plus haut point un langage qui cherche

à se dépasser, mais ne réussit enfin qu'une intensification du mensonge littéraire, mensonge qui se fait double en cherchant à rendre par la parole une expérience qui n'a d'autre réalité qu'artistique.

Tout concourt en effet à l'idée d'un jeu poétique. En définissant le maniérisme, Marcel Raymond évoque le thème de l'illusion dans la poésie de Ronsard :

Le mensonge peut donc être le lieu de la beauté, de la grâce. Ou je me trompe, ou nous assistons à la formation d'une 'catégorie' de l'esprit qui est celle de l'esthétique. 14

C'est cette même catégorie qui cherche à se définir dans les écrits théoriques de Ronsard, et qui se définit, en effet, dans la juxtaposition de forces contraires d'où sortent les tensions propres à la poésie.

DEUXIEME PARTIE: LA POESIE

Chapitre VI

L'image de la peinture dans la poésie élogieuse de Ronsard

Dans le cadre précis de l'oeuvre de Ronsard, et dans le contexte historique plus général, la notion de la poésie élogieuse est elle-même d'une telle généralité qu'elle a tout de suite besoin de définition et de précision. En effet, pour le poète de la Renaissance, toute poésie est éloge, ou 'laus', et les vers se font le véhicule d'un rehaussement thématique et stylistique de la réalité quotidienne qui permet d'accéder à une réalité et à une vérité plus pures, et plus sûres. La contre-partie de l'éloge existe aussi, bien entendu; à la louange correspond donc la vitupération, au blason le contre-blason.¹ Pour les besoins du présent chapitre, nous nous limiterons pourtant à ce qu'on pourrait appeler le lyrisme élogieux de Ronsard dans son état pur, c'est-à-dire au lyrisme qui entreprend, sans arrière-pensée, et sans scrupules, de 'celebrer jusques à l'extrémité' son sujet.² Il s'agit donc surtout des cinq livres d'Odes telles que Ronsard les élabore entre 1550 et 1555, de certaines pièces qui s'apparentent aux Odes par l'esprit, mais qui ne sont pas classées parmi celles-ci pour des raisons formelles, et du prolongement de certains aspects de ce lyrisme dans les Hymnes. L'importance de l'image de la peinture dans cette

1. Cf. R. Tuve, Elizabethan and Metaphysical Imagery, pp 85-87.

2. Laum. I, p.48.

première période de l'activité poétique de Ronsard justifie en elle-même une telle limitation; notre examen des problèmes esthétiques que Ronsard y explore par le moyen de cette image servira d'ailleurs d'introduction au chapitre suivant, consacré à la poésie mythologique. Il y sera question de l'évolution plus large de l'image mythologique de Ronsard, et du rôle que joue dans cette évolution la métaphore de la peinture. Enfin, notre dernier chapitre prendra comme sujet cette métaphore telle qu'elle paraît dans la poésie amoureuse. Limiter le présent chapitre à la première période de Ronsard, c'est également respecter le recensement de sa vie et de son esthétique que le poète s'est imposé vers 1560, et qui se prolonge dans les premières années de la nouvelle décade, pour mieux faire ressortir l'évolution de son attitude envers l'imagination poétique.³

L'analogie de la poésie et des beaux-arts paraît explicitement dans l'oeuvre de Ronsard dès le début de son activité poétique. Le poète évoque les deux arts côte à côte dans une célébration de la nouvelle floraison artistique. C'est un véritable âge d'or qui s'annonce avec le règne de Henri II:

France sous Henri fleurît comme
Sous Auguste fleurissoit Romme,
Elle n'est pleine seulement
D'hommes qui animent le cuivre,
Ni de peintres qui font vivre
Deus ensemble eternellement:

Mais grosse d'Apollon enfante
Des fils dont elle est triumpante,
Qui son nom rendent honoré:
L'un en beaux sonnets la decore,
L'autre en haus vers, et l'autre encore
Sur les cordes du luc doré. 4

3. Cf. plus haut p.134 et plus loin pp.341-344.

4. Odes III, XIV, A Joachim du Bellai Angevin, Laum.II, p.39.

C'est donc dans le cadre d'un art élogieux et immortalisant que Ronsard rapproche la poésie et la peinture. En 1550, les choses ne pouvaient pas être autrement. Le contexte du passage que nous venons de citer est en effet une ode adressée à du Bellay, dans laquelle Ronsard cherche à justifier la poésie élogieuse en prétendant, d'après Pindare, que c'est l'art qui fait 'vivre' la vertu. Cette puissance immortalisante semble d'abord appartenir également à la poésie et à la peinture. Le mécénat est recommandé à tous ceux qui veulent survivre, et peu importe s'ils choisissent le poète ou le peintre :

Que celui qui s'estudie
D'estre pour jamais vivant,
La main d'un peintre mandie
Ou l'encre d'un écrivain! 5

Dans le cadre de ce thème, Ronsard semble même se faire un devoir de dégager le parallélisme des deux arts :

D'Homere grec la tant fameuse plume,
Ou de Timante un tant fameux tableau,
Durant leurs jours avoient une coutume
D'arracher vifs les hommes du tombeau.
Je vous di ceus qui leur plaisoit encores
Resusciter en dépit de leur nuit
Oblivieuse, ores par l'encre, et ores
Par la couleur, éternisant leur bruit. 6

S'inspirant encore de Pindare, Ronsard est pourtant amené, dès 1550, à opposer directement la poésie et la peinture. Ainsi l'ode A René d'Urvoi contraste la vitalité de la poésie et le caractère 'paresseux' de la muta poesis :

Je n'ai pas les mains apprises
Au métier muet de ceus,

5. Odes IV, ii, A Bouju Angevin, Laum. II, p.88.

6. Odes II, xx, Épitaphe de François de Bourbon, Conte d'Anguien, Laum. I, p.234.

Qui font une image assise
Sus des piliers paresseus.

Ma peinture n'est pas mue
Mais vive, et par l'univers
Guindée en l'air se remue
De sus l'engin de mes vers. 7

Dans ce poème la métaphore de la peinture continue à désigner le travail du poète - 'Urvoi m'a dit (= veut) que je paigne / Ses vertus en ce tableau' = mais afin précisément de distinguer la supériorité de la poésie. Elle s'intègre notamment dans le thème horatien de l'exegi monumentum, et la fin de l'ode à René d'Urvoi s'inspire en effet d'Horace. Cette ode est d'ailleurs l'avant-dernière du quatrième livre, et précède donc directement la célèbre prière à la Muse qui termine le recueil en 1550, renvoyant directement au vers d'Horace ('Plus dur que fer, j'ai fini mon ouvrage') et lui empruntant encore l'image de la vigueur de la poésie ('Je volerai tout vif par l'univers').⁸

Dans le recueil des Odes tel qu'il paraît en 1555, Ronsard souligne davantage cette différence essentielle qui sépare le poème et les arts visuels. C'est désormais la concurrence, et non pas l'union des arts qui s'impose. Il s'agit en premier lieu d'une concurrence tout à fait pratique, qu'on peut sans doute mettre au compte des préférences artistiques du roi Henri II.⁹ En 1555, la première ode du troisième livre est dédiée au roi. Ronsard donne une ébauche de la Franciade, et rappelle au roi qui

7. Odes IV, xvi, Laum II, p.148.

8. Laum. II, p.152.

9. Cf. J. Plattard, article cité.

fait construire le nouveau Louvre la valeur d'une telle entreprise poétique:

Les palais, les cités, l'or, l'argent et le cuivre
Ne font les puissans Rois sans les Muses revivre. 10

Seule la poésie confère la vie à son sujet, et elle s'oppose donc directement aux arts visuels qui sont par leur nature

'morts' et 'vains':

Donques pour engarder que la Parque cruelle
Sans nom t'ensevelisse en la nuit éternelle,
Toujours ne faut avoir à gage des maçons
Pour transformer par art une roche en maisons,
Et toujours n'acheter avecques la main pleine
Ou la medale morte, ou la peinture vaine.
Mais il faut par bienfaits et par caresse d'yeus
Tirer en ta maison les ministres des Dieus,
Les Poètes sacrés, qui par leur écriture
Te rendront plus vivant que maison ni peinture. 11

La concurrence comporte un fort élément de jalousie personnelle et professionnelle, que vient renforcer aussi un certain nationalisme:

Je ne scaurois penser que des peintres estranges
Meritent tant que nous, les postes des louenges
Ny qu'un tableau basty par un art otieux
Vaille une Franciade, oeuvre laborieux. 12

Mais la comparaison de la poésie et de la peinture touche sur des questions plus fondamentales que ne laisse supposer la concurrence qui oppose les poètes et les peintres dans la recherche des secours matériels. L'im-

10. Odes III, i (éd. de 1555) Au Roi, Laum. VII, p.31.

11. Ibid., p.32. On n'aurait donc pas tort de voir dans la célébration du mécénat du roi, ainsi qu'elle paraît dans l'Hymne de Henri II (de 1555 lui aussi), une certaine ironie. Le roi semble en effet manquer de discrimination dans l'attribution des bénéfices:

On ne voit Artizan, en son art excellant,
Maçon, Peintre, Poète, ou Escrimeur vaillant
A qui ta plaine main, de grace, n'elargisse
Quelque digne present de son bel artifice.

(Laum. VIII, p.19).

12. Epistre de Pierre de Ronsard à tresillustre Prince Charles, Cardinal de Lorraine, Laum. VIII, p.344.

mortalité que confère la poésie, sa capacité de faire vivre son sujet, se rattache directement à sa propre vitalité, à ce qui fait qu'elle vole 'tout vif par l'univers'. Par cette qualité, la poésie se distingue de la 'morte peinture' et de sa 'vanité'. Dans son exploitation du thème horatien du monument perdurable, Ronsard se plaît donc à évoquer la nature matérielle, et donc périssable des monuments faits pour les yeux. Mais même avant 1555, l'image de la 'morte peinture' peut indiquer un aspect essentiel de l'art, dont les implications sont plus profondes qu'une simple concurrence d'artistes. Ronsard, s'adressant aux filles du roi, compare la qualité transitoire de la beauté physique à la peinture, qui réunit d'une manière précaire et paradoxale la vie et la mort. L'illusion s'impose momentanément, puis se dissipe:

Peu de tans la beauté dure
 Et le sang qui des Rois sort
 Si de l'esprit on n'a cure:
 Autant vaut quelque peinture
 Qui n'est vive qu'en son mort. 13

La 'vie', au contraire, s'exprime directement dans la poésie et dans la nature. Ronsard caractérise donc les beaux-arts par l'image d'une décoration grandiose et gratuite, qui s'éloigne de la nature et ainsi de la poésie. Cette image a d'ailleurs une dimension sociale qui sera développée plus tard dans la poésie de Ronsard: les Muses détestent l'artifice, et fuient donc les palais des rois:

Ces riches maisons sumptueuses,
 Ces grand' villes presumptueuses

13. Odes V, vi, A mes dames, Laum. VII, p.78.

Par l'orgueil d'un mur s'elevant,
 Ne sont les lieux où elles dansent,
 Et leurs pas serrent et avancent,
 Le Cynthien sonnante devant.

Mais bien par les fleurs reculées
 Loing à l'escart, par les valées
 Au fond de deux tertres bossus,
 Ou parmi les forestz sauvages,
 Ou par le segret des rivages,
 Ou dans les antres bien moussus. 14

Ceux qui méritent plus les louanges des poètes sont donc ceux qui se détournent de la beauté transitoire - que ce soit celle du corps ou celle de l'art - pour s'adonner entièrement à l'esprit et aux Muses. C'est le cas de Marguerite de Valois, dédicataire de ce poème:

Aussi ces maisons tant prisées
 D'un or d'Affrique lambrissées
 Fontainebleau, Chambourg, ne sont
 Les sejours où tant tu t'amuses,
 Que parmy les antres des Muses,
 Compaigne des sautz qu'elles font. 15

La vitalité de la poésie est comparée encore aux monuments funéraires architecturaux; ainsi l'Hymne triump-hal sur le trespas de Marguerite de Valois prétend que le 'riche tombeau/Blanc de neige Parienne', que fit élever la 'veufe Carienne' ne vaut pas la 'Tumbe animée' qui est l'ode de Ronsard.¹⁶ L'ode pastorale qui suit, intitulée en 1550 Aux cendres de Marguerite de Valois, développe ce thème en refusant pour la reine de Navarre 'L'airain le Marbre et le Cuivre' d'un tombeau qui 'enserre' ou d'une 'sepulture' qui 'Presse soubz mesme closture/Le corps, la vie, et le nom'. A ce tombeau, que caractérise l'oubli,

14. Odes V, iii, A Madame Marguerite, Laum. III, p.100.

15. Ibid., p.102.

16. Laum. III, p.77.

Ronsard oppose une sépulture au sein de la nature, recouverte de 'gazons' et près d'un ruisseau 'murmurant'. Site des festivités des bergers, qui y font sonner leur corne-muse et dansent, et qui y 'assemble [nt] sous la nuict brune/ [leurs] Naïades et [leurs] Dieux', le tombeau est également visité par les abeilles, dont le miel est comparé à la 'parolle' de la défunte'.¹⁷ Dans cette description, les images évoquant le son et le mouvement, ainsi que la fonction conventionnelle des 'bergers' et l'image du miel qui caractérisera plus tard la théorie poétique de Ronsard, consacrent l'unité profonde de la nature et de la poésie, et assurent en même temps sa continuité, faisant du site un nouvel Hélicon.

La vitalité qui caractérise la poésie se rapporte donc à la sonorité et au mouvement qu'elle partage avec la nature. Ce sont le silence et l'immobilité des arts visuels qui font que ceux-ci restent toujours morts. Le mot 'animer', quoique Ronsard l'emploie parfois pour désigner la création de formes artistiques visuelles - on peut 'animer par un outil/La toille muette, ou le cuivre'¹⁸ - se réserve généralement à la poésie, et se rapporte aux qualités musicales et rythmiques qui la caractérisent. L'animation chez Ronsard concerne en effet le souffle vital qui inspire l'âme dans ce qui ne serait autrement qu'un corps

17. Ibid., pp.79-80. Ce poème rappelle l'ode plus connue De l'élection de son sepulcre. (Laum. II, pp.97-103).

18. Odes V, ix, Laum. III, p.169. Cf. Odes I, vii. (Laum. I, p.99) et Odes III, xiv. (Laum. II, p.39) cité plus haut, p.254.

inanimé. Elle s'associe ainsi à l'inflatus néo-platonicien. Dans l'ode A Michel de l'Hôpital, c'est par le souffle que Jupiter transfère aux Muses sa puissance divine, don qui accompagne d'ailleurs celui de l'instrument de musique qui devient le symbole de la poésie. L'épode qui raconte ces dons aboutit à l'image d'un mouvement vigoureux et sonore:

A-tant Jupiter enfla
 Sa bouche rondement pleine,
 Et du vent de son halaine
 Sa fureur il leur souffla,
 Apres leur avoir donné
 Le luth qu'avoit façonné
 L'ailé Courier Atlantide,
 D'ordre par l'eau s'en revont,
 Et trenchant l'onde, elles font
 Ronfler la Campagne humide. 19

C'est plus tard le même souffle qui 'anime' Michel de l'Hôpital, qui aurait été créé exprès par Jupiter pour préparer le retour des Muses. La description reflète exactement l'idée ronsardienne de l'animation de l'image morte par la sonorité de la poésie; la naissance de Michel de l'Hôpital est aussi la renaissance de la poésie:

Luy adonques print une masse
 De terre, et devant tous les Dieux,
 Dedans il feignit une face,
 Un corps, deux jambes, et deux yeulx,
 Deux braz, deux flancz, une poictrine
 Et l'achevant de l'imprimer
 Soufla dans sa bouche divine
 Le saint filet pour l'animer. 20

L'image de l'animation caractérise d'ailleurs toutes les étapes de l'expérience poétique: le souffle divin, d'abord inspiration, devient expression, et constitue l'âme

19. Laum. III, p.147.

20. Ibid., p.155.

de la poésie, devenue chanson:

Elles ouvrant leur bouche pleine
D'une douce Arabe : moisson
Par l'esprit d'une vive haleine
Donnerent l'âme à leur chanson. 21

Le don de Jupiter étant double, l'image du souffle s'accompagne de celle de l'instrument à cordes, qu'on 'anime' en la faisant 'sonner' ou 'fredonner'. Enfin, l'animation provenant de la divinité par l'intermédiaire des Muses et du poète se communique à ceux qui écoutent, et qui sont 'animés' à leur tour. Ici, la puissance affective de la musique, écho lointain des modes grecs, s'associe étroitement à la puissance émotive de la rhétorique, provenant, comme nous l'avons vu, de l'accumulation des figures et des douceurs du style.²² Ainsi le duc François de Guise, dans la 'Harangue' que Ronsard lui fait prononcer aux 'Soudars de Mez', utilise des vers pour inspirer son armée:

Branlant la pique au poin, aiguisa la vertu
De ses nobles Soudars, et d'un coeur magnanime
Par ces vers Tyrteans au combat les anime... 23

Malgré la fréquence chez Ronsard de l'image de la 'morte peinture' ou de la 'peinture vaine', et malgré aussi l'importance qu'a pour lui l'image de la musique et celle de la lyre, 'laquelle ... seule doit et peut animer mes vers', la peinture reste un élément important dans la

21. Ibid., p.128.

22. Cf. plus haut, pp.176 et 183.

23. Laum. V, p.209. La poésie, comme la musique, est tout aussi capable d'apaiser les coeurs sauvages. C'est le mythe d'Orphée. Curieusement, la guerre épique des dieux et des géants, chantée par les Muses devant Jupiter 'sur la plus grosse corde' de la lyre, a l'effet paradoxal d'endormir le dieu de la guerre. (Laum. III, p.137, vv.323-5.)

définition ronsardienne de son art. L'idée de 'peindre' s'associe d'abord à la riche variété naturelle que le poète doit imiter dans ses oeuvres; comme nous l'avons vu, c'est le sens du passage qui désigne Ronsard et du Bellay 'vrais peintres de la nature'. Dans ce contexte, l'image de la peinture a une valeur double, évoquant d'abord l'objet de l'imitation poétique, la Nature elle-même, ainsi que les principes de proportion et de structure qui la gouvernent, et se rattachant aussi aux moyens de l'imitation, aux images et aux 'couleurs' puisées par le poète dans son expérience du monde ou dans ses lectures. L'image réunit donc les principes de la cohérence et de la convenance d'un côté (c'est à dire les principes qui figurent dans toutes les théories et qui dérivent directement du début de l'art poétique d'Horace et de l'exploitation de l'analogie entre poésie et peinture qu'on y trouve) et de l'autre côté, le principe de l'abondance et de la richesse décorative.

La structure 'artistique' du monde est surtout visible dans le ciel. Ainsi Ronsard, projetant un voyage en Italie, fait l'éloge du voyageur qui s'est acquis une intelligence profonde du monde:

Celui, la grand peinture
Du ciel n'ignore pas
Ne tout ce que Nature
Fait en haut et ça bas. 24

Il loue aussi les connaissances mathématiques et astrologiques de la reine Catherine de Médicis. Mais cette fois-ci l'image de la peinture se complique de celle de la

24. Odes IV, iv, Laum. II, pp.95-96.

musique afin d'évoquer un univers structuré et donc intelligible. Peinture et musique se confondent, et la cohérence visible se double de l'idée de l'harmonie, par le moyen d'un jeu sur les sens du verbe 'entendre':

Et quelle Roïne entent mieus
 Du grand monde la peinture,
 Les chemins de la nature,
 Ou la musique des cieus. 25

Du côté des moyens que le poète doit utiliser dans son exploration et dans son imitation de la Nature, 'peindre' indique l'invention d'images, évoquant donc la puissance figurative de la poésie et l'amplification du sujet. L'image de la peinture exprime souvent l'extension du langage qui préoccupe les poètes, et aussi l'idée parallèle de l'imitation d'auteurs. Le contexte du vers 'vrais peintres de la nature' est en effet la virtuosité linguistique que le poète s'acquiert par la fréquentation de gens de divers métiers qui lui est conseillée en outre par tous les arts poétiques, et notamment par la Deffence et Illustration. L'image reparaît dans le célèbre début de l'ode A Michel de l'Hôpital, où les lectures du poète lui fournissent les 'couleurs' et les 'fleurs' qu'il utilisera dans ses propres créations:

Errant par les champs de la Grace
 Qui peint mes vers de ses couleurs,
 Sus les bords Dirceans j'amasse
 Le tesor des plus riches fleurs... 26

Au niveau le plus profond, où l'art rejoint la nature,

25. Odes I, ii, Laum. I, p.69.

26. Laum.III, pp. 118-119. Cf. l'analyse de l'ode par T.C. Cave dans Ronsard the Poet, pp.187-190.

l'image de la peinture réunit le sujet et le style par les notions parallèles de la variété naturelle et de la copieuse diversité qui la reproduit. L'amplification, loin d'être une décoration gratuite, permet au langage de s'élever au niveau du sujet; la valeur décorative ou stylistique s'assimile à la valeur significative du texte.

Or, l'introduction à l'ode A Michel de l'Hôpital se poursuit en développant une image qui, si elle reste dans le domaine du visuel et n'introduit pas explicitement l'idée de la musique, n'en exprime pas moins un mouvement complexe et rythmé, mouvement circulaire qui cristallise celui du poème triadique lui-même, et met en valeur la perfection formelle de l'oeuvre:

Affin qu'en pillant je façonne
D'une laborieuse main,
La rondeur de ceste couronne
Trois fois force d'un ply Thebain... 27`

Voulant faire l'éloge de la poésie et mettre au point sa propre conception du lyrisme, Ronsard a donc recours à un ensemble d'images qui réunit la musique et la peinture.

Or, deux poèmes de 1550 confrontent d'une manière directe et systématique la musique et la peinture, afin d'explorer leurs rapports et leur contribution à la poésie. L'ode A sa guiterre (Odes II, xix)²⁸ met au compte de la musique l'apaisement du mal de l'amoureux, puis passe à la description du 'fust' de l'instrument, qui est 'Peint dessus en mille lieux'. La décoration présente d'abord la conjonc-

27. Laum. III, p.119.

28. Laum. I, p.229.

tion idéale du poète et de sa maîtresse dans l'enchevêtrement de leurs noms. Les trois scènes mythologiques qui constituent le centre du poème figurent Apollon qui se baigne dans le Loir, Orphée qui attire après lui les vents, et les forêts qui l'ombragent, et Jupiter qui, métamorphosé en aigle, se met à enlever Ganymède. Une certaine unité provient de la suite des images; le laurier d'Apollon, et le vent qui le fait 'siffler', font place aux forêts et aux vents maîtrisés par Orphée, qui deviennent à leur tour 'Ide la branchue', où a lieu le rapt de Ganymède. La cohésion des images sous-tend la signification complexe qui s'en dégage - l'union profonde de la poésie et de la nature, la valeur thérapeutique de la poésie - et met en valeur la juxtaposition de l'apaisement (Apollon et Orphée) et du désir (Jupiter et Ganymède) qui fait de la guitare un instrument doublement utile, consacré à la fois aux 'dames pensives' et aux 'jeunesses lascives'. Suivant l'exemple d'Horace, le poète cherche à 'mettre heureux fin' à 'la douleur qui m'opprime' en chantant les beautés de sa Dame; le poème se termine par une évocation des yeux, de la chevelure, et enfin du sein, dont le mouvement rappelle l'image du vent et le thème de l'apaisement. Le poète se perd dans une rêverie érotique qui réunit la couleur, le son, et le mouvement:

Et son sein, rose naïve,
 Qui va et vient tout ainsi,
 Que font les flots à leur rive
 Soufflés d'un vent adouci (vv. 85-88)

La poésie crée donc par l'image et par le rythme un équilibre parfait entre le désir et son apaisement.

Cette résolution de tendances contraires qui s'accomplit dans l'union de la poésie et de la musique est aussi le sujet de l'ode A son Luc, qui est publiée pour la première fois dans le Bocage de 1550. Le poème est une célébration des arts, qui se réunissent dans la personnalité du poète qui se dit 'aime-musique, ensemble aime-peinture'. Se confondant l'une avec l'autre dans la poésie, la musique et la peinture partagent et échangent les qualités qui leur sont naturelles. Ainsi la musique, dont le propre est de faire fondre l'âme, est en même temps capable d'éveiller l'amour dans le coeur d'une dame, 'Au vif lui représentant /L'aimé par ce qu'elle entend'. De l'autre côté, la peinture met en marche un mouvement d'abstraction spirituelle:

Sus Muses sus, celebrez-moi le nom
 Du grand Apelle immortel de renom,
 Et de Zeuze qui paignoit
 Si au vif, qu'il contraignoit
 L'esprit ravi du pensif regardant
 A s'oublier soi mesmes, ce pendant
 Que l'oeil humoit à long trais
 La douceur de leurs portrais. 29

Les deux arts se présentent donc comme la contre-partie l'un de l'autre; ils se caractérisent tous les deux par leur puissance émotive, quoique les mouvements qu'ils déclenchent tirent dans des sens contraires. La musique prépare l'âme par un effet affectif direct, et crée ainsi les conditions propices pour la représentation au vif de l'objet désiré, tandis que les représentations au vif de la peinture produisent un mouvement vers le ravissement et

la douceur. Ces qualités se rencontrant dans la poésie, celle-ci devient la résolution de mouvement contradictoires, et les tensions qui s'en dégagent sont propres à la nature composite de la poésie ainsi conçue.

Nous pourrions voir plus clairement la nature de ces tensions en examinant un poème dans lequel Ronsard entreprend précisément de rendre par la parole l'oeuvre d'un peintre - ou plutôt dans lequel l'effet poétique provient de l'image d'un 'tableau' qu'il faut décrire, c'est-à-dire de la confrontation de l'image et de la parole. Il s'agit du poème qui est intitulé en 1550 Des peintures contenues dedans un tableau (la nature explicite du titre n'est pas dépourvue d'intérêt), et à partir de 1555 Les peintures d'un paysage. (Le poème est retranché dans l'édition de 1584.)³⁰

La première remarque qui s'impose, c'est que le poète ne perd jamais de vue le fait qu'il s'agit d'un tableau, et non pas d'une scène réelle. L'illusion n'est jamais totale; on n'entre pas dans ce tableau, et le fait même de souligner la perfection des figures empêche que ce tableau devienne autre qu'une surface peinte. En évoquant constamment la présence d'un lecteur/spectateur, Ronsard indique à la fois que ces figures sont très proches de la vie, et qu'elles en sont très loins. Dans les vers suivants par exemple, la force des verbes 'ahanent' et 'suent' ne parvient pas à effacer la 'mise entre paren-

30. Laum. I, pp.259-264.

thèses' par le conditionnel 'diriez':

Vous les diriez qu'ils ahanent et suent
Tant obstinés leur labeur continuent. (vv.17-18)

Dans le contexte de ce jeu du réel et de l'irréel, on notera la variante qui paraît dans les éditions de 1555 et de 1560 - 'Tant peint au vif leur labeur continue'.

L'artifice éclate par le rappel du caractère peint de la scène, et de tels rappels jalonnent le poème entier: on voit 'l'image empreinte' de l'Océan (v.67) qui est 'peinte' d'azur et qui est aussi 'l'onde imprimée' (v.73). La présence continuelle du tableau se reflète aussi dans la sécheresse du ton, que vient soutenir la formalité du mètre. Les décasyllabes en couplets ferment chaque strophe, et l'octosyllabe ne permet pas de grands développements. Ce caractère fermé des strophes, s'associant aux rappels de l'artifice, souligne à quel point les scènes sont figées, et l'immobilité se déclare encore dans la précision avec laquelle le poète entreprend de présenter la disposition des scènes et dans la nature analytique d'un poème où les indications spatiales abondent ('un peu plus haut'; 'entre l'orage et la nuit'; 'A cousté gauche'; 'Au meilleu de l'onde'; 'Tout au bas').

Il en résulte pour les 'peintures' une concision qu'on peut appeler emblématique. Dans ce poème, ce sont en effet les développements de la parole et les explications qui manquent. La discipline de la description juxtapose des images métaphoriques, chacune étant 'contenue' dans une seule strophe, et la signification se dégage de la juxtaposition des images, tout comme dans un tableau

allégorique réel. Les éléments mythologiques - la forge de Vulcain, la foudre de Jupiter, sa séduction par Junon (notons en passant la présence d'un tableau à l'intérieur du tableau, avec le 'baudrier' décoré que Junon emprunte à Vénus) - confrontent les éléments 'réels', historiques ou souhaités - l'orage, la flotte impériale, la défaite de l'empereur, le triomphe du roi Henri II. Le poète nous présente sans commentaires une réalité et l'extension mythologique de celle-ci dans un texte qui reproduit par la parole, mieux que tous les efforts descriptifs et toutes les 'mignardises' de Belleau, les techniques d'une peinture qui confond le réel et l'idéal.

L'immobilité, et les juxtapositions qu'elle permet, accusent donc la nature essentiellement allégorique du tableau. Mais il y a autre chose dans ce poème. L'immobilité n'est pas celle qui provient d'une vision stable et calme de la réalité. Au contraire, elle résulte de l'opposition de forces contraires, d'une puissance destructrice et d'une puissance génératrice, de Jupiter et de Junon-Vénus, de l'orage et du printemps, de l'empereur et du roi. Les tensions thématiques qui se créent ainsi sont rehaussées par des tensions parallèles du côté du style. Le caractère figé de l'ensemble allégorique est harcelé constamment par la vigueur et par le mouvement que le tableau semble vouloir communiquer, et qui s'expriment avec d'autant plus de force dans le poème que ce sont des qualités naturelles de la poésie. Renforcée par le sens de la couleur et de la lumière, et aussi par l'emploi

typiquement ronsardien du participe présent, cette tension est essentiellement celle qui oppose la description à la narration, la peinture morte à la vive poésie. La narration - où peuvent se déployer les avantages de la poésie (tant musicaux que décoratifs) tend donc à dominer le poème, et remplit en effet dix strophes (vv.7-66). Cette narration mythologique est pourtant contenue - encadrée, en effet - par l'image de l'océan qui rappelle avec force la nature artificielle de la scène:

De l'Océan l'image empreinte
Contraint ses portraits finissans... (vv.67-68)

Ce couplet se rattache à celui qui termine la première strophe, et introduit la narration en annonçant les deux mouvements contraires, la vitalité et l'immobilité; le tableau est digne d'Apelle:

Tant la couleur heureusement parfaite
A la Nature en son mort contrefaite. (vv.5-6)

La juxtaposition dans ce couplet d'une idée positive et d'une idée négative résume l'image de la peinture telle que Ronsard l'exploite pour attester le paradoxe de la poésie et les tensions qui en font la force. La peinture implique la création d'une forme signifiante, est c'est dans ce sens que les arts visuels 'animent' la matière morte, que ce soit la toile, la pierre ou l'airain. Mais cette forme reste illusoire et décevante, puisqu'elle n'est 'vive' que par sa 'mort'. C'est le paradoxe de la peinture. En voulant signifier, elle rend nécessaire une réduction de la réalité, s'imposant une stylisation et une conventionnalité. Les signes du zodiaque qui sont 'peints' au ciel

sont l'exemple le plus pur de cet aspect de la peinture. En même temps, la peinture est attirée par un mouvement contraire, qui l'éloigne de la simplicité allégorique et l'encourage à décorer la forme signifiante dans une stylisation destinée à agrandir et à rehausser la réalité. Chez Ronsard, l'image de la peinture sert à cristalliser l'importance de ce double mouvement dans la création de la poésie. La notion d'une impulsion décorative s'attache, dans la conception ronsardienne de la poésie, à l'idée complémentaire d'une poésie musicale, dans laquelle la vitalité du monde se reproduit par le mouvement et le rythme. C'est ce tissu complexe qui s'exprime dans le poème Des peintures par la confrontation de la description et de la narration. Pour Ronsard, la poésie est une activité précaire, où il s'agit d'imposer sur ces impulsions contradictoires un équilibre esthétique.

Les poèmes élogieux les plus réussis exploitent ces tensions fondamentales en cherchant, chacun de sa manière, à les résoudre. On se rendra compte de l'importance de ces tensions chez Ronsard, et de leur relation avec l'image de la peinture, en comparant deux poèmes consacrés à la gloire des nobles familles de France, et fondés sur la 'description' d'ouvrages d'art. Il s'agit de La Harangue que fit Monseigneur le Duc de Guise aus soudars de Mez, publiée en 1553 dans la deuxième édition du Cinquiesme Livre des Odes, et du Temple de Messeigneurs le Connestable, et des Chastillons, qui paraît dans les Hymnes de 1555, et y garde sa place (dans le deuxième livre) jusqu'en 1578, date

à laquelle Ronsard choisit de le supprimer, sans doute pour des raisons politiques. La Harangue, au contraire, passe dans les Poèmes en 1560 et y reste dans toutes les éditions successives.³¹

La Harangue commence par une longue description des armures du Duc de Guise, et ne passe à son discours qu'après 103 vers. Comme dans l'ode Des peintures, le texte est ponctué de rappels explicites de la nature artistique et donc fausse de ce qui est décrit. Ronsard se plaît encore à juxtaposer ces rappels et des verbes exprimant le mouvement. Les scènes figurées sur les armures évoquent l'histoire glorieuse de la maison de Lorraine. Ainsi le corselet montre la croisade prêchée par le Pape Urbain II, et les gestes de Godefroy de Bouillon:

Il a d'un corselet son cors environné
De fils d'or et d'argent par sillons raionné
Oposés l'un à l'autre, et dedans cete armeure
Vivoit, miracle grand, une riche engraveure.
Aupres du hausse-col le Pape Urbain étoit
En longue barbe peint, qui, grave, amonnétoit
Les Rois chrétiens de faire aus Sarrazins la guerre
Et de Hierusalem le saint royaume aquerre:
Sa robe étoit de pourpre, & de replis bossus
Fait d'argent treluisoit son rochet par dessus:
A petits plis ondez de lin de couleur blanche
Qui empoisé pendoit du col jusqu'à la hanche .
Vis-à-vis de ce pape engravés en or fin
Tressailloient d'alegresse Eustace & Baudouin
Et le Comte de Flandre, & faisoient de leur teste
Un sîne d'obéir à si juste requeste.

Là le Duc Godefroi d'un art laborieus
Enbossé dans l'acier vendoit devocius
Verdun, Mez & Buillon, & d'un brave courage
Ainsi qu'une tenpeste amenoit un orage
De Soudars tous armés; le fer qui gemissoit
Sous le pié des chevaus, d'éfroi se herissoit.

Au milieu des Soudars la sanglante Bellonne
D'un fer rouillé portraite horriblement felonne

31. Laum. V, pp.203-219, et VIII, pp.72-84.

Erroit avec Discorde, & d'un foet sonnant
Aloit de ses Guerriers les coeurs époinçonnant.

Autour du corselet dessus les faintes plaines
De l'Océan, vagoient trois cens navires pleines
De Chevaliers croisés, & de la juste mort
Du païen Corborant rougissoit l'autre bord.

Là, vaincus s'élevoient en graveure bossée
Les grans murs d'Antioche, & ceus-là de Nicée,
Ceus de Tyr & Sidon: & là, ce Godefroy
De toute la Judée étroit peint comme Roi. (vv.41-74)

On retrouve donc les techniques de l'ode Des peintures dans ces descriptions où l'histoire des Guise se mêle à la mythologie, et où les aiëux du duc côtoient des figures allégoriques. La valeur poétique de l'éloge réside encore dans la tension constante qui se dégage du caractère figé de la représentation artistique, souligné ici par le fait qu'il s'agit d'un art 'enbossé dans l'acier' et de scènes 'en graveure bossée', et de la vigueur narrative. Encore une fois, ces tensions se cristallisent dans le vers qui introduit la descripton - 'Vivoit, miracle grand, une riche engraveure'. La narration s'évertue à briser les contraintes que lui impose le prétexte du poème - c'est-à-dire les articles décorés et 'peints' - mais revient toujours à l'idée de l'artifice. L'impression est encore celle de l'énergie contenue, et dans le cas de ce poème, cette impression est renforcée par le passage rapide d'un article à l'autre; la structure et le mouvement du poème sont dictés par l'action d'habiller le duc. Nous avons donc une narration à l'intérieur d'une narration; le récit des faits héroïques des ancêtres du duc, rehaussé par les éléments mythologiques et par la présentation artistique, se raconte dans le cadre de - et même par le moyen de - la

narration d'un autre fait historique, tout récent celui-ci, et qui se transforme devant les yeux du lecteur (c'est-à-dire au rythme de sa lecture) par les associations littéraires et mythologiques dont Ronsard l'investit. Avec cette idéalisation à deux niveaux, la louange se fait multiple. En entreprenant de décrire les armures du duc, Ronsard fait d'ailleurs une allusion littéraire des plus transparentes. François de Guise s'habille littéralement de sa propre gloire, se transformant en héros de l'antiquité. C'est d'ailleurs à ce héros, et non pas à un homme du XVI^e siècle, que Ronsard prête les 'vers Tyrteans' du discours. De héros, il devient même le Dieu de sa guerre; à la fin de la description, Ronsard évoque sa 'dague guerrière', qui 'Plus que l'astre de Mars épendoit de lumière' (vv. 107-108). Cette image est reprise après la harangue, qui anime le duc héroïque autant que ses soldats, et fait de lui une force de la nature:

Plus que devant, le rond de son ardent boucler
 Ecartoit parmi l'aër un monstrueux éclair,
 Non autrement qu'on voit une rouge comette
 Flamer sanglamment sous une nuit muette:
 Ou tout ainsi qu'on voit flamber le Sirien
 Au plus chaud jour d'esté, quand la gueule du Chien
 Alumant tout le ciel d'une flume trop forte,
 Aus hommes et la soif et les fievres aporte.
 (vv.297-304)

Le Temple de 1555 est un poème beaucoup plus simple - et donc moins satisfaisant - que la Harangue. Le jeu des tensions ne s'y déclenche pas. L'ensemble architectural décrit par Ronsard, et les décorations de l'intérieur (qui restent assez floues, - Ronsard semble hésiter entre la statue et le tableau) sont encore une fois une glorification

des Coligny. Le temple en effet est assimilé à celui de Jupiter et doit être le site de nouveaux jeux olympiques. Mais dans ce cas, la description des objets d'art ne s'intègre pas dans une narration, mais devient un projet seulement. Le Temple, articulé par l'imagination du poète, s'avère imaginaire, et sa nature figurative éclate. La description, située comme elle est dans un avenir hypothétique, que souligne la répétition de formules telles que 'je veux', 'je ferai voir', 'je peindrai' et par l'emploi du temps futur, fait donc ressortir le caractère abstrait des représentations artistiques du Temple. Ce ne sont que des projets. Le style aussi atteste la domination de l'abstrait. Là où, dans la Harangue, les figures gravées voulaient se défaire de leur nature figée et cherchaient à vivre, à se dégeler, à s'animer, le Temple rehausse la gloire des Coligny par l'évocation de figures allégoriques. Ainsi Gaspard de Coligny devient Neptune:

A ton dextre costé je veux faire peindre
 Sus un Terme doré nostre Admiral, ton Frere,
 Nostre François Neptune, ayant le mesme port,
 Et le front, de celuy qui la Mer eut en sort.
 Je le peindray dessus une coche émaillée
 De bleu, que trois dauphins à l'échine escaillée
 Traineront sous le joug, et Glauque qui fera
 Semblant de les brider, tant bien paint il sera...
 (vv. 117-124)

On voit encore une fois la présence du rappel de l'artifice, mais l'absence de l'impulsion narrative est assez en elle-même pour assurer l'immobilité de l'image. D'ailleurs le dieu est nommé avant d'être décrit, et les images visuelles deviennent ainsi une simple liste des attributs conventionnels du dieu de la mer.

D'une manière semblable, l'évocation de la campagne d'Avignon en 1536 produit la figure allégorique du Rhône qui 'chantera' la louange du connétable Anne de Montmorency:

Dessus l'autre pillier, vivement imprimée
 Se verra d'Avignon la furieuse armée
 Dont il fut conducteur, avec tel jugement
 Qu'il chassa l'Empereur de France sagement,
 Et sans perdre les siens meit en fuitte le reste
 Des Espagnolz mattez de famine et de peste.
 Les chevaux et les gens y seront si bien faictz,
 Et les murs d'Avignon si au vif contrefaictz,
 Et luy si bien gravé d'un visage semblable,
 Qu'on ne le dira feint, mais chose veritable.

Le Rhosne d'autre part dedans ses eaux couché,
 Lâchant la bride longue à son fleuve epanché,
 D'une ruche versée, ayant la dextre mise
 Au menton herisée d'une moustache grise,
 Et portant une rame en la senestre main,
 Et une grand' fontaine au meillieu de son sein,
 Chantera sa louenge, accordant sous les ondes
 A l'hymne triomphal des Nymphes vagabondes,
 Qui feront ses vertus de ça de là semer
 Aux ventz par l'univers, entrans dedans la mer,
 A fin qu'il n'y ait terre en ce monde, ny rive
 Où de Mommorency la victoire n'arrive. (vv.53-74)

Par le moyen de l'allégorie, le poème de Ronsard s'associe ici, dans un mouvement d'expansion infini, au fleuve et au bruit de la mer. Mais c'est un mouvement figé, comme le geste du Rhône lui-même; en effet, le caractère universel et éternel de la louange dépend de son immobilité allégorique. Il n'est point question d'un élan narratif comme celui qui caractérise La Harangue, et même l'expression au vif ne fait dans son contexte que confirmer l'immobilité essentielle:

A part, vers la main dextre, appuyé sur sa lance
 Ton Pere, qui jadis fut Marechal de France,
 Sera vivant en marbre, et tellement le traict
 De sa face premiere au vif sera portrait,
 Qu'on luy reconnoistra vivement en la pierre
 La mesme audace au front, qu'il eut jadis en guerre.
 (vv.17-22)

Il s'agit seulement de reconnaître; les images s'en tiennent à donner des renseignements, et ainsi les juxtapositions 'vivant en marbre' et 'vivement en la pierre' restent plutôt neutres. La même remarque s'impose pour la description du siège d'Avignon. Dans la narration de la Harangue, c'est le fait même d'armer le Duc qui assure sa victoire; ici, la victoire se raconte assez platement, dans un style qui commente tout le temps la qualité artistique du monument, et qui continue à souligner son caractère artificiel dans des expressions comme 'si bien faictz', 'si bien gravé', et surtout 'si au vif contrefaictz'.

Les éléments de la description constituent donc dans ce poème ce qui n'est qu'une énumération. Les indications spatiales, au lieu d'établir une série de juxtapositions avec les tensions qu'elles entraînent, se contentent d'évoquer un ensemble architectural fort simplifié. Les liens spatiaux deviennent en effet de plus en plus lâches, se réduisant enfin à l'emploi ambivalent d'après (vv.75, 141, 158). La description du Cardinal, qui est par le sens de la couleur un haut point du poème, reste à cet égard typique de l'ensemble:

Je peindray sur ton chef un chapeau rougissant
 Puis au tour de ton col un roquet blanchissant
 Sur l'esclat cramöisy d'une robe pourprée;
 De mainte belle histoire en cent lieux diaprée:
 Là, d'un art bien subtil j'ourdiray tout au tour
 La Verité, la Foy, l'Esperance et l'Amour,
 Et toutes les Vertuz qui regnerent à l'heure
 Que Saturne faisoit au monde sa demeure.
 Sur ceste robe apres sera portraict le front
 De Pinde, et d'Helicon, et de Cirrhe le mont,
 Les autres Thespiens, et les sacrez rivages
 De Pimple, et de Parnasse, et les divins bocages
 D'Ascre, et de Libetrie, et de Heme le val,
 Et Phebus, qui conduit des neuf Muses le bal:

Les Muses y seront elles-mêmes empraintes
 Que ta Vertu garda, lors qu'ell' estoient contraintes
 La France abandonner, ne prenant à-dedain,
 Quand plus on les moquoit, de leur tendre la main,
 Caressant leur present, voire et de leur promettre
 (O nouvelle bonté!) quelque fois de les mettre
 En paisible repos, pour les faire chanter
 Je ne sçay quoy de grand qui te doit contenter.
 (vv.95-116)

La richesse du manteau (encore un exemple d'une oeuvre d'art à l'intérieur d'une autre) figure encore une fois la gloire de celui qui le porte, mais les 'belles histoires' ne sont pas développées, et Ronsard se contente de simples allusions mythologiques avant de passer à la question de la protection qu'il faut accorder aux Muses si on veut être célébré.

On peut donc distinguer deux tendances dans l'emploi que Ronsard fait de l'image de la peinture dans sa poésie élogieuse. D'une part, l'image 'peinte' se fait - ou reste - immobile et abstraite, d'autre part elle cherche à devenir vivante, à s'épandre dans la narration. L'image immobile correspond à l'allégorie, l'image animée à la mythologie. D'un côté, il s'agit du noyau significatif du poème - la représentation au vif des murs d'Avignon, ainsi que l'allégorie du Rhône, donnent au lecteur-spectateur des renseignements essentiels. De l'autre côté, nous avons affaire à l'élaboration poétique de ce noyau, élaboration qui prend dans le Temple la forme emblématique de l'hymne que chantera le fleuve en s'accordant aux sonorités du monde. Mais cet hymne ne se réalise pas, et quoique l'allégorie constitue déjà une stylisation et un rehaussement de la réalité, elle ne suffit pas seule à la création

de la poésie. Il faut que l'image s'anime, car c'est par l'élaboration stylistique et narrative qu'on découvre l'âme de la poésie.³² Chez Ronsard donc, la 'signification' du poème se trouve au centre d'une expansion stylistique, et les rapports du sens et du style sont variables. L'allégorie tend constamment à se faire mythe, et c'est précisément l'effort de mobilisation et de libération des formes qui est attesté par l'image de la peinture.

Ronsard exploite ce processus, et les tensions qui en résultent, dans certains de ses hymnes où il s'agit de célébrer des abstractions. Ces poèmes se construisent autour du jeu de l'allégorie et de la narration mythologique, de l'immobilité et du mouvement. Au coeur de l'Hymne de la Justice, par exemple, on trouve une image allégorique, emblématique même, et son explication:

Comme il [= Jupiter] disoit telz motz, de
 Justice entourna
 Les yeux d'un bandeau noir, et puis il luy donna
 Une balance d'or dedans la main senestre,
 Et un glaive tranchant au millieu de la dextre:
 Le glaive, pour punir ceux qui seront mauvais,
 La balance, à poiser également les faictz
 Des grands et des petits, comme Equité l'ordonne,
 Le bandeau, pour ne voir en jugement personne. 33

Cette description (à la vérité, il s'agit d'une

32. En 1550, Ronsard écrit que ' la lire seule doit et peut animer les vers'; en 1565 que ' les belles inventions, descriptions et comparaisons ... sont les ners et la vie du livre', et encore que l'élaboration stylistique constitue 'les plus parfaits lineaments du tableau (c'est-à-dire du poème). Enfin, en 1587, c'est le mouvement de la narration qui constitue l'âme de la poésie. (Laum. I, p.48; XIV, p.10 et p.15; XVI, p.343.)

33. Laum. VIII, pp.66-67. Sur l'Hymne de la Justice, voir l'analyse de G. Lafeuille, Cinq Hymnes de Ronsard, (Genève, 1973), pp.83-126.

narration - Jupiter investit la Justice de ses attributs allégoriques - mais les indications spatiales n'en donnent pas moins le sens visuel) intervient au moment où la Justice va redescendre sur la Terre. C'est à ce point qu'elle se définit, et ces quelques vers donnent l'essentiel du sujet qui est annoncé dans le titre. Mais il ne s'agit pas de définir. Il faut faire la louange de la Justice, et la définition doit s'intégrer dans un hymne de 544 vers et dans une narration qui embrasse toute l'histoire (mythologique) du genre humain et qui réussit à unifier le paganisme et le christianisme. De l'âge d'or, pendant lequel la Justice, à la fois naturelle et divine, vivait en accord parfait avec les hommes, on passe à la dégradation de l'humanité à l'âge de fer, et au départ de la Justice. La colère de Jupiter, dans un rôle de dieu vengeur, qui, ayant déjà envoyé le déluge, se prête à déchaîner l'apocalypse, est suivi par son débat avec sa fille Clémence, et par la prophétie du nouvel âge d'or sous Henri II, âge propice pendant lequel la Justice pourra réintégrer la Terre en s'incarnant dans le Cardinal de Lorraine, dédicataire du poème. L'hymne se termine par le discours prononcé par le Cardinal devant le Roi, un second niveau de louange qui est aussi une Institution du Prince. Il ne s'agit pas ici de refaire l'analyse de ce dessein grandiose et des particularités de sa réalisation. Il suffit de constater la disproportion entre le noyau emblématique et l'élaboration narrative et mythique - mythique plutôt que mythologique puisque Ronsard y réussit

à créer de nouvelles formes et à fondre des traditions multiples dans une vision originale. Cette disproportion souligne l'envergure de la vision de Ronsard et la puissance de son imagination.

On peut comparer l'Hymne de la Justice à l'Hymne de l'Eternité de 1556.³⁴ Ce poème se propose un sujet encore plus immense, comme Ronsard le souligne dans l'introduction du poème, où il invoque la puissance de l'Eternité elle-même. Mais malgré l'ampleur du sujet, Ronsard '[attaint] à la louange' de l'Eternité en 142 vers, ce qui fait de ce poème un des hymnes les plus courts qu'il ait écrits.³⁵

Ici, Ronsard ne quitte pas le niveau de l'allégorie, et c'est en effet l'emblème de l'Eternité qui se développe pendant une quarantaine de vers (vv.27-68). Or, l'emblème s'impose parce que le sujet existe hors du temps et la narration est donc impossible. Ronsard exploite donc le caractère figé de l'image en insistant sur la disposition spatiale des divers éléments de l'allégorie. Par son immobilité, celle-ci exprime parfaitement la nature du sujet:

Je veux, s'il m'est possible, atteindre à la louange
De celle qui jamais pour les ans ne se change,
Mais bien qui faict changer les siecles et les temps,
Les moys, et les saisons et les jours inconstans,
Sans jamais se muer, pour n'estre point sujete,
Comme Royne et maitresse, à la loi qu'elle a faicte.
(vv.5-10)

34. Laum. VIII, pp.246-254.

35. Si l'on excepte les ouvrages (épîtres, épitaphes et élégies) qui figurent parmi les Hymnes en 1555-56, mais qui sont transférés tous dès 1560 dans les Poèmes, seul l'Hymne du Ciel est plus court que l'Hymne de l'Eternité, avec 122 vers. Sur l'Eternité, cf. G. Lafeuille, op.cit., pp.41-60.

La stabilité de l'Eternité évoque donc inévitablement sa contre-partie, qui est l'inconstance de la vie humaine assujétie au temps, et le mouvement lyrique de l'ode se fonde sur cette juxtaposition.

Mais les tensions propres à l'opposition du mouvement et de la stabilité se retrouvent dans l'image allégorique de l'Eternité elle-même. Elles se décèlent surtout dans l'emploi ambigu du temps présent, qui se situe à mi-chemin entre la description et la narration. D'un côté, les verbes exprimant le mouvement ne manquent pas dans cette évocation allégorique, mais l'emploi du présent dans ce contexte a l'effet de les neutraliser: ils expriment donc des mouvements figés, comme dans la peinture. De l'autre côté, ce sont des gestes qui se figent, soit qu'ils représentent un processus éternel, soit qu'ils sont éternellement prêts à s'accomplir. Voyons d'abord la relation symbolique de l'Eternité et de la Jeunesse:

Cette Jeunesse ayant le teint de roses franc,
 D'une boucle d'azur ceinte de sur le flanc,
 Dans un vase doré te donne de la dextre
 A boire du nectar, afin de te faire estre
 Tousjours saine et disposte, et afin que ton front
 Ne soit jamais ridé comme les nostres sont.
 De l'aulture main senestre, avec grande rudesse
 Repoulse l'estomac de la triste Vieillesse,
 Et la chasse du Ciel à coups de poing, afin
 Que le Ciel ne vieillisse, et qu'il ne prenne fin.
 (vv. 43-52)

La conjonction du temps présent et des détails d'ordre spatial éloignent ces vers du linéaire poétique en suggérant un dessin emblématique. (Ce passage s'insère, bien entendu, dans l'emblème total de l'Eternité; la Jeunesse se tient par exemple 'A [son] dextre costé'.)

Regardons aussi la protection accordée à l'Eternité par la Puissance (que Ronsard appelle aussi la Vertu):

A ton aultre costé la Puissance eternelle
 Se tient debout plantée, armée à la mamelle
 D'un corselet gravé qui luy couvre le sein,
 Branlant de nuict et jour une espée en la main,
 Pour tenir en seurté les bordz de ton empire,
 Ton regne et ta richesse, afin qu'elle n'empire
 Par la fuitte des ans, et pour donner là mort
 A quiconque vouldroit favoriser Discord,
 Discord, ton ennemy, qui ses forces assemble
 Pour faire mutiner les Elementz ensemble
 A la perte du Monde, et de ton doulx repos,
 Et vouldroit, s'il pouvoit, rengendrer le cahos.
 Mais tout incontinent que cet ennemy brasse
 Trahison contre toy, la Vertu le menasse,
 Et l'envoye là bas aux abysmes d'Enfer,
 Garoté piedz et mains de cent liens de fer.
 (vv.53-68)

Tandis que dans Des peintures et la Harangue la tension provenait d'images qui cherchaient à briser leurs contraintes formelles pour se faire narration, la description allégorique dans l'Hymne de l'Eternité tend à combattre le mouvement naturel de la poésie, et veut reproduire l'immobilité et la simultanéité de la peinture. La tension est celle de l'équilibre; ici l'équilibre poétique de la description et de la narration reproduit l'équilibre des forces de la nature, illustrant 'les secretz de Nature et des Cieux' que Ronsard se donne comme sujet au début du poème. La nature et la poésie se reflètent, se situant toutes les deux au point critique où l'ordre et le chaos se rencontrent. Le paradoxe de l'Eternité, force immobile de laquelle dépend le mouvement continu du monde, est aussi le paradoxe de la poésie. C'est ce paradoxe qui est consacré dans la culmination de la louange de l'Eternité, où Ronsard, suivant le désir qu'il avait énoncé au début du poème,

accomplit l'impossible en exprimant par le rythme et par le mouvement ce qui se caractérise par l'immobilité. Il est d'ailleurs significatif que ce célèbre passage aboutit à l'idée de l'imagination, faculté qui, en figurant par l'image, transpose à l'échelle humaine ce qui est infiniment trop grande pour la compréhension des hommes, et ce qui est précisément la résolution de toutes forces contraires:

Tu es toute dans toy, ta partie, et ton tout,
 Sans nul commencement, sans meillieu, ne sans bout,
 Invincible, immuable, entiere, et toute ronde,
 N'ayant partie en toy, qui dans toy ne responde,
 Toute commencement, toute fin, tout meillieu,
 Sans tenir aucun lieu, de toutes choses lieu,
 Qui fais ta deité du tout par tout estandre,
 Qu'on imagine bien, et qu'on ne peult comprendre.
(vv. 127-134)

La narration 'entravée' de l'Hymne de l'Eternité et les ressources poétiques que Ronsard en tire sont à tous les égards exceptionnelles. Elles dépendent pourtant de la même opposition de la peinture morte et de l'animation 'musicale' et narrative qui fait la force de ses meilleures poésies élogieuses. La tentation d'amplifier le sujet par une narration mythologique, et d'animer la description par le rythme, se rattache à l'emploi fréquent de trionphes, où l'allégorie se met littéralement en mouvement, et surtout à l'image des Bacchanales qui fascine Ronsard.³⁶

36. Sur ce sujet, cf. T.C. Cave, 'The triumph of Bacchus and its interpretation in the French Renaissance; Ronsard's Hinne de Bacus', dans Humanism in France at the end of the Middle Ages and in the early Renaissance, ed. A.H.T. Levi (Manchester, 1970), pp. 249-270.

On voit donc à quel point la juxtaposition de la description et de la narration, commentée et intensifiée par l'image de la peinture, peut enrichir et approfondir les thèmes et les mouvements élogieux chez Ronsard. Cette confrontation et ses tensions ne caractérisent pas sans doute toute sa production poétique à cette époque, mais la réalisation de la confrontation, et la résolution des tensions qui en résultent, constituent un idéal poétique formulé explicitement par le poète dès 1550, et caractérisent en effet les meilleures pièces élogieuses. C'est sans aucun doute dans l'Ode à Michel de l'Hôpital que Ronsard atteint le sommet de son lyrisme élogieux. Le mythe de la poésie qui y est développé se caractérise par l'enchevêtrement d'images visuelles et sonores qui font du poète à la fois un peintre et un musicien. Cette fusion, annoncée comme nous l'avons vu dans la strophe d'ouverture, s'accomplit surtout dans la gigantomachie chantée par les Muses - poème épique en miniature à l'intérieur de l'éloge de la poésie - et dans l'image de la mer qui domine la première phase de l'ode.

Les trois chants des muses procèdent par une série de juxtapositions et se caractérisent par une violence croissante que Ronsard présente comme un crescendo musical, passant de 'la chanterelle', ou la corde la plus petite de la lyre, à 'une voix plus violente' et enfin à 'la plus grosse corde' (vv.175, 183 et 217). Ce mouvement se reproduit dans le récit que le poète fait de chacun des trois chants. Pour le premier, consacré à 'La conten-

tieuse querelle/De Minerve et du Cronien' pour savoir qui aurait le patronage d'Athènes, Ronsard se contente d'une simple juxtaposition de symboles contraires, opposant l'olivier de Minerve au 'Cheval hanissant' de Neptune. La narration manque, et nous avons encore ici la concision de l'emblème. Le deuxième chant reprend cette opposition emblématique et la développe dans le cadre d'une vision cosmogonique. L'image centrale est ici celle d'Atlas, qui exprime avec force l'idée des tensions qui président à la continuité du monde, séparant éternellement le Ciel et l'Enfer:

Là, tout debout devant la porte [de l'Enfer]
 Le filz de Japet, fermement
 Courbé dessoubz le firmament
 Dresse son poix d'une main forte. (vv.191-194)

Cette séparation se raconte au temps présent.

L'assaut des géants s'accomplit éternellement, et la main de Jupiter lance éternellement 'Son fouldre pirouettant' dans le présent figé d'un tableau allégorique. Cette allégorie, et la juxtaposition du haut et du bas qui la caractérise, se complètent par l'image de l'alternance de la nuit et du jour, exprimée ici par la présentation simultanée du soir et de l'aurore qui s'impose dans une vision unie du cosmos:

Dedans ce gouffre beant
 Hurle la troupe heretique
 Qui par un assault bellique
 Assaillit le Tugeant.
 Là, tout aupres de ce lieu,
 Sont les garnisons du Dieu
 Qui sur les mechans elance
 Son fouldre pirouettant,
 Comme un Chevalier gettant
 Sur les ennemys sa lance.

Là de la Terre, et là de l'Onde
 Sont les racines jusqu'au fond
 De la gorge la plus profonde
 De ce ventre le plus profond.
 La nuict d'estoilles accoustrée.
 Là, saluë à son rang le jour,
 D'ordre parmy la mesme entrée
 Se rencontrant de ce sejour;
 Soit lors que sa noire carriere
 Va tout le Monde embrunissant,
 Ou quand luy, des eaux jaillissant,
 Ouvre des Indes la barriere. (vv.203-216)

Enfin, il y a le troisième chant, le plus bruyant, où l'allégorie se fait narration. Dans ce contexte, l'immobilité de la présentation allégorique devient d'abord un combat égal qui dure dix ans (v.224) et qui s'exprime par l'emploi de l'imparfait et le parallélisme des constructions dans l'antistrophe qui lui est consacrée (vv.217-228). Les dieux se retirent momentanément et s'habillent de leurs attributs mythologiques; Jupiter, en particulier 'arma d'un fouldre terrible/Son bras qui d'eclairs rougissoit'. La bataille reprend, remplissant l'univers de bruit:

Un cry se faict, Olympe en tonne
 Othyre en bruit, la Mer tressault,
 Tout le Ciel en mugle là hault
 Et là bas l'Enfer s'en estonne. (vv.281-284)

Jupiter lance son foudre: l'équilibre est rompu, et les Muses terminent leur narration avec la vision apocalyptique du chaos:

Du feu, les deux pilliers du Monde
 Bruslez jusqu'au fond chanceloyent,
 Le Ciel ardoit, la Terre et l'Onde
 Tout petillantz etincelloyent... (vv.307-310)

Or l'océan, qui figure ainsi tout à la fin du récit intérieur, devient, dans le cadre mythologique plus large de l'ode, le séjour des dieux et la source de la vie. L'évocation du 'Palais eternal' de l'océan se caractérise

encore par la juxtaposition de la stabilité qui appartient à une puissance éternelle, et le mouvement incessant par lequel cette puissance s'exprime. La verticalité immobile des 'Colonnes haultaines' se double donc de l'élan des 'vives fontaines' qui 'sourdoient' (vv.127-129). Cette image de la fécondité est développée par celle d'une puissance génératrice infinie, mais enclose, et par celle d'un mouvement d'alternance éternel qui figure encore une fois l'énergie contenue de l'univers:

Là, sont divinement encloses
 Au fond de cent mille Vaisseaux,
 Les semences de toutes choses,
 Eternelles filles des eaux:
 Là, les Tritons chassant les Fleuves
 Dans la terre les escouloient
 Aux canaux de leurs rives neuves,
 Puis soudain ilz les r'appelloient. (vv.137-143)

L'ordre harmonieux des profondeurs de la mer
 s'oppose au caractère effrayant de sa surface:

L'eau qui j'allit jusques aux cieulx
 Grondant sus elles se regorge,
 Et frizant deça et delà
 Mille tortiz, les avala
 Dedans le gouffre de sa gorge. (vv.110-114)

L'enchevêtrement des images sonores et visuelles rend à la mer sa nature élémentaire et chaotique, et rejoint ainsi l'image par laquelle les Muses finiront leur gigantomachie. Mais le bruit qui appartient au chaos se transfère aux Muses au cours de leur séjour chez les dieux. Lors de leur retour, ce sont elles qui créent les sonorités naturelles:

D'ordre par l'eau s'en revont,
 Et trenchant l'onde, elles font
 Ronfler la Campagne humide. (vv.508-510)

Ceci correspond d'ailleurs au don qu'elles avaient demandé

à Jupiter; par l'image des Muses, la poésie s'identifie totalement à la nature:

Donne nous, mon Pere, dit-elle,
 Qui le Ciel regis de tes loix,
 Que nostre chanson immortelle
 Puisse les Dieux de nostre voix:
 Fay nous Princesses des Montaignes,
 Des Antres, des Eaux, et des Bois,
 Et que les Prez, et les Campagnes
 S'animent dessoubz nostre voix:
 Donne nous encor davantage,
 La tourbe des Chantres divins,
 Les Poètes, et les Devins,
 Et les Prophetes en partage. (vv.341-352)

A ce qu'on peut appeler l'harmonisation des bruits élémentaires par l'agence des Muses s'ajoute la transformation du mouvement. La descente s'était caractérisée par le désordre et par un mouvement involontaire:

En cent façons de mains ouvertes,
 Et de pieds voultez en deux pars,
 Sillonnoient les Campagnes vertes
 De leurs braz vaguement epars.
 Comme le plomb, dont la secousse
 Treine le filet jusqu'au fond
 Le desir qui les pousse et pousse
 Avale contre bas leur front... (vv.115-122)

Lors du retour, le mouvement des Muses, 'trenchant' l'eau, est au contraire un mouvement volontaire et vigoureux.

La narration extérieure rejoint donc la narration intérieure, et le retour des Muses sur la terre y inaugure l'équilibre divin des forces de la nature. Le succès de la poésie, comme la continuité de l'univers, dépend de la résolution de tensions contradictoires, et du sens de l'énergie contenue qui menace toujours de déborder et d'engendrer - comme dans la narration des Muses - le chaos.

Cette analyse d'une ode qui est l'expression la plus parfaite du nouveau lyrisme, confirme donc que l'image de

la peinture, et l'emploi que Ronsard en fait dans ses poèmes élogieux, atteste et commente un problème fondamental de ce lyrisme. Au fond, ce n'est d'ailleurs qu'un aspect du problème critique plus général qui s'est posé à Ronsard comme à tous ses contemporains, et que nous avons examiné dans la première partie de cette étude. Il s'agit de la relation précise du sujet et de son élaboration poétique ou stylistique, du fond et de la forme. Chez Ronsard, les différentes modalités de l'image de la peinture, telle qu'elle se présente pendant cette période de sa créativité, permettent de dégager les impulsions contradictoires d'une vérité qui veut s'exprimer d'une manière allégorique ou emblématique, et qui tend donc vers la concision et l'immobilité, et une verve naturelle qui tend à s'épanouir dans l'élaboration mythologique et dans la narration. Parfois, les tensions se font même le noyau d'un poème entier, comme c'est le cas de l'Hymne de l'Eternité ou de l'ode Des peintures. Mais dans tous les cas la présence des tensions se fait explicite, rappelant au lecteur - et au poète lui-même - la nature précaire d'une activité où il s'agit d'imiter la nature.

Chapitre VII

Peinture et mythologie

L'impulsion vers une poésie tout en mouvement s'intègre chez Ronsard à un parti-pris lyrique plus large, qui refuse tout ce qui est figé ou conventionnel. Paradoxalement, ce refus se justifie par l'imitation d'un modèle antique. Ainsi, prévoyant la charge de flatterie dont on va accabler ses Odes, Ronsard se défend vigoureusement en renvoyant ses lecteurs aux 'saintes conceptions de Pindare, et ses admirables inconstances', c'est-à-dire aux conventions lyriques qu'il ne fait que suivre, car 'c'est le vrai but d'un poète Lirique de célébrer jusques à l'extrémité celui qu'il entreprend de louer'.¹ Il souligne d'ailleurs que, dans le contexte français, il accomplit une véritable renaissance de la poésie en offrant au public une série de poèmes dont les conventions, et principalement la 'copieuse diversité' de Pindare, sont encore inconnues, surtout des 'courtizans', qui s'en tiennent à la conventionnalité étroite et monotone du pétrarquisme, et qui 'n'admirent qu'un petit sonnet pétrarquisé ou quelque mignardise d'amour qui continue tousjours en son propos'.² Ronsard se vante donc de l'originalité (soit l'originalité tout relative d'un art qui imite) et de la priorité du 'premier auteur Lirique François'.³

1. Laum. I, p.48.

2. Ibid., p.47.

3. Ibid., p.43.

Néanmoins, il hésite à accepter pleinement les conventions qu'il^{se} propose d'imiter. Ainsi la notion pindarique que seul l'art - et en particulier la poésie - peut conférer à la vertu l'immortalité qu'elle mérite, notion qui paraît fréquemment dans les Odes, comme nous l'avons vu, provoque l'idée contraire. Si l'Épitaphe de François de Bourbon réunit Homère et Timante qui ont l'art 'D'arracher vifs les hommes du tombeau', c'est seulement pour prétendre que dans ce cas, leur art est inutile, car la vertu suffit à assurer la gloire du sujet:

Mais telles gens devoient leur second vivre,
L'un au papier, l'autre à la toile, et non
A la vertu, qui sans l'aide du livre,
Ou d'un tableau, consacre son renom. 4

Par un tel renversement, le texte atteste sa propre conventionnalité en même temps qu'il cherche à s'en libérer, faisant l'éloge du sujet en déclarant qu'il n'a pas besoin d'éloge.

Dans l'ode A Jan Martin ce thème se rattache à celui du mensonge mythologique:

La fable élaborée
Decrite heureusement
Par la plume dorée
Nous trompe doucement:
A l'un donnant la gloire
Qu'il n'a pas mérité,
Faisant par le faux croire
Qu'on voit la vérité. 5

La 'fable', et l'effort de style qui se caractérise par les adjectifs 'élaborée' et 'dorée', comme par l'adverbe 'heureusement', s'associent donc à l'insincérité et à

4. Ibid., p.235 (vv.9-12).

5. Ibid., p.131 (vv.1-8).

l'illusion. Il s'agit de tromper doucement. Martin n'a pas besoin d'un tel éloge:

Il ne faut que j'honore
 Ton renom, ô MARTIN,
 De fables prises ore
 Du Grec, or du Latin:
 Ta vertu treluisante
 Comme les feus des Dieus,
 Me sera sufisante
 Pour te loger aus cieus. (vv.15-22)

Dans ce contexte, 'peindre' s'associe à 'feindre', Nous avons déjà constaté la présence de cette idée ambiguë dans les descriptions de 'peintures', ainsi que la contribution qu'elle fait aux tensions qu'on y décèle. Les tensions et l'ambiguïté découlent, bien entendu, de l'idée de fausseté qui vient rendre instable le sens plus neutre de 'feindre'. Tout comme ce qui est peint a l'apparence de la réalité mais n'est pas réelle, tout ce qui est feint a l'apparence de la vérité mais n'est pas vrai.⁶ Par la 'peinture' et la 'fiction' les peintres et les poètes réalisent momentanément une idéalisation qui s'avère fausse en même temps qu'elle s'impose sur la conscience du lecteur. Dans un renversement de l'image des armures par laquelle il a chanté le duc de Guise, Ronsard refuse donc des armures mythiques au roi Henri II:

Adonque toy vestu, non des armes que feint
 Homere à son Achille, où tout le ciel fut peint,
 Ains armé de bon coeur, de force et de proësse ...
 (Hymne de Henri II, vv.589-61) 7

Le poète se fait un plaisir de démontrer le caractère conventionnel du mythe, et des attributs mythologiques

6. Cf. G. Castor, Pléiade Poetics, pp.117-125.

7. Laum. VIII, p.36.

et allégoriques. L'allégorie et le mythe ne présentent pas des images immuables de la vérité, mais des ensembles de signes arbitraires qu'on peut - qu'on doit même - changer à volonté. Ainsi, s'adressant à la Fortune et lui demandant ses faveurs, Ronsard lui promet de la récompenser en détruisant les faussetés disséminées par les poètes:

Et si tu fais cela dont je te pryé,
 Tu n'auras plus de boule sous tes pieds
 Comme devant, ny les deux yeux liez,
 Le voile en main, ny au front la crinière,
 Ny ton rouet, ny des ailles derrière,
 Ny tout cela dont furent inventeurs
 En te peignant les vieux peintres menteurs,
 Pour demonstrier que tu n'es plus volage
 Comme tu fus, mais Deesse bien sage.

(Prière à la Fortune, vv.292-300) 8

Il en est de même pour l'iconologie de l'amour.

Ronsard peut encore écrire, dans des vers publiés pour la première fois en 1578, que

Le peintre, qui premier ^{fit} d'Amour le tableau,
 Et premier le peignit plumeux comme un oiseau
 Cognut bien sa nature, en luy baillant des ailes...

(Les Amours d'Eurymedon et de Callirée
 vv.55-57) 9

mais ces vers rappellent ceux de 1569 qui prétendent le contraire, en opposant une image conventionnelle à l'expérience du poète:

Quiconque soit le peintre qui a fait
 Amour oiseau et lu' a feint des aesles
 Celuy n'avoit au paravant portrait
 Comme je croy sinon des Arondelles. 10

Il serait sans doute faux d'insister trop sur cette confrontation; ce ne sont après tout que des concetti

8. Ibid., p.114.

9. Laum. XVII, p.146.

10. Laum. XV, p.120.

qui font partie du 'badinage' alexandrin du poète amoureux. Mais en reconnaissant que l'allégorie est une invention humaine, que la vérité est relative, tandis que l'emblème est fixe, de tels vers contribuent à l'instabilité qui caractérise les rapports du langage et de la vérité. Comme les personnifications allégoriques, les dieux et les déesses de la mythologie classique sont aussi des créations littéraires, et doivent leur éclat à l'éloge:

Ceres n'a pas été Déesse renommée
 Pour avoir de son bled nostre terre semée
 Ny Pallas pour avoir montré l'art de filler,
 Escarder les toisons, ou l'huile distiller:
 Les livres seulement, de mortelles Princesses
 (Et non pas leurs mestiers) les ont faites Déeses.
 (Complainte à la Royne, vv.145-50) 11

Ces témoignages appartiennent à une période du développement poétique de Ronsard dans laquelle l'oeuvre est souvent marquée d'un cynisme désabusé. Mais ce mélange du scepticisme évhémériste et de l'immortalisation pindarique ne constitue pas un nouveau départ, et encore moins une 'théorie' systématique du mythe, chez Ronsard. C'est une manifestation particulière d'une tendance constante de l'oeuvre - celle qui cherche à mettre en question des valeurs symboliques reçues - et c'est un aspect seulement d'une vision mythologique qui confronte constamment l'humain et le surnaturel.¹²

11. Laum. XII, p.180.

12. Cf. par exemple L'Hinne de Bacus (1555) vv.87-92 (Laum. VI, p.181). Dans sa considération de l'humanisation ronsardienne du mythe, T.C. Cave rattache l'attitude légère, telle qu'elle paraît dans les années 50, à l'imitation des élégiaques latins et du pseudo-anacréon. (Ronsard the Poet, p.202).

On peut donc soutenir que le développement des thèmes mythologiques s'attache chez Ronsard au besoin que ressent le poète de faire éclater la nature artificielle - conventionnelle et donc contraignante - du langage poétique. La mythologie doit contribuer à l'extension du langage qui caractérise la poésie; il faut donc qu'elle se mette au service du poète, qu'elle soit capable de s'adapter selon ses besoins, qu'elle ne soit jamais un système figé de références abstraites et d'allusions toutes faites. Il s'agit donc de détruire afin de construire; d'ébranler un système simpliste et sans poésie et en même temps de renouveler le mythe, de lui rendre son éclat. Le poète ne peut ni se défaire du système ni partir de zéro; il doit donc le maîtriser totalement afin de pouvoir le réinventer. C'est la théorie ronsardienne de l'innutrition et de l'imitation composite.

Dans le contexte de ce renouvellement de la mythologie, l'image de la peinture vient s'attacher à la description mythologique de manière à faire ressortir la nature problématique de la relation entre le mythe et la vérité. Cette relation se caractérise, dans les écrits 'théoriques' de Ronsard par deux images. D'un côté, il y a le 'fabuleux manteau dont elles [= les choses] sont encloses', image qui résume la méthode enseignée par Dorat, qui 'M'apprist la poésie'. De l'autre côté, c'est l'image du peintre, et du 'voile bien subtil' qui laisse paraître les 'rayons' de la vérité 'comme une belle estoile'. L'image du 'fabuleux manteau' figure dans le développement qui

introduit l'Hymne de l'Automne, celle du 'voile' dans le passage analogue de l'Hymne de l'Hiver.¹³ On n'a pas insisté suffisamment sur les différences qui séparent ces deux images. En particulier, elles s'opposent par le mouvement d'intériorisation qui caractérise le 'fabuleux manteau' et celui d'expansion qui se dégage du 'voile'. Il s'agit d'une part d'un corps significatif qu'il faut révéler en enlevant une surface mythologique plus ou moins décorative; d'autre part la relation entre ce qui couvre et ce qui est couvert ne se laisse pas définir aussi facilement, et l'expérience poétique est comparée à un éblouissement (ou plutôt à un quasi-éblouissement) qui se commente d'ailleurs par une réaction complexe de la part des lecteurs, réaction à la fois positive et négative, comprenant le désir et la Crainte. Le voile est nécessaire:

Afin que le vulgaire ait desir de chercher
La couverte beauté dont il n'ose approcher
(vv.77-78)

Dans la mesure où le 'fabuleux manteau' indique un système d'allusions, une mythologie allégorique et invariable, ce décalage semble indiquer l'inquiétude du poète devant un mode d'interprétation et de composition qu'il trouve étroit et donc répugnant. La confrontation des deux textes 'théoriques' attesterait donc la progression et la maturation d'une vision personnelle de la poésie, en passant du récit biographique à la réflexion philosophique. C'est d'ailleurs seulement dans l'Hymne de l'Hiver que la

13. Laum. XII, p.50 et pp.71-72.

pratique se rattache explicitement à la théorie ('Tel j'ai tracé cet hymne...'). Ronsard n'abandonne pourtant pas le 'fabuleux manteau'; au contraire, c'est une image qu'il exploite beaucoup dans sa poésie. Mais c'est une image qui ne suffit pas seule à caractériser la vision mythologique de Ronsard. Le 'fabuleux manteau' est un point de départ seulement, et c'est à mesure que le manteau se transforme en voile, se faisant à la fois transparent et opaque, que la poésie peut se réintégrer dans la mythologie. Cette transformation, c'est encore celle qui permet à un art qui enclot de devenir un art qui se répand comme la lumière; dans ce contexte, l'image de la peinture joue un rôle central dans la poésie de Ronsard en initiant la remise en valeur de la mythologie.

Deux odes de 1550 cristallisent, par l'image de l'art visuel, les problèmes et les possibilités d'un langage poétique essentiellement mythologique. Le 'fabuleux manteau' figure explicitement dans le Ravissement de Céphale, prenant la forme du vêtement brodé pour Neptune par ses Naïades lors du mariage de sa fille Thétis avec Pelée.¹⁴ Le poème est divisé en trois 'pauses'. Dans la première, les Naïades créent le manteau que Neptune va revêtir dans la troisième en menant sa fille devant la 'grand' pretresse', qui, elle, prédit la naissance d'Achille. La 'pause' centrale est consacrée au Ravissement du titre.

Le manteau de Neptune est une compression emblématique

14. Laum. II, pp.133-147. Sur ce poème, cf. T.C. Cave, op.cit., pp.160-161 et p.165.

du monde, que l'art des Naïades réduit à l'échelle humaine, c'est-à-dire à l'échelle de la personnification qui sera 'enclose' par le vêtement:

Au vif traitte i fut la terre
 En boule arrondie au tour,
 Avec la mer qui la serre
 De ses braz tout alentour... (vv.25-28)

Suit la description d'un orage, que la figure allégorique de Neptune apaise; la description de la broderie se termine par une évocation de l'arc-en-ciel, dont les couleurs font un lien avec l'évocation de l'aurore dans la seconde 'pause'. Ici, la description mythologique ne se réfère qu'à elle-même. Le manteau est doublement métaphorique, car il exprime sous les formes figées de l'art une personnification des forces de la nature; la qualité ambiguë de la peinture s'impose de sorte que la réduction implique la grandeur et l'immobilité le mouvement. En même temps, l'ouvrage s'accomplit sous nos yeux, et le monde mythologique se referme sur lui-même, nous ramenant à l'éveil du temps et aux 'palais humides/Où les Dieus dormoient enclos'. Nous retrouvons donc le mythe au moment où il se crée, dans toute la fraîcheur de ses rapports avec le monde naturel. Ainsi, le récit du ravissement de Céphale se révèle, dans le dernier vers de la seconde pause, une explication mythique de l'arrivée tardive de l'aurore, et renvoie au début du poème, qui situe dans le temps la création du manteau:

L'iver, lors que la nuit lente
 Fait au ciel si long sejour,
 Une vierge vigilente
 S'éveilla davant le jour ... (vv.1-4)

A la compression mythologique et artistique de la mer dans le manteau de Neptune se succède donc la narration de Céphale et de l'Aurore, narration qui se prolonge à mesure que celle-ci se fait attendre. La 'tierce pose' renverse le mouvement de compression et d'intériorisation, et, célébrant l'union de l'humanité et de la divinité, s'ouvre sur la perspective d'un âge héroïque et de la poésie qu'il engendrera:

Ains que soit la lune entiere
 Dix fois, tu dois enfanter
 Un qui donnera matiere
 Aus Poëtes de chanter. (vv.265-268)

La structure tripartite de ce poème, et la confrontation des phénomènes naturels (la mer, l'aurore) et de leur manifestation fabuleuse, et même doublement fabuleuse (le manteau brodé de Neptune, la chanson qu'une Naïade adresse à l'aurore) brouillent donc les frontières entre l'art et la réalité. Il ne reste au lecteur que l'instabilité de l'illusion, et c'est à ce point, où l'humain et le divin se confondent, que la poésie peut se produire.

Dans La Defloration de Lède (qui précède le Ravissement de Céphale dans la série des Odes de 1550) le rôle de l'image peinte est encore plus complexe.¹⁵ Il s'agit de la description du panier décoré qui remplit la deuxième 'pose'; la première récite la métamorphose de Jupiter, la troisième est le récit de la séduction, et dans la quatrième le dieu se révèle. La décoration s'impose par sa diversité; le panier est 'Paint de diverses couleurs/Et

15. Laum. II, pp.67-79. Cf. Cave, loc.cit.

paint de diverses sortes'. La richesse des peintures, ainsi que les associations mythologiques des fleurs que Lède cueille et met dans le panier, font entrer le lecteur dans un monde insolite, un monde en miniature, où le 'grand ventre' de la mer se confond avec le panier lui-même (ce processus de concentration se prolonge avec l'image du berger et le détail de la limace). Le temps aussi se comprime, au point de s'abolir; le symbolisme peint de l'aube représente le parcours du soleil et figure simultanément son lever et son coucher. Dans le cadre de ce 'jour' peint, et donc figé, les autres motifs juxtaposent d'une manière déconcertante des images d'immobilité et de mouvement vigoureux ou violent:

Sur le sourci d'un rocher
 Un pasteur le loup regarde,
 Qui se haste d'aprocher .
 Du couard peuple qu'il garde :
 Mais de cela ne lui chaut,
 Tant un limas lui agrée,
 Qui lentement monte en haut
 D'un lis, au bas de la prée.

Un Satire tout follet
 En folatrant prend, et tire
 La panetiere, et le lait
 D'un autre follet Satire.
 L'un court apres tout ireus,
 L'autre defend sa despouille,
 Le laict se verse sur eus
 Que sein, et menton leur souille.

Deus beliers qui se hurtoient
 Le haut de leurs testes dures,
 Portrés aus deus boits estoient
 Pour la fin de ces peintures. (vv.97-116)

Ces images déconcertent aussi en ajoutant à cet aspect décoratif, et généralement évocateur, une dimension emblématique plutôt obscure. L'image du berger semble avoir un lien symbolique avec le thème principal du poème

(comme aussi plus tard l'image des jeunes filles qui, 'pigliardes', cueillent 'Les vers tresors de la plaine')¹⁶ mais cette valeur significative reste très générale, et plus on l'examine, plus elle devient floue. On aboutit donc à une sorte de déséquilibre intellectuel devant une image qui semble être faite pour déconcerter. Ronsard renforce le malaise du lecteur en insistant sur la présence du panier, et en le juxtaposant aux événements du jour:

Tel panier en ses mains meit
Lede qui sa troupe excelle,
Le jour qu'un oiseau la fait
Femme en lieu d'une pucelle. (vv.117-120)

En revanche, le panier est superflu du point de vue de la narration, et Lède le jette lorsque, dans un mouvement précipité qui rappelle celui du cygne qui 'fond' sur l'étang, elle 'Fuit par l'herbe d'un pié vite' (v.142) pour aller 'Ouïr l'oiseau douloureux' (v.139). Ces deux mouvements se suivent, dans la narration proprement dite, interrompue par la description du panier. Cet objet décoré a donc un côté positif et un côté négatif qui se rejoignent pour créer les conditions propices à la naissance de la poésie. D'une part, les ambiguïtés de la peinture inaugurent l'illusion et favorisent ainsi la conjonction de l'humain et du divin; d'autre part, la mystification intellectuelle met en doute l'idée d'une relation simple entre l'image et la 'vérité'. La concentration s'impose à qui veut entrer dans le monde enclos où l'illusion peut jouer, mais il ne faut pas s'y laisser

16. vv.125-130.

enfermer, ou se faire prendre dans un cercle de significations toutes faites. Paradoxalement, l'image du berger peut ainsi être considérée comme un avertissement rappelant au lecteur que celui qui se laisse fasciner par le détail risque de manquer l'essentiel.

Le panier allégorique s'interpose en effet dans un dessin mythologique plus large. Le véritable 'manteau fabuleux' ici, c'est le plumage de cygne sous lequel Jupiter 'cache sa deité'. La métamorphose inaugure le mouvement de concentration qui est prolongé par l'image du cygne qui 'fond' sur l'étang, et par le panier; le plumage, et la chaîne que porte le cygne, contiennent des espaces beaucoup plus vastes, suggérées par l'image de la lumière et de son épanouissement. La splendeur comprimée du dieu cherche à se répandre, et le 'manteau' devient le 'voile':

En son col meit un carcan,
Avec une cheine, où l'oeuvre
Du laborieus Vulcan
Merveillable se déqueuvre.
D'or en étoient les cerçeaus
Piolés d'aimail ensemble,
A l'arc qui verse les eaus
Ce bel ouvrage ressemble.

L'or sus la plume reluit
D'une semblable lumiere,
Que le clair oeil de la nuit
Desus la nege premiere ... (vv.41-52)

La blancheur du plumage reparaît après la séduction, dans l'interprétation étroitement morale de Lède, qui reproche au 'trompeur vollant' (v.181) de n'avoir pas le coeur 'Semblable à l'habit qu'il porte'. En lui répondant, Jupiter révèle sa divinité, et le poème se termine sur l'image de la fécondité mythologique et poétique qui

résultera de leur union. Au mouvement d'intériorisation correspond un mouvement d'ouverture, souligné par l'image de l'éclosion, et par une accélération du temps qui s'oppose au caractère fixe de l'anse du panier:

Et si tu pondras deus oeufs
De ma semence féconde,
Ainçois deus triumphes neufs
Futurs ornemens du monde:
L'un, deus jumeaux éclorra,
Pollux vaillant à l'escrime,
Et son frere qu'on loura
Pour des chevaliers le prime.

Dedans l'autre germera
La beauté au ciel choisie,
Pour qui un jour s'armera
L'Europe contre l'Asie.
A ces mots ell' se consent
Reçevant telle aventure,
Et ja de peu à peu sent
Haute elever sa ceinture. (vv.217-232)

La Défloration de Lède et le Ravissement de Céphale

nous rapportent donc à la création même du mythe. C'est sans doute la même recherche de la naïveté et le même désir du renouvellement qui explique la faveur dont jouissent chez Ronsard les héros de la première génération mythologique - les argonautes d'Apollonios de Rhodes.

L'Hymne de Calais et de Zetes, et l'Hymne de Pollux et de Castor (parus dans le Second Livre des Hymnes en 1556)

montrent bien le refus d'une mythologie fixe, ou étroitement allégorique, en faveur d'un épanouissement de la narration.¹⁷ Cet épanouissement qui, dans le cas de

Pollux et Castor accomplit la promesse faite par Jupiter à Lède dans la Défloration, se voit déjà dans la longueur des deux hymnes (de 740 et de 784 vers). De plus,

17. Laum. VIII, pp.255-293 et pp.293-327.

Ronsard les relie l'un à l'autre, annonçant Pollux et Castor à la fin de Calais et Zetes, et faisant ainsi des deux hymnes deux épisodes d'une narration à la fois suivie et discontinue. (Ronsard souligne cette discontinuité en séparant les deux hymnes dans toutes les éditions à partir de celle de 1560.) On pourra ajouter qu'en choisissant de célébrer des jumeaux, Ronsard se donne la possibilité de doubler sa narration, et c'est en effet une narration double qu'il nous offre avec Pollux et Castor. L'enthousiasme du poète veut même le porter plus loin encore vers une narration multiple: 'Sus donq! chanton deux fois, voire trois, voire quatre/Ces deux masles garsons...' (vv.45-46). En même temps, la primauté de la narration est rehaussée par la désinvolture avec laquelle le poète évoque les interprétations possibles. Dans le salut à Calais et à Zetes, Ronsard offre deux explications qui se neutralisent l'une l'autre; le poète peut donc laisser ses héros dans le présent éternel de leur navigation littéraire:

Or' adieu Chevalliers, fils des Dieux excellants,
 Adieu noble Jason, adieu freres vollans.
 Ou soit que vous soyez gens de tresbones vies,
 Philosophes constans, qui chassés les harpies
 De la table des Rois, les flateurs, les menteurs
 Qui devorent leur bien, et de leurs serviteurs,
 Ou soit que vous ayez la plante si legere
 Que l'on ait faint de vous la fable mensongere
 Que vous passéz les vents (car la viste Aëllon,
 Cellenon, et sa soeur ne denottent sinon
 Les sofflets ravissants des vents et des orages),
 Voguez heureusement aux Colchides rivages.
 Vostre Hymne est achevé, je ne vous loüray plus
 Je me veux souvenir de Castor et Pollux ...
 (vv.707-720)

Cette désinvolture s'attache à la question plus large

de la présence de Ronsard à l'intérieur de son oeuvre, à celle de la 'fable mensongere', et par elle à la relation du poème et du dédicataire. L'Hymne de Calais et de Zetes est dédié à Marguerite de Valois, dont le mérite rend superflues les comparaisons mythologiques:

Je scay que je devrois, princesse Margarite,
Tousjours d'un vers entier chanter vostre merite,
Sans louer autre nom, et des Grecs mensongers
N'emprunter desormais des sujets estrangers...
(vv.9-12)

La flatterie étant répugnante à la Princesse, qui n'aime pas qu'on la loue, le sujet du poème et son dédicataire se séparent tout à fait; il faut 'suyvre son sujet sans vous panser complaire/Par louanges, ainsy qu'on plaist au populaire' (vv.25-26). Ceci donne au poète la liberté de mener à bien le projet annoncé au premier vers - 'Je veux donner cet hymne aux enfants de Borée...' Par la suite un passage flatteur (supprimé pourtant en 1578) renverse la séparation en prétendant que 'Je vous loueray tousjours quelque vers que je face' (v.41). Vers la fin de l'hymne, Ronsard revient au thème des louanges, en ajoutant la notion complémentaire du mécénat. Il prétend vouloir passer directement à l'hymne de Pollux et de Castor, plutôt qu'à la louange des 'Seigneurs nonchalantz' (v.724), c'est-à-dire ceux qui ne font pas de cas de la poésie. Il renonce donc à chanter les grands personnages de la cour:

Laissons les donque là, puis qu'ils veulent mourir
Sans gloire et sans renom: et faisons refleurir
L'honneur de ces jumeaux ... (vv.735-737)

Dans le contexte de l'éloge, l'Hymne de Pollux et

de Castor présente pourtant un revirement total. Ronsard y va jusqu'à définir l'hymne comme une épreuve seulement des forces d'un poète qui veut par la suite chanter la gloire de l'Amiral de Coligny, à qui l'hymne est dédié. Sujet et dédicataire se rencontrent d'ailleurs dans le développement préliminaire sur le rôle protecteur des deux frères lors des batailles, et surtout lors des orages en mer. Nous nous retrouvons ainsi en présence d'un poète capricieux, dont les caprices sont destinés à déconcerter le lecteur et à ébranler ses préjugés. Faisant de la poésie une activité essentiellement variable et mouvante, où la valeur du mythe change selon la volonté du poète, la présence de l'auteur sert à déséquilibrer le poème, éloignant le lecteur de toute interprétation fondée sur un système fixe de signes ou de conventions. Ou plutôt, c'est le contexte culturel de la lecture qui est déséquilibré, ce qui a l'effet de porter l'attention du lecteur sur le poème lui-même, c'est-à-dire sur la narration des héros. Des interventions également capricieuses et arbitraires soulignent cette primauté de la narration:

Donques, lequel de vous loüray-je le premier,
 Ou Pollux l'escrimeur, ou Castor l'escuier,
 Vous celebrant tous deux? Ta loüenge premiere
 O Pollux je diray, puis celle de ton frere.
 (Pollux et Castor, vv.83-86)

Or sus je t'ay chanté, Pollux, il fault encor
 Chanter (comme le tien) le combat de Castor.
 Certes je le feray, ma chanson il merite,
 Je la luy ay promise, il fault que je m'acquitte.
 (Pollux et Castor, vv.575-78)

Même cette notion de 'narration' peut être plus complexe qu'elle ne paraît au premier abord, et c'est la

complication de la narration qui nous ramène à l'image de la peinture ou de l'art visuel. Ronsard nous donne en effet une description du 'fabuleux manteau' porté par Pollux et par son frère Castor. Par leurs vêtements, les jumeaux sont bien engagés dans le chemin de l'immortalité. L'effet de la lumière sur leurs 'beaus moryons' (en forme de coques d'oeuf) prévoit leur installation dans le Zodiaque, et sur les manteaux tissés par leur mère Lède se rencontrent des images évoquant leur provenance divine, et d'autres qui anticipent leur avenir héroïque. Ce vêtement merveilleux, comme le dit T.C. Cave, contribue à la densité de la texture mythologique, et permet en même temps aux jumeaux de s'inscrire dans leur destinée.¹⁸ Mais la vision concentrée qui est celle de l'image peinte, et encore plus l'image à moitié abstraite des casques étincelants, s'opposent nettement par leur concision et par leur simultanéité emblématiques au développement de la narration. Il est donc significatif que le 'fabuleux manteau', emblème de Castor et de Pollux, s'intègre non pas dans leur propre hymne, mais dans celui de Calais et de Zetes.

On peut même soutenir que Ronsard s'attache délibérément à souligner l'absence du 'fabuleux manteau'. La robe de Pollux - qu'il ôte d'ailleurs, afin de combattre nu - fait ressortir non pas sa divinité, mais son humanité, et symbolise l'initiation du jeune homme qui passe de l'adolescence et ses passetemps jusqu'à la virilité et à

14. Laum. II, pp.133-147. Sur ce poème, cf. T.C. Cave, op.cit., pp.160-161 et p.165.

l'héroïsme:

Pollux d'autre costé une robe despouille
 Faicte d'un drap fillé, sur la mesme quenouille
 De sa belle maistresse (alors que les Heros
 Baizerent par amour les filles de Lemnos),
 Qu'en partant luy donna pour avoir souvenance,
 En vestant cest habit, de leur douce acointance.
 (vv.377-382)

Il paraît ainsi à son adversaire:

...ce jeune garson, qui de soye nouvelle
 Commençoit à couvrir son menton damoyseau,
 Comme un jaulne duvet couvre un petit oyseau.
 (vv.390-392)

La narration s'efforce donc de rejoindre le mythe au moment où il se crée, de réintégrer la naïveté première de la poésie. L'hymne se termine en effet en évoquant les rapports des héros et des poètes dans l'antiquité, ce qui sert à son tour à rappeler au héros moderne, Gaspard de Coligny, la valeur du continuateur moderne d'Homère.

Dans le contexte de l'Hymne de Calais et de Zetes, la description des manteaux contribue à une prolifération du discours poétique qui est l'aspect le plus frappant du poème. Le combat qui oppose Calais et Zetes aux Harpies, et la fuite de celles-ci, constitue l'épisode central de l'hymne (quelques 120 vers), mais plus de la moitié de la narration se raconte pendant leur absence. Ils ne paraissent qu'au vers 163, sortant 'les derniers du bateau' après que Ronsard a esquissé rapidement les traits, et les attributs mythiques, de tous leurs compagnons de voyage. De même, pendant que Calais et Zetes donnent chasse aux Harpies, les autres écoutent les prédictions de Phinée sur la future conduite de leur entreprise (vv.453-666). En outre, 121 vers (vv.173 à 294) sont consacrés

à la description de Phinée et à son histoire, racontée d'abord à la troisième personne, puis reprise par lui-même à la première personne. Tous ces développements s'encadrent en outre dans une narration plus large, qui raconte le débarquement des Argonautes au début, et leur départ à la fin, les suivant même jusqu'à ce que la terre ait disparu:

Le rivage s'en fuit, et rien n'est manifeste
A leurs yeux, que la Mer, et la voute Celeste.
(vv.705-706) 19

19. L'image du ciel vient symboliser la divinisation des héros, processus par lequel ils s'intègrent effectivement dans un 'système', un tout harmonieux où la plénitude du mythe se confond avec la plénitude de la poésie. Dans l'Orphée de 1563 on retrouve la narration double de Pollux et Castor, et les deux phases de la narration confrontent deux attitudes envers le mythe. Le Centaure Chiron raconte une métamorphose fabuleuse, et la narration se présente comme l'élaboration d'une sentence:

L'homme perd la raison qui se moque des Dieux:
Ils sont de nostre affaire et de nous soucieux,
Et du ciel ont là haut toute force et puissance
Sur tout cela qui vit et prent icy naissance.
Jadis vivoit en Crete un homme...

(Laum. XII, p.130, vv.71-75)

Orphée choisit comme sujet sa propre descente aux enfers, et cette participation personnelle a l'effet de brouiller les frontières entre la réalité et la fable. Avec le chant d'Orphée, que Ronsard prend soin de distinguer de celui du Centaure ('A tant se teut Chiron, et d'une autre façon/Orphée en soupirant commence une chanson' (vv.207-208). (C'est moi qui souligne.), nous assistons donc à la création du mythe et du poète, comme le démontrent les derniers vers du poème, qui laissent le lecteur encore une fois avec l'image du ciel, et d'un ciel étoilé, car en faisant dormir ses Argonautes toute la journée (vv.9-22), Ronsard situe très délibérément ce concours poétique dans la nuit (vv.23-24):

A tant se teut Orphée, et les bestes sauvages
Erroient devant la porte: oyseaux de tous plumages
Volletoient de sur luy, et les pins, qui baissoient
Les testes pour l'oyr, devant l'Antre dansoient,
Tant leur plaisoit le son d'une si douce Lyre,
Que depuis dans le Ciel les Dieux ont fait reluire.
(vv.345-350)

Si cette élégie d'Orphée nous éloigne de l'image de la peinture - il n'y a en effet aucun objet peint,

L'hymne reproduit donc la structure tripartite du Ravissement de Céphale et (si l'on excepte la digression du panier) de la Défloration de Lède,²⁰ où seul l'épisode central concerne directement le sujet annoncé dans le titre, et les deux phases du 'cadre' ajoutent à la narration développée la dimension supplémentaire d'un récit dense et allusif, qui exploite la concision propre aux arts visuels, et souvent l'image de ces arts eux-mêmes, et qui embrasse l'avenir par le truchement de la prophétie. La valeur poétique de l'Hymne de Calais et de Zetes ressort donc directement d'un jeu de la concision et de l'expansion analogue à celui que nous avons discerné dans certains poèmes élogieux. Le présent raconté par le poète renvoie à un système mythologique complexe qui le dépasse, et la densité allusive du système crée les conditions propices pour transformer en mythe - c'est-à-dire en poésie - des gestes humains. La transformation amène à son tour une troisième phase, prévoyant d'autres gestes, et d'autres transformations mythiques. La narration mythologique atteste donc à la fois la puissance de la poésie et sa faiblesse. En faisant émerger l'épisode du système, Ronsard réussit à capter le mythe au

19. cont. aucun 'fabuleux manteau' dans ce poème - c'est que l'artifice de Ronsard, tout en créant l'atmosphère chargée propre au mythe, présente au lecteur une situation imaginée qui précède la formulation des conventions et de l'iconologie d'Orphée. Voilà pourquoi le dernier vers précise que son signe est venu se fixer au ciel depuis. Sur Orphée, cf. F. Joukovsky, Orphée et ses disciples, E. Kushner, 'Le personnage d'Orphée chez Ronsard', Lumières de la Pléiade, (Paris, 1966), pp.271-302. Cf. aussi les remarques de B. Jeffery, 'The idea of music in Ronsard's poetry' dans Ronsard the Poet, pp.226-228.

20. A partir de la révision de 1555, le panier et la séduction font une seule 'pause'.

moment de sa création, et à lui rendre ainsi l'éclat de la nouveauté. En revanche, la présence du système, qu'il ne peut évoquer que schématiquement, souligne la nature épisodique de la narration chez Ronsard, et atteste le désir d'une plénitude impossible.²¹

Le jeu de la concision et de l'expansion se fait même double, car c'est paradoxalement par la concentration emblématique et allusive que le poète arrive à évoquer le schéma plus large, tandis que l'effort artistique nécessaire pour faire revivre l'épisode, pour décrire (c'est-à-dire pour circonscrire, ou pour enclorre) amène inévitablement l'accumulation linguistique qui caractérise les 'tableaux' des poètes. C'est en effet ce mouvement double qu'on retrouve dans la préface posthume de la Franciade, où il faut d'une part que le poète illustre son oeuvre 'de paroles recherchées et choisies et d'arguments renforcez, tantost par fables, tantost par quelques vieilles histoires, pourveu qu'elles soient brievement escrites et de peu de discours', et d'autre part qu'il s'efforce d'atteindre la plénitude narrative et descriptive en imitant la manière dont Homère 'fait bouillir de l'eau en un chaudron', 'car en telle peinture, on plutost imitation de la nature consiste toute l'ame de la Poësie Heroïque'.²² La même

21. Les tensions de cette forme tripartite éclatent dans l'Hylas (1569), où le récit central de la mort d'Hylas, serviteur d'Hercule, fait partie d'une célébration d'Hercule lui-même. Hylas mourant prédit la fin d'Hercule, permettant ainsi une vision totale du héros.

22. Laum. XVI, p.334 et p.345. Cf. plus haut, pp.236-237.

distinction, et la même idée fondamentale d'encadrement, reparaisent dans la description du palais qui caractérise le poème héroïque. Un extérieur richement décoré y contient un 'dedans' que les poètes enrichissent:

...de tableaux, tapisseries eslevées et bossées d'or et d'argent, et le dedans des tableaux cizelez et burinez, raboteux et difficiles à tenir ès mains, à cause de la rude engraveure des personnages qui semblent vivre dedans. 23

En passant par les niveaux successifs d'un art qui s'impose par une déclaration effrontée de son caractère artificiel, on accède, par un processus d'intériorisation où les contours de la réalité se perdent, à l'illusion de la vie, où l'art s'échappe de ses contraintes, et devient difficile 'à tenir ès mains'.

Dans ce contexte, la métaphore de la peinture joue donc un rôle essentiel, tant dans la théorie que dans la poésie elle-même. La Défloration de Lède et le Ravissement de Céphale inaugurent une technique qui sert à renouveler les matériaux de la poésie en leur rendant leur opacité; l'image et le langage perdent la transparence des symboles faciles et des idées toutes faites et s'éloignent de la banalité en attirant l'attention du lecteur sur eux-mêmes.²⁴ Dans les hymnes mythologiques, cette technique s'élargit, et Ronsard exploite à la fois l'énergie

23. Ibid., p. 340

24. Cette notion de l'opacité du langage, qui s'accorde avec le 'voile bien subtil' de Ronsard, a été développée, dans le cadre d'une littérature burlesque, par R. Lanham dans The Motives of Eloquence, (New Haven and London, 1976).

de la narration et la complexité toute conventionnelle des allusions dans un processus d'enrichissement réciproque. Même si la présence explicite de la peinture se fait plus rare dans la poésie mythologique après les Odes, c'est la métaphore des arts visuels qui est à l'origine de la technique.

On peut se demander pourtant si le sens de la réalité ne finit pas par se perdre tout à fait, dans cette poésie qui s'examine et qui se renouvelle en faisant éclater ses propres conventions. La mythologie emblématique ou symbolique se met facilement au service du bien public, de la moralité, et même de la religion. Un tel service constitue même toute sa raison d'être. Apprivoisée et schématisée, la mythologie, en suggérant des relations et des équivalences qui sont au fond très simples, parvient à illustrer l'abstraction par l'image, ou la Bible par le mythe. En revanche, la mythologie ne peut 'colorer' ou 'habiller' la vérité ainsi qu'à force de pâlir et de se dépouiller elle-même. En donnant à la poésie mythologique le but de remonter au-delà de son rôle symbolique, l'effort poétique de Ronsard ne sert-elle donc pas avant tout à éloigner la poésie de la vie politique, morale et religieuse de son époque?

Dans une certaine mesure - et surtout lorsqu'il répond à ses critiques protestants - Ronsard semble soutenir lui-même l'idée d'une séparation nette de la vie et de l'art, comme nous l'avons vu en examinant son attitude

envers la variété.²⁵ Les concepts que nous avons dégagés de la poésie mythologique - présence d'un auteur désinvolte, déséquilibre du lecteur, 'opacité' retrouvée du langage, fragmentation et discontinuité du texte - sont d'ailleurs caractéristiques d'une littérature burlesque, dont le but permanent serait de se mettre en question, de faire prévaloir sa nature fausse et fictive. On trouve constamment chez Ronsard une certaine tendance burlesque qu'il sera en effet utile d'examiner. C'est une tendance qui parcourt toute l'oeuvre, se faisant voir souvent dans la présence même de l'auteur capricieux, et dans le dialogue qu'il engage avec le dédicataire, ou le sujet de son poème. Il est pourtant rare que le burlesque domine un poème entier.

Deux poèmes de 1569 font exception à cet égard. Dans l'Ombre du Cheval Ronsard remercie son ami Belot d'un tableau, figurant un cheval, qu'il lui aurait envoyé.²⁶ Le poème entier se construit autour de la qualité illusoire de ce cheval qui, étant 'l'ombre vain d'un cheval seulement, / Que par esprit je comprends' permet au poète de dire tout ce qu'il veut à son sujet, sans avoir à s'inquiéter de la réalité. Ronsard étale donc son érudition, multipliant les allusions à l'histoire antique et à la mythologie; il finit par diviniser le cheval, en le comparant non seulement à Pégase, mais aussi à Minerve, à Apollon et à Mars. L'ombre du cheval, inspiration du poème de

25. Cf. plus haut, pp. 133-134.

26. Laum. XV, pp. 142-147.

Ronsard, s'assimile ainsi à la source de toute inspiration poétique; le sens de la disproportion qui en résulte est un trait typique du burlesque. L'humour provient ici du renversement du processus ronsardien dans lequel l'illusion doit s'installer au milieu du poème afin de déclencher l'expérience poétique. Ici, où la qualité illusoire du sujet est soulignée explicitement, le mouvement créateur change de direction; là où il s'agit généralement de créer par l'image et par les moyens allusifs de l'art les conditions propres à la poésie, ici l'illusion arrive toute faite, et le poète lui attache par la suite les images qui lui conviennent. Il ne s'agit pourtant pas de rire, sans plus. Dans un changement de ton plutôt soudain Ronsard introduit dans le poème l'idée de sa propre maladie (cette maladie domine d'ailleurs le Sixiesme Livre des Poèmes, d'où l'Ombre du Cheval est tiré) et termine le poème en évoquant la valeur récréative et thérapeutique du rire dans une vie où il faut accepter 'et les biens et les maux' (v.111).

Le poème intitulé le Satyre, qui paraît dans le même recueil que l'Ombre du Cheval, choisit un sujet qui convient bien à un poème burlesque où l'intention de faire rire est annoncée dès le premier vers.²⁷ Il s'agit du travestissement. Or, on peut dire que le 'burlesque' dans l'Ombre du Cheval consiste à confronter une réalité (le tableau) avec ce qui est ailleurs son extension métaphorique (l'image de la peinture); le Satyre exploite

27. Ibid., pp.67-76.

d'une manière semblable l'idée du fabuleux manteau. Pour complaire à Iole, Hercule échange contre sa robe de femme la peau de lion qu'il porte, et qui est le signe emblématique de sa prouesse:

Luy, herissé desoubz la peau veluë
 Du grand Lion, empoignoit sa massuë
 Ferme en ses doigtz, grosse de clouz d'airain.
 (vv.21-23)

Iole, mécontente de son rôle de femme (vv.96-98) veut se faire plus masculin en essayant l'habit d'Hercule:

Or si j'avois vestu tant seulement
 Deux ou trois fois ton rude accoutrement,
 Je deviendrois Amazone premiere,
 Et te serois compagne plus guerriere.
 Donques Seigneur, pour prendre pasetemps,
 Ton fier habit preste moy pour un temps,
 Ton bran ferré, ta peau Cleonéenne,
 Robe d'Hercule, et tu prendras la mienne.
 (vv.99-106)

L'identification du héros et de son 'manteau' s'accomplit ici avec l'emploi du nom 'Hercule' dans le vers 106; la rechute du reste du vers indique à quel point l'échange est comique. Le développement qui suit fait ressortir le ridicule de ce travestissement. La robe s'ajuste mal sur Hercule, 'ce grand Geant', qui en fait éclater toutes les coutures, tandis qu'Iole ne peut guère se tenir debout, tellement la peau de lion et la massue sont lourdes. Le satyre amoureux, qui se trompe de victime en se fiant trop à ce qu'elle porte, semble ainsi exemplifier, dans un contexte tout burlesque, la mise en question de la mythologie 'symbolique'. Ce qui est 'enclos' dans le manteau ne correspond pas toujours au dehors.

Imité des Fasti d'Ovide, comme Ronsard l'admet dans les premiers vers du poème, le Satyre se fonde sur une

exploitation littérale du manteau fabuleux qui trompe. Cette imitation, ainsi constatée, souligne que Ronsard s'éloigne ici de l'imitation multiple qui caractérise généralement sa méthode, et dont il avait réitéré la théorie un an auparavant dans l'Hylas. C'est donc sans doute le sujet du travestissement qui l'aurait attiré, plutôt que l'idée de s'essayer au genre burlesque. Il est d'ailleurs significatif que Ronsard ait voulu se justifier de cette version d'un poème léger en évoquant le devoir patriotique d'illustrer le français:

Ce n'est moins fait d'honorer son langage
Qu'au Prince armé, qui de louange a soing,
Borner veinqueur son Empire plus loing:
Par ces deux poincts s'augmente la Patrie.
(vv.6-9)

A la justification sérieuse de l'Ombre du Cheval, qui veut accorder à Belot quelque récréation:

Après ta charge et le soucy commun
De conceder audience à chacun,
Haut eslevé au throsne de Justice,
Aimant vertu et chatiant le vice. (vv.91-94)

correspond donc une justification du Satyre tout aussi sérieuse, quoique plus générale. C'est à dire que Ronsard, même dans deux poèmes explicitement burlesques, ne peut pas se contenter d'une poésie qui se fonde sur la négation. L'illusion s'installe au coeur de la poésie, et la poésie s'attache à faire éclater sa propre nature illusoire. Mais ce processus destructeur ne suffit pas en lui-même; il faut au contraire que l'illusion, même reconnue et rendue explicite, serve à des fins positives. Cette fois-ci, le mouvement d'intériorisation par lequel la poésie se découvre devient un mouvement d'extériorisa-

tion par lequel elle se reporte dans le monde.

Ronsard tente en effet une exploration simultanée des ressources poétiques et du monde qu'elles reflètent dans les hymnes des Quatre Saisons de l'An, publiés d'abord dans une plaquette de 1563, qui devient en 1564 une partie des Trois Livres du Recueil des nouvelles poésies.²⁸ Dans ces hymnes, que Laumonier qualifie de 'contes burlesques', la vigueur poétique se dégage effectivement de l'insouciance avec laquelle Ronsard mélange les niveaux d'un discours multiple, où les contours de l'allégorie et de la narration se brouillent et se confondent. Des figures essentiellement allégoriques, qu'on supposerait donc chargées de communiquer une signification fixe et conventionnelle, se font vivantes par le caractère instable que Ronsard leur confère. Cette instabilité provient de la juxtaposition de traits humains et sur-humains, juxtaposition en elle-même déconcertante, et qui permet en outre à ces personnifications d'évoluer dans une étendue spatiale illimitée (ils passent sans difficulté de la terre au ciel) et dans un schéma temporel qui se disloque sans cesse, se prolongeant et se raccourcissant, accélérant et ralentissant à souhait. Ce jeu des niveaux produit chez le lecteur un véritable étourdissement, où la réalité se perd en même temps qu'elle devient plus

28. Laum. XII, pp.27-34 (Hymne du Printemps), pp.35-45 (Hymne de l'Esté), pp.46-67 (Hymne de l'Automne) et pp.68-86 (Hymne de l'Hiver). Sur ces Hymnes, cf. D. Stone, Ronsard's Sonnet Cycles: A Study in Tone and Vision, (New Haven and London, 1966), pp.107ff; T.C. Cave, The Cornucopian Text, (Oxford, 1979), pp.242-256.

claire. C'est encore une fois l'image du 'voile subtil' qui définit la poésie dans l'Hymne de l'Hiver.

La dislocation du temps est sans doute l'élément burlesque le plus important des quatre hymnes. C'est elle qui permet de confronter le mouvement et la succession d'une narration et l'immobilité allégorique d'une vérité permanente. La dislocation s'établit dans l'Hymne de l'Esté, où elle s'associe au caractère ambigu des personnages mythiques. La Nature se plaint que son mari le Temps la néglige 'depuis tant de siècles passés' (v.23) et regrette les premiers temps de son mariage. Son mari a vieilli plus vite qu'elle - 'Maintenant il est vieil, et je ne le suis pas!' (v.47). De même, une différence d'âge sépare la Nature et le Soleil qu'elle choisit comme amant, mais ceci n'empêche pas son 'magnanime cœur' de 's'allumer' pour elle:

Encores qu'elle fut un peu vieille à la voir,
Si est-il que sa grace avoit pu l'emouvoir...
(vv.95-96)

Paradoxalement, le caractère humain de la Nature paraît lorsqu'elle allègue sa divinité pour justifier son adultère:

La foy de mariage est pour les hommes faite,
Grossiers, mal advisés, et de race imparfaite,
Assujectis aux lois: et non pas pour les dieux,
Qui pleins de liberté habitent dans les cieux.
(vv.53-56)

En revenant chez son mari après sa nuit d'amour avec le Soleil, elle reprend son caractère de femme:

Toutesfois ell' l'embrasse, ell' le touche, et le
baise,
Et d'une fine ruse en mentant el' l'apaise.
Toute espouse amoureuse avecques un tel art

Scait doucement tromper son mary ja vieillard,
 Jaloux et sousonneux, après qu'elle retourne
 Du lit, où son amy avec son cueur sejourne:
 "Amour ingenieux trouve mille moyens
 "De surmonter autruy et de sauver les siens.
 (vv.165-172)

La 'sentence' qui s'insère ici montre bien le jeu burlesque des niveaux du discours poétique, et intensifie la désorientation du lecteur face à ce personnage qui n'est ni tout à fait femme, ni tout à fait déesse. Une autre 'sentence' fait ressortir le déséquilibre du temps; l'été, grandissant rapidement (sans doute pour les besoins de la narration) atteint son adolescence en un mois, et Ronsard justifie cette accélération du temps humain en insistant lourdement sur la différence des hommes et des dieux:

"Les dieux tout en un coup à leur age parviennent,
 "Les hommes avec l'age en accroissance viennent:
 "Car ils sont immortels, les hommes d'icy bas
 "Après mille travaux sont subjects au trespas.
 (vv.177-180)

Cette désorientation burlesque est donc essentielle au renouvellement du mythe, à la création d'un mythe variable et instable, qui fait la force de ces hymnes. Dans ce contexte, l'image des beaux-arts ne joue plus le même rôle central qu'elle avait dans les poèmes mythologiques des Odes. Elle reste présente, mais elle s'intègre en 1563 dans des oeuvres beaucoup plus complexes. Son rôle consiste généralement à intensifier la richesse mythologique, qui est elle-même une stylisation de la richesse naturelle. Cette extension mythologique de la nature s'exprime tout naturellement dans la métaphore des beaux-arts; ainsi, dans les hymnes du Printemps, de l'Esté et de l'Automne, Vulcain, l'artisan des dieux et

leur 'manœuvre industriels' (Esté, v.138) contribue d'une manière essentielle à la narration. C'est lui qui crée le filet de Zéphire, et le char que la Nature offre au Soleil (le Soleil lui donne la Jouvance: ces dieux, comme les héros mythologiques de 1556, acquièrent leurs attributs au cours de la narration). C'est Vulcain aussi qui construit le riche palais de la Nature, (Automne, vv.327-356) semblable à celui de l'Ode à Michel de l'Hopital. Ici, comme ailleurs, l'art constitue un niveau intermédiaire entre le divin et l'humain.

Jusqu'ici, nous avons considéré ces quatre hymnes comme une unité. Mais comme toujours chez Ronsard, l'unité s'exprime par la diversité, et dans les hymnes des saisons, elle prend la forme d'une progression bien marquée, au cours de laquelle le ton et les techniques changent perceptiblement. Il s'agit en effet d'une progression à la fois thématique et technique, où la complexité des techniques s'accroît à mesure que le thème se précise et s'approfondit. Ainsi, l'Hymne du Printemps est une narration mythologique assez simple, où l'opacité burlesque ne vient pas embrouiller la perception du lecteur, et l'équivalence des phénomènes naturels et de leur projection mythologique est immédiatement transparente. La mythologie du printemps est donc purement décorative et sans autre valeur. C'est en effet le reproche que Cérès fait au printemps, hermaphrodite qui 'Ayme la Terre en vain' (Esté, v.194). L'Hymne de l'Esté, comme nous l'avons vu (et il est significatif que notre considération du 'burlesque' s'est limitée à cet hymne), sert surtout à

établir le ton burlesque et les dislocations intellectuelles qu'il inaugure. Ronsard, semblant abandonner l'Hymne du Printemps, nous donne donc dans l'Esté une seconde version de la création des saisons qui jaillit de ce jeu complexe du temps et de l'éternité, de l'humain et du divin. Le déséquilibre du lecteur se prolonge dans l'Hymne de l'Automne et permet à Ronsard d'y accomplir la fusion de deux éléments contradictoires par le mariage de l'Automne avec Bacchus. Puissance malade et destructrice pendant la plus grande partie de son hymne, l'Automne devient, grâce à une rencontre amoureuse qui se produit au hasard de la narration, le couronnement des efforts du printemps et de l'été. (Elle ne va pas faire des propositions à son amant, comme la Nature ou Cérès.) Enfin, le thème de la résolution des tensions contradictoires passe dans l'Hymne de l'Hiver, où il prend des dimensions à la fois cosmiques et politiques. L'Hiver, en osant disputer la puissance de Jupiter, met en marche un conflit céleste qui se confond avec la gigantomachie qu'on rencontre souvent dans la poésie de Ronsard. Cette guerre cosmique reflète en même temps la réalité sociale et politique de 1563. Nous retrouvons le thème du chaos qui risque de revenir à tout moment si l'équilibre délicat de l'ordre cosmique (et des tensions qu'il résout) est perturbé.

La complexité croissante des thèmes et des techniques est articulée par les 'arts de poésie' que Ronsard a voulu intégrer à ses hymnes. Le Printemps, dont le rôle semble être d'exemplifier une attitude et une poésie

traditionnelles, n'a pas besoin de préface théorique.

Dans l'Esté, le poète se présente 'Couché dessoubz l'ombrage au pres d'une fontaine/Evitant la chaleur que l'Esté nous ameine' (vv.1-2), c'est à dire dans une situation horatienne, propice à l'inspiration poétique, et qui rappelle même l'ode A la Fontaine Bellerie.²⁹ La chaleur de l'inspiration s'associe à celle de la saison, et le début du poème déborde d'une confiance toute horatienne qui rappelle encore les Odes de 1550:

Chanton donques l'Esté, et monton au coupeau
Du Nymphal Helicon par un sentier nouveau,
Cherchon autre chemin: celui ne me peut plaire
Qui suit, en imitant, les traces du vulgaire.
(vv.7-10)

Cette originalité, comme nous l'avons vu, consiste à supprimer les idées reçues par la désorientation burlesque. L'Hymne de l'Automne analyse davantage l'inspiration et son rôle dans la poésie. Le récit biographique que Ronsard nous y donne insiste sur l'ascèse du poète, son exclusion de la société des hommes, et sa pauvreté matérielle; c'est seulement ainsi qu'il peut mériter les bienfaits des Muses. Le poète réunit ainsi en sa personne les contradictions de l'Automne.

L'Hiver réclame une inspiration et une originalité absolues. Le seul Hélicon ne suffit plus:

Je ne veux couronner mes cheveux ny mon front
D'un Laurier qui croistra sur la cyme d'un mont:
Je veux l'aller chercher sur le haut d'une roche
Difficile à grimper, où personne n'aproche...
(vv.1-4)

Le laurier gagné ainsi résout toutes les contradictions

29. Laum. I, pp.203-5.

de l'état de poète, et assure même son apothéose, lui donnant une constance et une confiance absolues, l'intégrant totalement - et avec honneur - dans la même société qui l'avait répudié dans l'Hymne de l'Automne. Le doute s'installe rapidement, néanmoins; le développement qui suit introduit le thème des 'deux philosophies', et la philosophie humaine se révèle relative et ambiguë:

Elle va desouz terre aux crevaces beantes
Tirer l'argent et l'or, et chercher de sa main
Le fer qui doit rougir en nostre sang humain.
(vv.68-70)

C'est d'ailleurs de cette philosophie qui 'habite soubs la nue' que s'inspire la poésie, devenue 'un voile bien subtil'. Le poète se propose donc un but idéal dont il reconnaît l'impossibilité. L'hymne décrit l'installation d'un ordre relatif à l'intérieur d'un ordre absolu, et éternel; le poète cherche à combler le vide qui les sépare. La présomption de l'Hiver s'associe à celle des Titans et des géants, et la guerre qu'il fait aux dieux se confond avec les leurs. Ailleurs dans l'oeuvre de Ronsard, cette présomption est punie par la perte de la liberté et par l'imposition de la fatalité qui sépare les hommes des premiers philosophes qui 'Mirent desoubs leurs pieds Fortune et le Destin' (Hiver, v.58). Ici, le même thème s'impose avec la création du temps et du mouvement cyclique des saisons.

Au point culminant de l'Hymne de l'Hiver, et donc de toute la série, l'image des beaux-arts revient pour cristalliser ce thème. Le temps qui règle toutes les affaires humaines, et qui s'associe à la fatalité, se

crée par le cadeau que Jupiter donne à la Nuit en récompense des secours qu'elle lui donne en endormant l'Hiver pour que Mercure puisse l'enchaîner:

Nuit, repos des mortels, si tu me veux complaire,
 Tu auras un present qu'autrefois je fis faire
 Ainsi qu'un beau jouët, à sept voutes, tout rond,
 Voutes qui en tournant d'elles-mêmes s'en vont
 En biez haut et bas à l'entour d'une pomme,
 Et si jamais le temps leur course ne consomme.
 Un Cyclope apparoist au meileu du jouet,
 Qui tient haut eslevé en sa dextre un fouët,
 En la gauche une bride, et au dessous du ventre
 (Chose horrible à conter) il a les pieds d'un cancre.
 Un coq de sur son front chante pour l'éveiller,
 Quand il veut au matin sous l'onde sommeiller:
 Il a les cheveux d'or, et sa face enflamée
 Reluit comme une flame en un chaume allumée,
 Qu'un laboureur attize, et fait de peu à peu
 Sortir d'une estincelle un grand brazier de feu.
 (vv. 247-262)

Cet objet d'art (que Ronsard a emprunté à Apollonius de Rhodes) a une valeur entièrement emblématique. C'est un 'jouet', mais la réduction artistique impliquée par cette image vaut seulement du point de vue des dieux; transférée au niveau humain, l'image devient elle-même la réalité qu'elle représente. La valeur symbolique de l'image est évidente; sa valeur poétique provient du jeu de niveaux et d'échelles qui caractérise d'une manière générale toute la série d'hymnes. Elle rend manifeste en même temps le but vers lequel tendent les quatre hymnes, et qui est la régulation artistique de la vigueur naturelle par la création des cycles du temps et de la nature, et la résolution des tensions contradictoires qui semblent opposer les saisons l'une à l'autre.

A l'image linéaire du Temps qui vieillit éternellement se superpose donc celle d'un cycle régulier et fermé,

embrassant la génération et la destruction. Par la distinction qui s'établit entre les deux 'philosophies' dans l'introduction 'théorique' de l'hymne, ce mouvement cyclique, symbole de la distance qui sépare les hommes et les dieux, s'associe à l'imperfection humaine, et à la polarité qui est surtout caractéristique de Ronsard lui-même dans son exploitation du 'mensonge' mythologique. Il ne faut jamais perdre de vue l'idéal de l'âge d'or, où la paix et l'abondance se rattachent à l'épanouissement de la poésie, et où le poète aurait un rôle dominant, et serait 'aymé des seigneurs et des Princes' (Hiver, v.15). Cet idéal semble se réaliser avec la fin de l'Hymne de l'Hiver, où la clémence de Jupiter (il n'emploie pas la foudre qui avait engendré le chaos dans l'Ode à Michel de l'Hôpital) et la régularisation de la suite des saisons inaugurent une 'heureuse concorde' (v.388) qui coïncide avec la fin du cycle ronsardien de quatre hymnes, et donc l'atteinte du laurier tant convoité. Mais en même temps, le poète reste conscient que l'idéal ne s'accomplit que momentanément; ici, l'ambivalence de la 'philosophie' humaine, où l'or se juxtapose au fer 'qui doit rougir en notre sang humain', le rappel 'sentencieux' de la mortalité dans l'Hymne de l'Esté, et surtout l'image de la guerre qui s'installe au milieu du festin des dieux (les plats sont décorés par des scènes illustrant la défaite des géants) se combinent tous pour mettre en doute l'optimisme de la fin.

Tous ces fils se rassemblent dans le poème intitulé

A Monsieur de Belot, paru en 1569 dans le Sixiesme Livre des Poèmes. En 1578 Ronsard donne à ce poème le titre d'Elégie, sans plus, et à partir de 1584 il devient La Lyre, à Jean Belot Bcrdelois.³⁰

Ronsard y reprend l'image de l'instrument de musique richement décoré qui avait caractérisé l'activité synthésisante du poète en 1550. La description de la lyre ne constitue pourtant que la deuxième partie du poème; pendant 294 vers Ronsard prépare ce développement mythologique en réfléchissant sur sa vie et sa poésie, sur ses relations avec Belot, et sur l'époque où ils vivent. Ces réflexions s'enchaînent d'une manière plutôt discontinue, de sorte que la présence de l'auteur ici se fait non pas celle du poète entier, le 'moi célébrant' de 1550, ni même celle du poète gaillard, ni même celle du 'demi-poète' de l'Elegie à Jacques Grevin,³¹ mais surtout celle de l'homme. Cet homme fait ressortir l'intermittence de son inspiration, intermittence qui fait d'ailleurs partie de la condition de poète, puisque le sens de la stérilité qui entoure les moments d'inspiration est le seul garant de l'authenticité de celle-ci:

Ainsi je sçay que Poëte je suis
 Qui composer un seul vers je ne puis
 Quand je le veux, ou quand l'amy me prie,

30. Laum. XV, pp.12-38.

Cf. T.C. Cave, 'Ronsard's mythological universe', pp.190-192, et B. Jeffery, 'The idea of music in Ronsard's poetry', (Ronsard the Poet, p.230).

31. Cf. plus haut, p.112 et p.140.

Estant forcé d'attendre la Furie
Qui me saisist, puis me laisse soudain... (vv.95-99)

Le désir d'écrire ayant été rallumé par la générosité
de Belot, Ronsard entreprend de le 'chanter' (v.153).

L'idée du mécénat de Belot amène à son tour l'image de
Rome sous Auguste, et l'identification de la paix et de
la poésie dans un âge d'or qui succède à une période de
guerre civile:

Encor que Rome au temps de Moecenas,
De Pollio, vist son siecle tout las
Et tout sanglant des discordes civiles,
De factions, d'embrasements de villes:
Et toutefois le bon heur le suyvoit
D'autant qu'en luy un Moecene vivoit,
Un Pollio, un Messale, un Auguste
Prince guerrier, ensemble Prince juste,
Qui balança d'un equitable poix
Icy la Loy, et delà le harnois,
Et le grand Nil fit couler sous l'Empire,
Qui par sept huis dedans la mer se vire:
Nil dont la source aux homes n'aparoist,
Et qui sans pluye en abondance croist
Aux plus chauds mois, et d'une eau limonneuse
Rend à foison l'Aegypte bien heureuse.
Ainsi ce siecle à bon droit sera dit
Heureux d'autant que mon Belot y vit... (vv.259-276)

L'image du Nil, dont les sources et les mouvements restent
mystérieux, mais dont la puissance fécondante est indubit-
able, se rattache à l'image du fleuve par laquelle Ronsard
définit l'élan de l'imagination, en ajoutant à ce concept
horatien l'idée - désormais indispensable - de l'inter-
mittence (vv.73-94).

Entre l'évocation de l'inspiration irrégulière (et
défaillante, puisque Ronsard l'associe à la jeunesse) et
l'intégration de cette inspiration dans la réalité poli-
tique, il y a la première louange de Belot. Celle-ci
présente une première série d'images mythologiques, qu'elle

exploite d'une manière entièrement négative:

Ta face semble et tes yeux solitaires
 A ces vaisseaux de noz Apoticaire,
 Qui par dessus rudement sont portraits
 D'hommes, de Dieux à plaisir contrefaits,
 D'une Junon en l'air des vents soufflée,
 D'une Pallas qui voit sa jouë enflée,
 Se couroussant contre son chalumeau
 Que par despit elle jetta souz l'eau,
 D'un Marsyas despouille de ses veines:
 Et toutefois leurs caissettes sont pleines
 D'Ambre, Civette et de Musq odorant,
 Manne, Rubarbe, Aloës secourant
 L'estomac foible: et neantmoins il semble
 Voyant à l'oeil ces Images ensemble,
 Que le dedans soit semblable au dehors. (vv.181-195)

L'exploitation de l'analogie qu'utilise Alcibiade dans le Banquet (et Rabelais dans le Prologue du Gargantua: Laumonier indique certaines imitations textuelles permettant de rapprocher le poème de Ronsard au livre de Rabelais) permet d'identifier Belot avec Socrate; Belot s'anime en effet lorsqu'il se met à parler, et dément par son éloquence son apparence extérieure. L'image des odeurs qui se recèlent dans les boîtes des apothicaires, cachées sous des images conventionnelles sans valeur, se résout en celle de la corne d'abondance. La pauvreté de l'image visuelle et mythologique cache donc l'abondance de la parole et de l'inspiration, la transition étant assurée par l'image intermédiaire de la douceur, tant du parfum que du miel (vv.248-254). Par un décalage plutôt déconcertant, cette série d'images mythologiques semble aussi se référer à la stérilité évoquée par Ronsard dans la première partie de son poème. Elle reflète en effet les aspects négatifs de l'expérience poétique; sa nature chimérique avec Ixion (v.185), la déformation de la personnalité qui résulte

de l'effort poétique (vv.186-187), et la punition de celui qui ose concurrencer Apollon (v.189).

La 'peinture' mythologique devient ainsi le noyau du sens de l'aridité qui caractérise la première partie du poème, et que vient colorer aussi l'effort presque pédantesque qu'y fait Ronsard pour rendre sa signification explicite. L'image veut s'expliquer, et l'homme vient entraver l'élan du poète:

Par quel escrit faut-il que je commence
 Pour envoyer des Muses la semence
 J'enten mes vers ... (vv.177-8)

On s'étonne en effet de trouver chez Ronsard le style plat des auteurs d'emblèmes:³²

32. Cf. plus haut, pp.52-53. Pour un exemple de ce style platement explicatif, cf. l'Hecatographie de Corrozet. Le poème qui suit 'explique' par exemple un emblème de la Paix:

Celluy qui m'a paincte & taillée,
 Et m'a ceste forme baillée,
 Congnoist assez bien mes effectz,
 Comment furent & seront faictz.
 Je suis paix, très haulte déesse,
 Engendrée en joye & lyesse,
 Lassus au trosne glorieulx
 De Juppiter, le roy des cieulx.
 J'ay près de moy l'olive verte,
 Monstrant que quand paix est ouverte,
 D'olive on porte les rameaulx.
 En laissant boucliers & cousteaulx,
 Car paix est la fin de la guerre..
 S'on vouloit davantage en guerre
 L'effect de cette fantasie,
 Ainsi que le blé rassasie
 La faim, & l'eau estrainct la braise,
 Et le feu de quelque fournaise,
 Ainsi par quelque laps de temps,
 Je sais finer mortelz contentz,
 Noyses, querelles, & debatz,
 Et au plus grans plaisirs m'esbas.
 J'ay ung filz qui amour s'appelle,
 Qui de soy haict, chasse & expelle
 Ung aultre amour, filz de Vénus,
 Duquel plusieurs maulx sont venus.

Lors que Pallas sortit hors du cerveau
 De Juppiter, Vulcan prist un couteau
 Dont il ouvrit à Juppiter la teste:
 Adonc Pallas sortit à la grand creste,
 Au chef armé, ayant d'un grand pavois
 Le bras chargé, et le corps d'un harnois.
 Les Muses soeurs furent les Sage-femmes:
 Quand à Vulcan c'est l'ardeur de noz Ames
 Qui nous eschaufe et ouvre vivement
 De l'Esprit gros le meur enfantement:
 Quand à Pallas qui sort de la Cervelle,
 C'est de l'Esprit l'oeuvre toute nouvelle
 Que le penser luy a fait concevoir:
 Les Muses sont l'estude et le sçavoir. (vv.127-140)

D'une part donc, nous avons une série d'images mythologiques 'à plaisir contrefait[e]s' qui n'ont aucun rapport avec ce qui en est 'enclos'; d'autre part, une description mythologique où le symbolisme est transparent et explicite. De part et d'autre, il n'y aucune possibilité d'illusion, aucun 'voile subtil', et par conséquent il n'y a pas de poésie. Le poème devient ainsi une présentation vivante, et même dramatique du processus qu'il décrit: Ronsard, par son contact avec Belot et l'éloquence, retrouve son inspiration, tout comme l'image mythologique, en venant s'associer à la lyre, symbole de la sonorité, commence à s'animer, à se faire poétique.

C'est donc encore une fois ce sens de l'animation illusoire, et des tensions propres à la juxtaposition de la forme peinte et de son développement narratif que Ronsard veut dégager de l'image de la peinture. Comme auparavant, les rappels de l'artifice abondent - 'portraits' (v.302), 'vous diriez' (v.305), 'faisoit semblant' (v.332) etc. - et comme auparavant, c'est à mesure que la narration se dégage de l'image figée que l'illusion s'installe et que la poésie se crée. Ici, le sens de l'illusion

qui se fait et se défait est intensifié par le rythme des différents développements et par le changement déconcertant du temps du verbe. Marsyas reparaît, créant un lien formel avec la série des images stériles, mais désormais le mouvement même de la métamorphose s'ajoute à la valeur emblématique et assure la création de la poésie:

Au naturel dans l'ivoire attaché
 Est un Marsye au corps tout escorché,
 Qui de son sang fait un fleuve en Phrygie,
 Puniton d'oser sa chalemie
 Plus que le Luc d'Apollon estimer.
 Vous le verriez lentement consommer
 Mourant par art, et d'une face humaine
 N'estre plus rien qu'une large fontaine.
(vv.327-335)

Comme dans l'Ode à Michel de l'Hôpital, il ne s'agit pas non plus d'une mythologie vivante mais gratuite. Le jeu de l'illusion s'intègre à un ensemble symbolique qui fait du poème à la fois l'éloge de Belot, un hymne d'Apollon, une revue de la carrière poétique de Ronsard, et une exploration des rapports de la poésie et de la réalité. Dans les étapes successives de la décoration, Apollon chante la juxtaposition de la paix et de la guerre (c'est une extension narrative de l''emblème' de l'Ode à Michel de l'Hôpital); il se fait amoureux d'Admète et garde ses bêtes; il échange les bêtes contre la lyre inventée par Mercure, sur lequel, 'long temps apres' (v.449) il 'sonna' la punition des géants. L'image de la gigantomachie se revêt immédiatement d'une signification exemplaire, s'associant à l'actualité historique (vv.453-456) et rappelant aussi l'image de Rome.

Le vrai centre de cette évocation mythologique de la poésie est pourtant la figure de Bacchus, qui porte une corne d'abondance. Ce Bacchus symbolise l'harmonie intégrale:

Sur l'autre ivoire où les cordes s'attachent
Et d'ordre esgal dessus la Lyre marchent,
Vit un Bacchus ... (vv.381-3)

A la différence des autres figures mythologiques, et malgré le fait qu'il 'vit', Bacchus est immobile, et son immobilité s'explique par la résolution des contraires qui s'effectue en lui: à la fois vieux et jeune (v.384), il se tient à mi-chemin entre la paix et la guerre (v.411). Bacchus symbolise à la fois l'idéal poétique et politique de l'harmonie, et à l'image de l'équilibre s'ajoute celle de la plénitude.

Le poème de Ronsard s'achemine donc vers la réalisation d'un idéal poétique, où le mouvement se résout dans une vérité stable et intégrale. Cette réalisation est acquise avec la description de Bacchus et de l'abondance qui l'accompagne; en retombant par la suite dans la narration, avec le récit de la création de la lyre, le poème finit donc par attester l'échec de la poésie, dans une rechute pareille à celles que Ronsard avait décrites dans la première moitié du poème. Il est donc tout naturel que le développement mythologique s'efface finalement devant la réalité de la guerre civile en France. La lyre elle-même, d'ailleurs, pendue au temple d'Apollon (que Laumonier identifie avec Saint-Côme), a donc une valeur moins pratique que votive. Ce n'est plus l'instrument

que le poète fait 'sonner' ou 'fredonner' pour 'voler tout vif par l'univers'; s'il joue, c'est d'un 'Petit fredon' (v.464).

On peut donc conclure que la métaphore de la peinture, telle que Ronsard l'emploie dans sa poésie mythologique, sert à rehausser la nature essentiellement ambiguë du 'mensonge' de la fable. Il ne s'agit pas pour Ronsard du mensonge au sens absolu, celui qui caractérise les techniques d'une poésie paganisante par opposition à la vérité chrétienne. Il est vrai que l'Hymne de la Mort oppose nettement la vision païenne de l'enfer et 'tout cela qu'ont feint les poètes la-bas' aux paroles de Saint Paul et à la certitude chrétienne du salut. Exception faite de certains poèmes, dont l'Hymne de la Mort lui-même, où Ronsard souligne l'originalité de son entreprise par rapport au développement de la poésie chez les anciens, la poésie ronsardienne accepte la nécessité du langage mythologique, et ce langage en devient un constituant essentiel.

Il ne s'agit pas non plus d'un 'mensonge' relatif comme celui du néo-platonisme, qui justifie ses 'images' par leur 'symbolisme' et accorde ainsi au mensonge de l'art une valeur morale et métaphysique très puissante. Ce symbolisme reste pourtant ambigu, et hésite, comme nous l'avons vu plus haut dans notre examen de l'emblème, entre l'ésotérisme et la vulgarisation de la sagesse. De toute façon, il est clair que Ronsard n'a pas voulu exploiter tant soit peu systématiquement le vaste système de références imagées que le néo-platonisme lui offrait, et cela

malgré l'enseignement de Dorat. En effet, l'image du 'voile subtil' par laquelle Ronsard complète et qualifie celle du 'fabuleux manteau' l'éloigne du symbolisme et de la conventionnalité qu'il impose sur le poète. Pour Ronsard, la poésie s'efforce d'imiter la nature, elle-même consubstantielle avec le Vrai et le Beau. En ce faisant, le poète réclame une liberté d'imagination qui tend, au delà de l'imitation, vers la naïveté et la fraîcheur d'un langage poétique originale. La libération de la poésie suppose une imagination qui feint (et évite donc la réalité quotidienne et historique) et un langage réinventé. Dans la mesure où le rehaussement par l'image (une fonction importante de la métaphore de la peinture) permet d'accéder à une vérité supérieure, le mensonge poétique se révèle positif et bénéfique. Pour rehausser, l'image a besoin d'être renouvelée, et la métaphore de la peinture contribue au renouvellement en attestant sa propre fausseté et en rétablissant ainsi l'opacité du langage, opacité qui déconcerte le lecteur et l'oblige à participer activement au jeu poétique qu'on lui propose. Au coeur de la poésie se trouve la réalisation momentanée et illusoire d'une vision rénovée, et amplifiée, de la réalité. Le caractère partiel et imparfait de cette vision relève de l'imperfection de l'homme déchu, et des conditions d'une vie soumise au temps, au 'Destin' et à la 'Fortune'. Dans ces conditions le mensonge qui 'trompe doucement' a un côté négatif, en ce qu'il ne peut ni ne pourra jamais atteindre l'idéal qu'il propose à la poésie. Le mensonge

se revêt donc pour Ronsard d'une ambiguïté fondamentale, où les élans de la confiance et de l'imagination sont doublés par le découragement et la désillusion. On peut même soutenir que c'est de cette juxtaposition, cristallisée dans l'image de la peinture à la fois 'vive' et 'morte', qu'émerge la véritable conception ronsardienne de la poésie comme un art qui explore constamment ses propres ressources et qui atteste et souligne en même temps ses propres limites. La juxtaposition caractérise le développement général d'une oeuvre qui s'étend sur presque quarante ans; elle est en même temps à l'origine de tensions qui se décèlent dans toutes les poésies, quel que soit leur sujet, et quelle que soit la date de leur première publication.

Chapitre VIII

L'imagination ambivalente: La peinture et la poésie amoureuse.

(i) Le 'portrait' de Cassandre

La poésie mythologique de Ronsard nous présente donc un 'mensonge' poétique qui embrasse d'une part la perception du monde par une imagination rehaussée dans un mouvement d'intériorisation ou d'impression, et qui s'attache d'autre part à la création d'un langage poétique à la hauteur de cette perception unique dans un mouvement d'extériorisation ou d'expression. Des deux côtés le mensonge est ambigu: l'imagination humaine, soumise à l'imperfection et surtout au temps, suffit à peine à créer l'illusion et ne peut pas la prolonger, de sorte que la nouvelle perception du monde commence à se dissiper au moment même où elle se réalise; le langage, cherchant à se réinventer, à devenir poétique, ne peut se libérer des conventions qui seules le rendent intelligible. Or, cette ambivalence essentielle est intensifiée par l'instabilité de l'imagination elle-même. Seule l'imagination permet de pénétrer dans l'idéal, mais c'est une faculté qui est étroitement liée aux sens et qui est donc constamment en proie à leur influence.¹ Toute 'affection' ou émotion forte a donc comme conséquence de troubler l'imagination et de fausser sa perception du monde. L'imagination s'associe aux faiblesses des hommes; elle peut, par

1. Cf. Castor, Pléiade Poetics, pp.156-167 et plus haut, p. 223.

exemple, être perturbée d'une manière tout intellectuelle, par l'ambition et par l'espérance:

Cette mechante lice au soir quand je me couche
 Impatientemente me dresse l'escarmouche,
 Et mille vanitez dans le cerveau me peint,
 Et ce qui n'est pas vray, vray-semblable me feint,
 Et deça, et delà m'agite et me tourmente
 Sous l'espoir incertain d'une menteuse attente. 2

Remarquons ici comment la métaphore de la peinture, utilisée pour illustrer les activités de l'imagination, se met au centre d'un ensemble sémantique embrassant le vrai, le vraisemblable, la fiction, le mensonge et la vanité.

La Complainte contre Fortune (1559), de laquelle cet extrait est tiré, s'inspire en effet de la colère du poète, et devient ainsi une illustration vivante de l'imagination déformée par une 'affection'.³ En même temps cette expression de la déception et de la rancune, stylisation des sentiments du poète, se revêt (à l'instar peut-être des Regrets de du Bellay) d'une valeur essentiellement thérapeutique, où le poète passe, en écrivant son poème, du déséquilibre à l'apaisement. Dans l'envoi du poème, Ronsard s'excuse en effet d'avoir abusé de la bonté de son mécène en écrivant comme un homme 'qui resve ayant la fiebvre' (v.446):

Ainsi l'affection, l'ambition et l'ire,
 Mal rassis du cerveau, me font ici recrire
 Un discours fantastique, auquel je n'oserois
 Tant seulement penser, quand bien sain je serois.
 Ce pendant, Monseigneur, je sens devenir moindre,
 En chantant, le soucy qui mon cueur souloit poindre,
 Et me suis dechargé de ma grieve douleur,
 De vous avoir chargé d'escouter mon malheur.
 (vv.449-456)

2. Laum. X, p.31.

3. Ibid., pp.16-38.

On pourra noter qu'à partir de la révision de 1567 ce 'discours fantastique' est qualifié au début du poème de 'tableau' sur lequel le poète 'peindra' son malheur:

C'est à vous, mon Odet, à qui je me veux pleindre
Et comme en un tableau ma fortune vous peindre.
(vv.1-2)

Par la 'peinture'; ou l'expression imagée de son émotion, le poète parvient à maîtriser celle-ci.

Au cours des années 1560, dans la période centrale du développement poétique de Ronsard, l'évocation d'une imagination qui déforme s'attache au cynisme plus général qui s'installe avec la perte de l'enthousiasme de jeunesse et surtout avec la mort de du Bellay. Ce cynisme s'exprime avec intensité dans les références à l'Ecclésiaste qui colorent l'Elégie à Robert de la Haye en 1560:⁴

Que sert (dit Salomon) toutes choses entendre,
Rechercher la nature et la vouloir comprendre,
Mourir dessus un livre, et vouloir tout scavoir,
Vouloir parler de tout, et toutes choses veoir,
Et vouloir nostre esprit par estude contraindre
A monter jusqu'au ciel où il ne peut atteindre?
Tout n'est que vanité et que pure vanité...
(vv.61-67)

La notion de la 'vanité' s'attache à la conscience aiguë du temps qui passe et de la nature provisoire de

4. Laum. X, pp.315-322. C'est la première pièce du Troisième Livre des Poèmes. Sur la perte de l'enthousiasme et l'affaiblissement de l'inspiration cf. l'Elégie au Seigneur l'Huillier, (Laum. X, pp.292-298); l'Elégie à Pierre l'Escot, (Laum. X, pp.300-307) évoque les déceptions du poète, en remerciant Lescot de la 'Renommée' du Louvre. C'est en 1560 aussi que Ronsard développe, dans l'Elégie au Cardinal de Châtillon, le thème du theatrum mundi, (Laum. X, pp.333-335).

l'existence humaine:

Bref, ce n'est qu'inconstance, et que pure mensonge
De nostre povre vie, ainçois de nostre songe.
(vv.97-99)

D'une manière caractéristique, pourtant, Ronsard oppose à l'influence de l'Ancien Testament celle de Robert de la Haye lui-même qui, en rappelant au poète les certitudes chrétiennes, réussit à 'gouverne[r] la bride' de ses passions (v.116). Le poème se termine donc sur un ton d'optimisme, qui est en même temps un compliment adressé au dédicataire et l'instrument du revirement psychologique.

L'image de la 'vanité' caractérise aussi à cette époque les mouvements de l'imagination poétique elle-même, s'associant à l'image de l'idole qui désigne le corps mort. Ainsi, dans l'Elégie à Loïs des Masures, l'inspiration du poète, l'image centrale de son poème, est un songe au cours duquel le spectre de du Bellay paraît à son ami: la source de la poésie devient une imagination remplie du spectre de la mort qui s'identifie avec la déchéance de la poésie elle-même:⁵

L'autre jour en dormant (comme une vaine idole
Qui deça qui delà au gré du vent s'en volle)
M'aparut du Bellay, non pas tel qu'il estoit
Quand son vers doucereux les Princes arrestoit,
Et qu'il faisoit courir la France apres sa lyre,
Qui encore sur tous le pleint et le desire:
Mais havre et descharné, planté sur de grands os.
Ses costes, sa carcasse, et l'espine du dos
Estoyent veufves de chair, et sa diserte bouche,
Où jadiz se logeoit la mieilliere mouche,

5. Laum. X, pp.362-370. Dans la Vertu amoureuse (de 1560 également) le poème est encore identifié au songe, et c'est le poète lui-même qui se fait 'une idolle vaine/ Qui sans corps sur le bord d'Acheron se promaine' (Laum. X, p.337).

une prédiction, également indirecte, que la situation va certainement s'améliorer. Compte tenu de l'importance que Cathérine attachait aux présages, on voit que l'ambivalence de l'imagination s'intègre ici à une sorte de jeu de courtisan où le sérieux, le frivole, et l'ironie se mêlent inextricablement dans un poème qui échappe à toute catégorisation. Commenant par la 'mélancolie', le poème de 1564 se termine donc avec l'espérance, dans un revirement assez typique du cynisme de Ronsard. Dans l'Elégie à Lois des Masures le poète s'offre, par la bouche de du Bellay, les conseils suivants (entre autres):

Contente toy du tien, et ne sois desireux
De biens ny de faveurs, et tu seras heureux
(vv.99-100)

en encore:

Vy seul en ta maison, et ja grison delaisse
A suivre plus la Court, ta Circe enchanteresse.
(vv.113-114)

Ces conseils font partie d'ailleurs du poème qui défend la poésie contre les attaques des protestants en signalant sa variété.⁷

On retrouve les mêmes thèmes, et la même attitude double, dans l'Elégie 'Cherche Cassandre, un poète nouveau' que Ronsard ajoute aux Amours dans l'édition de 1560.⁸ La poésie amoureuse, restée sans recompense elle aussi,

7. Cf. plus haut, pp.133-134.

8. Laum. X, pp.202-203. Ce poème sert d'épilogue au Premier Livre des Amours de 1560 à 1678. En 1584, on le retrouve parmi les Amours diverses, et il est supprimé en 1587. Comme l'indique Laumonier, les vers que nous citons s'inspirent du sonnet-prologue de Pétrarque Voi ch'ascoltate...

s'associe au cynisme plus général, mais devient en même temps sa propre récompense:

Or quand à moy, je pense avoir perdue
 En te servant ma jeunesse, espendue
 Deçà delà dedans ce livre icy.
 Je voy ma faulte et la prends à mercy
 Comme celuy qui sçait que nostre vie
 N'est rien que vent, que songe, et que folye.
 (vv.31-36)

Vers cette même époque, Ronsard approfondit le côté positif de l'imagination, en examinant les relations de l'inspiration poétique et d'une faculté qui, rehaussée, déforme la réalité de manière à en donner une perception nouvelle. La vision du poète devient anormalement claire; sa perception s'aiguise pour embrasser toute la nature vivante, jusque dans ses plus petits détails, pour aboutir enfin à la réalisation sensuelle de la divinité naïve:

Je n'avois pas quinze ans que les mons et 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 valée, un antre en horreur obscurcy,
 Un désert effroiabable, estoit tout mon soucy,
 A fin de voir au soir les Nymphes et les Fées
 Danser desoubs la Lune en cotte par les prées,
 Fantastique d'esprit: et de voir les Sylvains
 Estre boucs par les pieds, et hommes par les mains,
 Et porter sur le front des cornes de la sorte
 Qu'un petit aignelet de quatre moys les porte. 9

Cette perception du monde s'associe nécessairement à son expression écrite, en même temps qu'elle éloigne le poète du reste des hommes 'aveuglés':

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 et vigoureux,
 Et me fist de science et d'honneur amoureux.

9. Hymne de l'Automne, vv.31-42. Laum. XII, pp.47-48.

En lieu des grands thresors et de richesses veines,
 Qui aveuglent les yeux des personnes humaines,
 Me donna pour partage une fureur d'esprit,
 Et l'art de bien coucher ma verve par escrit.
 Il me haussa le coeur, haussa la fantasie,
 M'inspirant dedans l'ame un don de Poësie... 10

L'accent est plus positif, mais l'attitude double reparaît; la perception poétique appartient à une jeunesse perdue, et Ronsard continue en effet, dans l'Hymne de l'Automne, en évoquant les déceptions sociales et matérielles du poète, avant de revenir à l'idée d'une poésie qui est sa propre consolation. Le renoncement, c'est aussi le contentement - 'tout paisible et coy/Tu vivras dans les boys pour la Muse et pour toy' (vv.75-76).¹¹

La métaphore de la peinture, qui exprime avec une fréquence remarquable l'activité de l'imagination poétique chez Ronsard, se retrouve donc au centre d'un réseau complexe de thèmes, d'attitudes et d'images qui soulignent et qui articulent les tensions fondamentales de la poétique et de la poésie ronsardiennes. La complexité donne à la poésie un aspect essentiellement mobile, kaléidoscopique même, mais on peut dire que ces tensions se résolvent dans le triple mouvement élan-déception-consolation. La poésie, en exploitant et en examinant ses propres relations avec l'imagination (souvent par l'emploi de l'image de la peinture) s'associe à la fiction, au songe, au

10. Ibid., vv.1-10.

11. Cf., pour un développement antérieur de ces thèmes, l'Elégie à Pierre Lescot, où le cynisme du père de Ronsard à l'égard de la poésie (vv.17.70) confronte la perception spéciale du poète (vv.85-94). Laum X, pp.302-304. C'est l'époque qui produit aussi l'Elégie à Jacques Grevin (1561 - Laum. XIV, pp.193-199).

mensonge, à la folie et à la vanité. Ce sont d'ailleurs des tensions non seulement ontologiques mais artistiques; l'impression doit trouver une expression qui lui convient, et la qualité unique de la perception accuse la conventionnalité du langage chargé de la communiquer.

Ronsard explore et développe ce schéma tripartite et les tensions qui l'accompagnent dans le cadre de sa poésie amoureuse. L'érotisme devient même une projection métaphorique, une cristallisation des contradictions de l'activité poétique. A l'investissement de l'imagination par une puissance extérieure et 'divine' correspond l'abandon de la raison après l'innamoramento pétrarquiste, et l'expérience du poète amoureux devient ainsi un reflet de l'expérience poétique plus large. La faiblesse de l'imagination qui se laisse 'tromper' sous l'effet de l'émotion amoureuse fait paradoxalement la force de la poésie qui en découle; si l'impulsion érotique signifie la suppression de la raison, elle se fait en même temps l'inauguration de l'imagination rehaussée et ainsi de la poésie. L'amour s'intègre moins dans la vie affective du poète que dans sa carrière poétique, et l'enthousiasme de l'amoureux se confond avec celui du poète au point de s'y perdre, s'associant notamment à la recreation du langage:

Aussi tost que la Muse eut emflé mon courage
 M'agitant brusquement d'une gentille rage,
 Je senti dans mon cueur un sang plus genereux,
 Plus chaut et plus gaillard, qui me fist amoureux:
 A vint ans je choisi une belle maitresse,
 Et voulant par escrit tesmoigner ma detresse,
 Je vy que des François le langage trop bas
 Se trainoit sans vertu, sans ordre, ny compas:
 Adonques pour hausser ma langue maternelle,
 Indonté du labeur, je travaillé pour elle,

Je fis des mots nouveaux, je rapellay les vieux:
 Si bien que son renon je poussay jusqu'aux cieux:
 Je fis d'autre façon que n'avoient les antiques,
 Vocables composés, et frases poëtiques,
 Et mis la poésie en tel ordre qu'apres,
 Le François s'egalla aux Romains et aux Grecs. 12

Il est vrai que ce témoignage date de dix ans après la publication des premiers Amours, et qu'il fait partie d'un poème où Ronsard se justifie en 'répondant' à ses calomniateurs. Le passage n'en est pas moins une indication très claire de l'attitude de Ronsard envers sa poésie amoureuse. Le 'courage', le 'cœur' et le 'sang plus genereux' se rapportent tout d'abord à l'aptitude poétique; c'est cette aptitude qui '[le] fist amoureux' et qui l'encourage à choisir une maîtresse.¹³ Amoureux fictif, Ronsard s'intègre dans une situation où l'émotion et l'imagination sont rehaussées; en tant que poète, il se tient à l'écart de cette situation, l'analyse et la commente. Déjà dans les Amours de 1552-1553, le poète et l'amoureux ne s'identifient pas tout à fait, et c'est en effet le décalage entre les deux aspects de la présence de Ronsard dans son oeuvre qui en constitue le plus grand intérêt. La célébration de la Dame aimée devient le prétexte d'une exploration de la beauté et de son expres-

12. Responce aux Injures et calomnies (1563), vv.1011-1026. Laum. XI, pp.167-168.

13. Cf. l'importance du coeur dans le développement 'théorique' de l'Hymne de l'Automne cité ci-dessus p.345. Par cette image, l'émotion et l'imagination se confondent; il faut encore au poète du courage pour supporter l'exclusion sociale qui résulte du rehaussement poétique, (cf. Automne, v.56 et v.65).

sion poétique.¹⁴ Ainsi, en explorant la valeur de l'image de la peinture dans la poésie amoureuse de Ronsard, on ne devra jamais perdre de vue que l'amoureux est aussi - et même surtout - un poète.

Dans les Amours de 1552, et l'édition augmentée publiée en 1553, l'image de la peinture paraît fréquemment sous la forme du cliché pétrarquiste du portrait gravé au coeur de l'amant. Ce portrait s'associe au bouleversement affectif de l'innamoramento et à la douleur qui provient des 'traits' de l'amour; le thème s'introduit dans le deuxième sonnet du recueil:

Du ciel à peine elle estoit descendue,
 Quand je la vi, quand mon ame éspérée
 En devint folle: et d'un si poignant trait,
 Le fier destin l'engrava dans mon ame,
 Que vif ne mort, jamais d'une aultre dame
 Empraint au cuoeur je n'auray le portraict. 15

Le 'portrait' entraîne donc tout de suite une idée très forte d'idéalisation, et cette idéalisation consiste précisément en l'intérieurisation des qualités et des beautés de la Dame dans l'imagination du poète. Venue du ciel, elle se fixe dans le coeur de l'amant. Ces

-
14. Cf. G. Castor, 'Petrarchism and the quest for beauty' dans Ronsard the Poet, pp.79-120, et surtout pp.97-98. Sur la poésie amoureuse de Ronsard, voir aussi F. Desonay, Ronsard poète de l'amour (Bruxelles, 1952-59); H. Weber, La Création poétique au XVIe siècle en France (Paris, 1956) vol. I, chap.5.; idem., 'Platonisme et sensualité dans la poésie amoureuse de la Pléiade' dans Lumières de la Pléiade (Paris, 1966) pp.157-194; D. Stone, Ronsard's Sonnet Cycles: a study in tone and vision (New Haven and London, 1966); A. Gendre, Ronsard poète de la conquête amoureuse (Neuchâtel, 1970).
15. Laum. IV, p.7. Cf. La chanson, 'Las je n'eusse jamais pensé...' (Laum. IV, p.173).

tercets reproduisent le mouvement de l'idéalisation. Le point de départ, c'est le ciel, d'où la Dame 'descend'; à partir de ce moment l'expression rythmée des étapes de l'innamoramento nous amène au portrait qui s'établit à la fin du sonnet. L'idée du portrait s'associe tout naturellement, comme chez Pétrarque lui-même, au thème de la fidélité et au culte de la Dame; dans le cas des Amours de Ronsard on peut même dire que le portrait de Cassandre domine tout le recueil par la gravure qu'on trouve en tête du recueil, et par le Voeu qui l'accompagne et sert de préface au livre. L'invocation des Muses s'y associe au culte de la beauté, et le portrait gravé revêt le caractère ambigu de l'idole:

Divin troupeau, qui sur les rives molles
 Du fleuve Eurote, ou sur le mont natal,
 Ou sur le bord du chevalin crystal,
 Assis, tenez vos plus saintes escolles:
 Si quelque foys aux saultz de vos carolles
 M'avez receu par ung astre fatal,
 Plus dur qu'en fer, qu'en cuyvre ou qu'en metal,
 Dans vostre temple engravez ces parolles:
 Ronsard, affin que le siecle a venir,
 De pere en filz se puisse souvenir,
 D'une beauté qui sagement affole,
 De la main dextre append a nostre autel,
 L'humble discours de son livre immortel,
 Son cœur de l'autre, aux piedz de ceste idole. 16

Lorsqu'il s'agit du portrait de l'aimée, l'expression au vif, qui indique dans des contextes plus neutres un tableau fait d'après la vie, s'attache à l'idéal, et caractérise aussi l'émotion du poète pour qui cet idéal est une réalité. La dame devient une impression, mais une impression très forte:

Oeil, qui portrait dedans les miens reposes,
 Comme un Soleil, le dieu de ma clarté:
 Ris, qui forçant ma douce liberté
 Me transformas en cent metamorphoses:
 Larme, vraiment qui mes souspirs arroses,
 Quand tu languis de me veoir mal traicté:
 Main, qui mon cueur captives arresté
 Par my ton lis, ton ivoyre et tes roses,
 Je suis tant vostre, et tant l'affection
 M'a peint au vif vostre perfection,
 Que ny le temps, ny la mort tant soit forte,
 Ne fera point qu'au centre de mon sein,
 Tousjours gravéz en l'ame je ne porte
 Un oeil, un ris, une larme, une main. 17

La fusion du réel et de l'idéal se voit clairement dans un sonnet de 1553 qui oppose l'image que porte l'amant dans son coeur à un portrait réel que ferait Janet:

Telle qu'elle est, dedans ma souvenance
 Je la sen peinte, et sa bouche, et ses yeus,
 Son dous regard, son parler gratieus,
 Son dous maintien, sa douce contenance.
 Un seul Janet, honneur de nostre France,
 De ses craions ne la portrairoit mieus,
 Que d'un Archer le trait ingenieus
 M'a peint au coeur sa vive remembrance.
 Dans le coeur donque au fond d'un diamant
 J'ai son portrait, que je suis plus aimant
 Que mon coeur mesme. O sainte portraiture,
 De ce Janet l'artifice mourra
 Frapé du tans, mais le tien demourra
 Pour estre vif apres ma sepulture. 18

Faut-il rejeter ici, avec Henri Weber, l'idée d'une immortalité conférée par la poésie, à comparer à la survivance de courte durée qu'offre la peinture? Certes, il s'agit tout d'abord, comme dans le sonnet II cité ci-dessus, d'une fidélité pétrarquiste, qui fera vivre leur amour après leur mort. Mais la fréquence du thème de l'exegi monumentum chez Ronsard nous autorise à voir dans

17. Ibid., pp.76-77.

18. Laum. V, pp.154-5.

ce sonnet du moins une certaine ambiguïté.¹⁹ Quoi qu'il en soit, un léger décalage de vocabulaire suffit pour que le portrait se rattache explicitement à la description poétique des beautés de la dame. L'expérience de la beauté féminine correspond à la perception plus générale du monde, et nous retrouvons le même jeu de l'intériorisation et de l'extériorisation:

Ces deux yeux bruns, deux flambeaulx de ma vie,
 Dessus les miens fouldroyans leur clarté,
 Ont esclavé ma jeune liberté,
 Pour la damner en prison asservie.
 De voz doulx feux ma raison fut ravie,
 Si qu'esblouy de vostre grand' beaulté,
 Opiniastre à garder loyaulté
 Aultres yeulx voyr depuis je n'euz envie.
 D'aultre esperon mon Tyran ne me poingt,
 Aultres pensers en moy ne couvent point,
 Ny aultre idole en mon cuoeur je n'adore,
 Ma main ne sçait cultiver aultre nom,
 Et mon papier n'est esmaillé, si non
 De voz beaultez que ma plume colore. 20

L'image de l'idole, comme celle de l'adoration qui l'accompagne, introduit ainsi une certaine ambiguïté dans l'idéalisation telle que Ronsard la conçoit. Cette ambiguïté est d'ailleurs déjà présente dans un des premiers poèmes que Ronsard ait écrits, un sonnet à sa Dame publié en 1549:

Où print Amour ceste grandeur de gloire,
 Dont vostre face heureuse il honora?
 De quelle mine estoit l'or qui dora
 Voz blondz chevez, que l'or mesme on doit croire?
 En quel jardin print il la rose, voire
 Le liz duquel vostre teint colora,
 Ou le coral duquel il decora
 Les blancs sommets de voz coutauz d'ivoire?
 Et de quel astre embla il la lumiere
 De voz beaux yeux, qui vous font la premiere
 En majesté, et en douceur d'audace?

19. Cf. les Amours, ed. H. et C. Weber (Paris, 1963), p.593, note 4. Laumonier donne deux interprétations possibles.

20. Laum. IV, pp.28-29.

Amour vous ayme, et le ciel vous honore,
 Moy avec eux j'idolatre et adore
 Le saint protrait de vostre belle face. 21

Ce sonnet (supprimé après 1553, date à laquelle il paraît dans un supplément aux Odes) montre bien la réciprocité d'une expérience de la beauté qui consiste à percevoir et à exprimer. L'image de la peinture (ou des beaux-arts en général) qui revient constamment pour rehausser l'image de la Dame et pour créer un niveau intermédiaire où l'idéal peut se mêler au sensuel caractérise bien en 1552-1553 les procédés descriptifs de Ronsard. En même temps le poète, en s'identifiant à la puissance idéalisante de l'Amour et du 'ciel', donne à son sonnet une conclusion qui commente le poème entier; les deux derniers vers deviennent un résumé de toute la célébration qui précède. Nous nous trouvons en présence d'un poète qui cherche constamment à rehausser les ressources poétiques dont il dispose afin de décrire une beauté qui n'existe en fin de compte que dans son esprit. Le verbe 'adorer' se reporte non seulement aux relations entre un amant et sa Dame, mais à l'acte poétique lui-même, par lequel le poète 'honore' ou 'adore' son sujet, ce qu'il fera souvent d'ailleurs, par une exploitation de la métaphore de la peinture, en 'décorant' ou en 'colorant' son sujet. Les concepts se relient même par l'assonance, et souvent par la rime. Comme c'est le cas de la poésie élogieuse et mythologique, l'image de la peinture permet au poète de se dédoubler, de s'insinuer dans son oeuvre afin d'en faire

21. Laum. I, p.39.

un commentaire. Ainsi, la notion d'un effort artistique, conscient et délibéré, et consacré à reproduire par la parole une beauté qui échappe à la définition, parcourt tout l'oeuvre amoureux de 1552-53. La présence du poète adorateur est particulièrement évidente dans le sonnet LXVII de 1552, qui est en effet un blason du nombril:

Petit nombril, que mon penser adore,
 Non pas mon oeil, qui n'eut onques ce bien,
 Nombril de qui l'honneur merite bien,
 Qu'une grand' ville on luy bastisse encore... 22

La nature 'imaginaire' du nombril, et le caractère érudit et obscur de l'allusion littéraire (Laumonier renvoie à l'Hymne à Zeus de Callimaque) soulignent la relation entre l'adoration et la littérature. Celle-ci devient plus explicite encore dans le sonnet LXXIII (1552), qui présente encore le double mouvement de compression et d'élargissement qui correspond à l'expérience émotive et à son expression poétique:

Pour celebrer des astres devestuz
 L'heur escoulé dans celle qui me lime,
 Et pour louer son esprit, qui n'estime
 Que le divin des divines vertuz:
 Et ses regardz, ains traitz d'amour pointuz,
 Que son bel oeil au fond du cuoeur m'imprime,
 Il me fauldroyt non l'ardeur de ma rime,
 Mais la fureur du Masconnoys Pontus.
 Il me fauldroyt ceste chanson divine
 Qui transforma sus la rive Angevine
 L'olive palle en un teint plus naïf,
 Et me fauldroyt un Desautelz encore,
 Et cestuy là qui sa Meline adore
 En vers dorez le biendisant Baÿf. 23

Le processus d'intériorisation, que présentent l'image

22. Laum. IV, p.68.
 23. Ibid., pp.74-75.

du dépouillement des 'astres', celle de la vertu quint-essentielle (v.4), et celle de l'impression 'au fond du coeur', fait place à l'élargissement par l'énumération des poètes. On notera en particulier le jeu adorer/dorer, qui rattache explicitement l'adoration de l'amoureux à l'art de bien dire. Le même jeu de mots revient en 1560 dans un sonnet adressé à Charles d'Espinay qui, selon Ronsard, décrit si bien sa Dame que le lecteur ne peut s'empêcher de partager son amour:

O que ta dame ha bien les yeux ardans!
 Qui seulement ne te bruslent dedans
 Quand de bien pres tu la dores si belle... 24

A partir de 1571 on lit 'l'adores'. Laumonier garde la leçon de 1560 et de 1567 en suggérant 'tu l'idéalises' pour expliquer 'tu la dores'. Mais même s'il ne s'agit que d'une erreur typographique que Ronsard n'aurait fait corriger qu'en 1571, il est clair que le poète joue consciemment avec le mot 'adorer' pour suggérer une idéalisation toute verbale.²⁵ Deux variantes de 1578 soulignent

24. Laum. X, p.330.

25. Le sonnet CXXXIX de 1552 (Je veus brusler pour m'en voler aux cieux) utilise le mot 'adorer' dans le contexte néo-platonicien et pétrarquiste de la purification et de la libération de l'âme par les feux de l'amour. C'est un thème que Ronsard ne développe pas beaucoup dans sa poésie amoureuse. Dans le contexte de son oeuvre (contexte établi et défini par les Odes) le sens religieux de l'adoration s'associe plutôt à celle de l'inspiration et de l'accomplissement poétique. C'est l'image du vol de l'âme qui assure cette fusion:

Nét, libre, et nud, je vole d'un plein sault,
 Oultre le ciel, pour adorer là hault
 L'aultre beaulté dont la tienne est venue.

(Laum. IV, p.135)

Pour un développement analogue, voir les derniers sonnets de l'Olive de du Bellay.

d'ailleurs l'ambiguïté fondamentale de l'adoration. Le sonnet II, que nous avons déjà cité, se termine en 1552 sur le thème de la fidélité éternelle, qui devient par la suite un thème difficile à maintenir dans l'oeuvre. Ainsi, en 1578, il disparaît et les vers 13 et 14 deviennent 'Qu'autres plaisirs je ne sens que mes peines/Ny autre bien qu'adorer son portrait'. De même, une variante de 1578 introduit dans le sonnet LV de 1552 (Quand j'aperçoy ton beau chef jaunissant) le verbe 'adorer'. Le contexte est précisément encore le thème pétrarquiste de l'insuffisance des vers du poète pour faire honneur aux beautés de la Dame. En 1552 le premier tercet se présente ainsi:

Je cognoy bien que je devroy me taire,
Ou mieux parler: mais l'amoureux ulcere
Qui m'ard le cuoeur, me force de chanter.

Ceci devient en 1578:

Je cognoy bien que je devroy me taire,
En t'adorant: mais l'amoureux ulcere
Qui m'ard le coeur vient ma langue enchanter. 26

Ici l'ambiguïté du concept oppose une adoration verbale insuffisante à la véritable adoration qui serait le silence.

Ainsi, l'image du portrait de la dame, et celles de l'idole et de l'adoration qui l'accompagnent, comportent chez Ronsard un double mouvement de concentration et d'expansion. Il s'agit d'une part de l'expérience de la beauté, émotive entre toutes, par laquelle le 'portrait'

26. Laum. IV, p.57. Il faut noter aussi la variante du vers 14 en 1578; la révision de 1578 réduit en effet l'idée d'une poésie insuffisante par ce changement et par celui que Ronsard introduit au vers 7 ('Sous l'humble voix de ma rime si basse' devient 'Sous les accords de ma rime si basse'). L'image de la langue 'enchantée' par l'amour se fait donc ambiguë aussi.

vient s'intérioriser dans le poète, en se gravant 'au vif' dans son coeur; d'autre part, il s'agit de l'élaboration poétique de cette expérience, où la poésie (empruntant souvent des images tirées de la sculpture ou de la peinture) cherche à décrire cette beauté et, par le moyen des vers, à la renvoyer au ciel d'où elle est venue.

Ces mouvements complémentaires s'associent à la dualité qui est au coeur de l'érotisme pétrarquiste. Le mouvement d'ouverture ou d'élargissement peut donc devenir chez Ronsard un élan spirituel. Le sonnet LXII de 1552 fait de la dame un soleil, source d'une chaleur et d'une lumière bénéfiques:

Les Elementz, et les Astres, à preuve
 Ont façonné les raiz de mon Soleil,
 Et de son teint le cinabre vermeil,
 Qui çà ne là son parangon ne treuve.
 Des l'onde Ibere où nostre jour s'abreuve
 Jusques au lict de son premier reveil,
 Amour ne voit un miracle pareil,
 N'en qui le Ciel tant de ses graces pleuve.
 Son oeil premier m'apprit que c'est d'aymer:
 Il vint premier ma jeunesse animer
 A la vertu, par ses flammes dardées,
 Par luy mon cuoeur premierement s'aisla,
 Et loing du peuple à l'escart s'en vola
 Jusque au giron des plus belles Idées. 27

De même, dans l'ode Du Jour natal de Cassandre la beauté du ciel et des astres s'était mirée exprès dans le teint de l'aimé:

Affin que par ses yeus
 Tout l'imparfait de ma jeunesse folle
 Fust corrigé, et qu'elle fust l'idole
 Pour m'avoier au mieus. 28

27. Ibid., pp.63-64.

28. Laum. II, pp.117-119, vv.13-16. Cf. aussi plus haut, la note 25.

Ce thème de la puissance transformatrice de l'amour (puissance à la fois morale et métaphysique), essentiel chez Pétrarque lui-même, et important dans le pétrarquisme bembiste imité par les poètes français vers le milieu du XVI^e siècle, joue pourtant un rôle assez réduit dans l'oeuvre de Ronsard.²⁹ Tout au contraire, l'amoureux ronsardien a tendance à s'enfermer dans l'obsession amoureuse, incapable, comme nous l'avons déjà vu, d'exprimer la beauté de celle qu'il aime. Le sonnet XVII de 1552 juxtapose cet amour enfermé et le besoin de l'exprimer:

Par un destin dedans mon cuoeur demeure,
 L'oeil, et la main, et le crin delié,
 Qui m'ont si fort, bruslé, serré, lié,
 Qu'ars, prins, lassé, par eulx fault que je meure.
 Le feu, la serre, et le ret à toute heure,
 Ardant, pressant, nouant mon amitié,
 Occise aux pieds de ma fiere moitié
 Font par sa mort ma vie estre meilleure.
 Oeil, main et crin, qui flammez et gennez,
 Et r'enlassez mon cuoeur que vous tenez
 Au labyrint de vostre cresse voye.
 Hé que ne suis je Ovide bien disant!
 Oeil tu seroys un bel Astre luisant,
 Main un beau lis, crin un beau ret de soye. 30

En commentant ce sonnet, D.B. Wilson évoque Scève pour caractériser ce 'labyrint' dans lequel le poète se perd, mais remarque que le dernier tercet est 'peut-être à regretter'.³¹ Ceci est très juste, mais le tercet souligne précisément l'ambivalence de l'expérience amoureuse et la présence explicite du poète à l'intérieur de son sonnet. Pour Ronsard il s'agit en effet de sortir du 'labyrinthe'

29. Cf. H. Weber, 'Platonisme et sensualité dans la poésie amoureuse de la Pléiade', Lumières de la Pléiade. p. 169.

30. Laum. IV, pp. 20-21.

31. Descriptive Poetry in France from Blason to Baroque, (Manchester, 1967), p. 62.

en trouvant un langage poétique à la hauteur de son expérience de la beauté, un langage qui lui permettra d'extérioriser et de styliser cette expérience. En même temps, Ronsard se sépare d'Ovide et des stylisations conventionnelles que lui offre la tradition de la poésie amoureuse. L'angoisse de l'amoureux se confond avec celle du poète qui cherche à la fois à s'exprimer et à se libérer d'un langage conventionnel.³²

L'image du portrait gravé, et l'intériorisation de l'idéal, viennent aussi s'associer au concept pétrarquiste de la prison de l'amour. L'obsession amoureuse se révèle désormais nuisible, et non pas salutaire:

Devant les yeus, nuit et jour, me revient
 L'idole saint de l'angelique face,
 Soit que j'écrive, ou soit que j'entrelasse
 Mes vers au luth, toujours il m'en souvient.
 Voiés pour dieu, comme un bel oeil me tient
 En sa prison, et point ne me delasse,
 Et comme il prend mon cueur dedans sa nasse,
 Qui de pensée, à mon dam, l'entretient.
 O le grand mal, quand une affection
 Peint nôtre esprit de quelque impression!
 J'enten alors que l'Amour ne dédaigne
 Suttilement l'engraver de son trait:
 Toujours au coeur nous revient ce portrait,
 Et maugré nous toujours nous acompaigne. 33

L'idéalisation amoureuse, devenue intériorisation et obsession, introduit donc le verbe 'peindre' avec les connotations négatives que nous avons relevées plus haut. Elle se rattache à une imagination malsaine, déformée par

32. Cf. le sonnet XXVII 'Bien mille fois et mille j'ay tenté/De fredonner sus les nerfz de ma lyre,/Et sus le blanc de cent papiers escrire/Le nom, qu'Amour dans le cueur m'a planté.' (Laum. IV, pp.30-31)

33. Laum. V, pp.133-134. Ce sonnet est de 1553. C'est d'ailleurs surtout dans l'édition augmentée des Amours que Ronsard exploite cet aspect de sa poésie érotique.

le déséquilibre psychologique et par les incertitudes de l'amant. Dans la mesure où celui-ci se confond avec le poète, le destin amoureux est aussi un destin littéraire:

Tu seras faict d'un vulgaire la fable,
 Tu bastiras sur l'incertain du sable,
 Et vainement tu peindras dans les cieux... 34

Les nuages et leurs dessins chimériques, que Ronsard emploie souvent pour évoquer les désordres et les dangers de l'imagination, s'intègrent à leur tour dans une déformation plus généralisée de la nature par la perception faussée du poète-amant. Tout devient illusoire, et nous aboutissons à la stérilité du songe:

Injuste amour, fuzil de toute rage,
 Que peult un cueur soubmis à ton pouvoyr,
 Quand il te plaist par les sens esmouvoyr
 Nostre raison qui preside au courage?
 Je ne voy pré, fleur, antre, ny rivage,
 Champ, roc, ny boys, ny flotz dedans le Lojr,
 Que, peinte en eulx, il ne me semble voyr
 Ceste beaulté qui me tient en servage.
 Ores en forme, ou d'un foudre enflammé,
 Ou d'une nef, ou d'un Tigre affamé,
 Amour la nuict devant mes yeulx la guide:
 Mais quand mon bras en songe les poursuit,
 Le feu, la nef, et le Tigre s'enfuit,
 Et pour le vray je ne pren que le vuide. 35

Dans ce contexte, le portrait idéal de la dame se confond avec un portrait réel, peint par Nicolas Denisot, que nous pouvons, avec Laumonier, assimiler à la gravure qui figure en tête de la première édition des Amours. Que Denisot ait réellement été responsable de la gravure ou non, le portrait, comme nous l'avons vu, domine le recueil, et se rattache à celui dont il est question dans les sonnets, si ce n'est que dans le cadre de la fiction

34. Laum. IV, p.23, ('Avant le temps tes temples fleur-
 iront').

35. Ibid., pp.31-32.

amoureuse de Ronsard. Le portrait est tantôt imaginaire, tantôt réel, et le portrait réel entre explicitement dans les sonnets afin de cristalliser la valeur ambiguë de l'imagination. Le sonnet dans lequel le poète invite son ami à faire ce portrait souligne l'idée d'une compression de la beauté idéale: c'est l'image du vol de l'imagination et celle de la distillation des fleurs et des pleurs:

Haulse ton aïse, et d'un voler plus ample,
 Forçant des ventz l'audace et le pouvoir,
 Fay, Denisot, tes plumes esmouvoir,
 Jusques au ciel où les dieux ont leur temple.
 Là, d'oeil d'Argus, leurs deitez contemple,
 Contemple aussi leur grace, et leur sçavoir,
 Et pour ma Dame au parfait concevoir,
 Sur les plus beaux fantastique un exemple.
 Moissonne apres le teint de mille fleurs,
 Et les detrampe en l'argent de mes pleurs,
 Que tiedement hors de mon chef je ruë:
 Puis attachant ton esprit et tes yeulx
 Dans le patron desrobé sur les dieux,
 Pein, Denisot, la beaulté qui me tuë. 36

Ici, le mouvement de compression et de définition accompli par la peinture remplit tout le sonnet, et le thème du mal de l'amant ne s'introduit que discrètement, au dernier vers. La confrontation de l'impératif 'pein' et d'une beauté qui 'tue' n'en est pas moins remarquable. Ailleurs, le portrait, dans lequel les beautés de la dame, au lieu de s'échapper de l'amant, sont encloses, comporte une notion très forte de possession, et même de possession sexuelle:

Le plus toffu d'un solitaire boys,
 Le plus aigu d'une roche sauvage,

36. Ibid., pp.104-105. Notons que le mot 'portrait' se rattache souvent à l'idée de l'exemple (v.8). Cf. par exemple Sonets pour Helene II, iii: 'Voy son corps, des beautez le portrait et l'exemple'. (Laum. XVII, p.249.)

Le plus desert d'un separé rivage,
 Et la frayeur des antres 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 touts mes maux le seul allegement,
 Dont les beaultez par Denisot encloses,
 Me font sentir mille metamorphoses
 Tout en un coup, d'un regard seulement. 37

Dans ce sonnet, les lieux écartés où le poète trouve son soulagement évoquent à la fois les conditions propices à la poésie ('les soupirs de ma voix') et figurent la désorientation de l'amoureux et la stérilité de l'amour intériorisé.³⁸ Cette ambiguïté fondamentale se reflète dans la violence du vers 10, 'Hors de mon sein je tire une peinture', où la valeur de la 'peinture' est à la fois littérale et métaphorique, et se prolonge dans l'ambiguïté du mot 'seul' au vers 11. Le 'portrait' comble le désir du poète-amant en même temps qu'il le déçoit.

Le sens de la stérilité est intensifié en 1553 dans le sonnet LXCVII, 'Dans un sablon la semence j'épan', où le culte de la dame implique l'abnégation de la personnalité de l'amant ('A son portrait pour un voeu je m'apan').³⁹ Le portrait se révèle d'aussi peu de substance que le 'souvenir' et les 'souspirs':

37. Laum. IV, pp.13-14.

38. La relation des lieux sauvages et de l'inspiration poétique avait été établie avant 1552 dans les odes horatiennes. Le développement accordé à ce thème dans les poèmes cités au début du présent chapitre, poèmes dans lesquels Ronsard réfléchit sur son art, date, bien entendu, du début des années 1560.

39. Laum. V, pp.132-133.

Las, je me plain de mille et mille et mille
 Souspirs, qu'en vain des flancz je vois tirant,
 Heureusement mon plaisir martirant
 Au fond d'une eau qui de mes pleurs distille.
 Puis je me plain d'un portraict inutile,
 Ombre du vray que je suis adorant,
 Et de ces yeulx qui me vont devorant
 Le cuoeur bruslé d'une flamme gentille.
 Mais parsus tout je me plain d'un penser,
 Qui trop souvent dans mon cuoeur faict passer
 Le souvenir d'une beaulté cruelle,
 Et d'un regret qui me pallist si blanc,
 Que je n'ay plus en mes veines de sang,
 Aux nerfz de force, en mes oz de moëlle. 40

L'ambiguïté de l'expérience amoureuse se traduit souvent par l'emploi typiquement pétrarquiste de l'antithèse et de l'oxymoron. Il faut pourtant dire que Ronsard est loin d'abuser de ces figures; il insiste plutôt explicitement sur la puissance déformante de l'imagination, dont les obsessions et les idéalizations ne sont en fin de compte que deux côtés d'un seul phénomène, qu'on peut en outre identifier à la fois à l'amour et à la poésie. Le portrait gravé au coeur de l'amant se retrouve donc au centre d'une vision poétique complexe. Au niveau de l'amour, l'idéalisation conventionnelle, le culte de la Dame, se voit confrontée par un désir encore plus pressant, qui retient le poète au niveau de la sensualité, et l'amène à mettre en question la valeur de l'idéalisation. Transposé à la poésie, ce déchirement amoureux fait éclater la conventionnalité des stylisations poétiques de l'expérience érotique, et ainsi les difficultés inhérentes à la recherche de la beauté. Une opposition qui est fondamentale à Pétrarque lui-même acquiert donc des tonalités spécifique-

ment ronsardiennes par l'interaction des thèmes, et surtout par l'image du portrait et de la peinture, et par l'examen de l'imagination et de l'expression poétique que cette image inaugure et articule dans les Amours.

Ainsi la stylisation de la beauté vient créer dans la poésie érotique les tensions propres à une confrontation de l'idéal et du sensuel:

Ce beau corail, ce marbre qui soupire,
 Et cest ébénne ornement d'un sourci,
 Et cest albâtre en vouste racourci,
 Et ces zaphirs, ce jaspe, et ce porphyre,
 Ces diaments, ces rubis qu'un zephyre
 Tient animez d'un soupir adouci,
 Et ces oeillets, et ces roses aussi,
 Et ce fin or, où l'or mesme se mire,
 Me sont au cuoeur en si profond esmoy,
 Qu'un autre object ne se presente à moy,
 Si non le beau de leur beau que j'adore,
 Et le plaisir qui ne se peult passer
 De les songer, penser, et repenser,
 Songer, penser et repenser encore. 41

La femme devient une impression; impression de formes, de couleurs, de textures, et surtout de mouvements. Le mouvement est celui du 'soupir adouci' qui se perd dans l'obsession du poète pour y devenir le mouvement rythmique de la rêverie érotique. En même temps la stylisation de la beauté par l'accumulation d'images n'empêche pas que l'impression reste vivante, et présente, grâce à la série de démonstratifs. Avec le vers 11, le poète semble prêt à passer dans l'abstraction du 'beau de leur beau que j'adore', mais son progrès est entravé; et au lieu de se rendre tout à fait spirituel, l'amour aboutit au retour éternel des images ambivalentes. Le rythme de la

respiration, de l'aspiration et de la rechute, devient celle de la poésie et du canzoniere tout entier.

De même, le sonnet 'Quand au matin ma Déesse s'abille' présente un effort délibéré d'idéalisation, mais la poésie se dégage des tensions provenant de la difficulté qu'éprouve le poète à maintenir cet effort. En effet, l'effort conscient que fait Ronsard pour transformer la femme aimée en déesse de l'amour ('Je l'accompare à l'escumiere fille') par la stylisation des cheveux l'amène seulement à l'image ambivalente de la mer et de ses rythmes. L'au-delà promis dans les yeux, mais aussi dans la bouche, devient ainsi au mieux ambigu. Partant de l'impression sensuelle, on effleure encore une fois une certaine spiritualité, mais on revient vite à la sensualité et au désir. Ces deux aspects de l'expérience s'imposent à la fin du sonnet, et se prolongent ainsi dans l'esprit du lecteur:

Quand au matin ma Deesse s'abille
 D'un riche or crespe ombrageant ses talons,
 Et que les retz de ses beaulx cheveux blondz
 En cent façons ennonde et entortille:
 Je l'accompare à l'escumiere fille,
 Qui or peignant les siens jaunement longz,
 Or les ridant en mille crespillons
 Nageoyt abord dedans une coquille.
 De femme humaine encore ne sont pas
 Son ris, son front, ses gestes, ny ses pas,
 Ny de ses yeulx l'une et l'autre chandelle;
 Rocz, eaux, ny boys, ne celent point en eulx
 Nymphes, qui ait si follastres cheveux,
 Ny l'oeil si beau, ny la bouche si belle. 42

Le prolongement d'une expérience momentanée de la beauté qui se réalise puis se perd, devient ainsi un thème important dans les Amours. Dans ce contexte, le 'portrait'

ou l' 'idole' de la dame atteste son caractère idéal parce qu'on peut appeler sa fluidité, ou sa nature fuyarde, et s'attaché définitivement au songe:

Si mille oeilletz, 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:
 Si le souci ne jaunist plus ma face,
 Si le plaisir fonde en moy son sejour,
 Si j'ayme mieulx les ombres que le jour,
 Songe divin, cela vient de ta grace.
 Avecque toy je volleroys aux cieulx,
 Mais ce portraict qui nage dans mes yeulx,
 Fraude toujours ma joye entrerompü.
 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. 43

Dans ce sonnet, la sensualité s'installe dès le premier vers avec l'image conventionnelle des fleurs (couleurs et odeurs, peut-être textures aussi) que vient renforcer le jeu des sonorités (consonnes liquides et sibilantes; assonance des 'i'). Elle se développe tout de suite par l'image également traditionnelle de l'étreinte, qui implique la possession de l'aimée; le désir est intensifié par le rythme et par l'adjectif intercalé impatient.⁴⁴ Le désir et la sensualité semblent triompher au vers 6; après l'abolition du 'souci', le 'plaisir' semble acquérir une certaine durée, une permanence même, avec 'fonde' et 'séjour'. Mais dès le début le rêve s'annonce instable et éphémère par la nature de l'étreinte; déjà avec le

43. Ibid., pp.32-33.

44. Cf. un emploi analogue de cet adjectif dans un sonnet sur le même thème, le numéro XCII de 1552 (Laum. IV, p.92). Ici Ronsard se compare au Roger de l'Arioste, qui 'Pipé du fard de magique cautelle', a pu jouir de son Alcine.

quatrième 'si' (v.7) la permanence précaire est menacée par l'opposition ombre-jour; la valeur ambivalente des 'si' est d'ailleurs confirmée par l'introduction de l'image centrale du songe. Le temps change, devenant un conditionnel qui remet le désir dans un avenir incertain. Le 'portraict' qui 'nage' caractérise ainsi l'illusion, tant amoureuse que poétique, où la dame aimée, personnification de la beauté, est sur le point de se réaliser, mais ne se réalise pas. Dans cette illusion, il n'y a ni présent, ni présence; il n'y a qu'un avant, où l'image mobile semble sur le point de se figer, de se faire solide, et un après où l'image se dissipe. La réalisation de l'illusion est donc inséparable de la conscience de sa fausseté; l'illusion se prépare et elle s'évanouit, de sorte que le sonnet est construit autour d'un vide, vide que le poète cherche à meubler en voulant donner, par l'étreinte qui est la projection de son désir, une forme et une solidité à ce qui n'est qu'une impression fuyante.⁴⁵

Le sonnet XXIX raconte donc le désir et sa déception; le sonnet suivant explore plus loin le thème du songe:

Ange divin, qui mes playes embasme,
 Le truchement et le herault des Dieux,
 De quelle porte es tu coullé des cieulx
 Pour soulager les peines de mon ame?
 Toy, quand la nuict comme un fourneau m'enflamme,
 Ayant pitié de mon mal soulcieux,
 Or dans mes bras, ore dedans mes yeulx,
 Tu fais nouër l'idole de ma Dame.

45. Dans le sonnet XCIII (1552), c'est-à-dire celui qui suit le sonnet 'Entre tes bras, impatient Roger', l'image de la dame se voit en effet dans l'eau, et sa fausseté est évidente:
 Puis figurant ta belle idole feinte
 Dedans quelque eau, je sanglote une plainte,
 Qui fait gemir le plus dur des rochers.
 (Laum. IV, pp.92-93, vv.12-14)

Las, où fuis tu? Atten encor un peu,
 Que vainement je me soye repeu
 De ce beau sein, dont l'appetit me ronge,
 Et de ces flancz qui me font trespasser:
 Sinon d'effect, seuffre au moins que par songe
 Toute une nuict je les puisse embrasser. 46

Dans ces vers, le poète s'engage activement dans la création de l'illusion, et commente en même temps son activité, de sorte que le lecteur est amené simultanément vers le moment où l'illusion va jouer et vers celui où la fausseté va se déclarer. Le premier quatrain accueille le songe consolateur (sans le nommer) mais introduit tout de suite le doute avec la référence discrète aux 'portes' homériques, de corne et d'ivoire, source des songes véridiques et mensongers. Au deuxième quatrain les 'playes' et les 'peines' s'expliquent par l'image de la chaleur (qui influence et déforme l'imagination), et la charnière du sonnet, comme aussi de l'expérience qu'il décrit et analyse, est encore une fois l'idole de la dame qui 'noüe' dans les bras et dans les yeux de l'amant. Les tercets passent tout de suite à la perte de l'illusion ('Las, où fuis tu?'); le poète, tout conscient qu'il est de la qualité illusoire de cette expérience ('vainement'), cherche à la prolonger et encore une fois à posséder par l'étreinte ('Toute une nuict'; 'embrasser'), mais désormais l'effect s'oppose clairement au songe, et la douleur et le malheur du désir reviennent plus forts (vv.11-12).

Dans une poésie amoureuse qui se construit comme celle de Pétrarque autour d'une dame absente, le tiraille-

ment ronsardien entre l'idéalisation et le désir aboutit donc à une poésie qui cherche à combler le vide, à réaliser une image de la dame à la mesure du désir de l'amant qui veut la posséder. Transposé sur le plan métaphorique, ce schéma amoureux nous livre un poète qui cherche à enclore la beauté, à la définir et à dessiner ses contours. Pour êtreindre la beauté, le poète s'engage d'ailleurs dans des procédés contradictoires qui se résument dans l'ambiguïté du 'portrait' tel qu'il paraît dans les Amours en 1552 et en 1553. Il faut en effet s'élever au niveau de la perfection afin de pouvoir cerner la beauté; le langage aura besoin de se dépasser, et l'expression et la définition se lieront inextricablement l'une à l'autre.

Ceci est le contexte d'un grand poème 'descriptif' qui est central à toute considération de la métaphore de la peinture dans l'oeuvre de Ronsard, et dans la poésie du XVIIe siècle en général. Il s'agit de l'Elégie à Janet, peintre du Roy, dans laquelle Ronsard exploite l'image du peintre afin de mettre en valeur les contradictions d'un art qui cherche à capter et à perpétuer la beauté.⁴⁷

La description du 'portrait' de l'aimée, fait par un peintre, est loin d'être un sujet original. Laumonier reproduit une note de Muret, qui indique que Ronsard a 'espressément imité en ceste Elegie deux odes d'Anacreon,

47. Laum. VI, pp.152-160. Sur l'Elégie à Janet, cf. R.A. Sayce, 'Ronsard and mannerism: the Elegie à Janet', L'Esprit créateur, 6 (1966), pp.234-247; D.B. Wilson, Descriptive Poetry in France from Blason to Baroque, (Manchester, 1967), pp.58-61.

esquelles en l'une il fait peindre s'amie et en l'autre son mignon'.⁴⁸ Ronsard emprunte aussi des images aux portraits d'Alcine et d'Olympe dans le Roland furieux de l'Arioste.⁴⁹ En tant que poème 'descriptif', l'élégie s'intègre d'ailleurs dans une très longue tradition de la description féminine, qui se transforme et se prolonge au XVIe siècle en France dans la série des Blasons du corps féminin, dont la mode fut lancée par Marot en 1535.⁵⁰ Ces poèmes, qui correspondent pour l'époque à la création des décors de Fontainebleau, marquent surtout une désacralisation de la femme et une mise en valeur de la sensualité. Le blason veut donner, par l'élaboration de la parole, le sens d'une présence charnelle. Le poème de Ronsard peut donc être considéré comme un blason soutenu, un blason du corps entier, et en effet, D.B. Wilson caractérise bien la richesse décorative de l'élégie dans le chapitre qu'il consacre au 'prolongement du blason' dans la poésie de la Pléiade.⁵¹ Mais comme c'est souvent le cas chez Ronsard, l'originalité du poète ressort de la manière particulière dont les sources s'interpénètrent pour produire, non seulement cette richesse décorative, typique de Ronsard et de ses imitateurs, mais aussi une vision neuve d'un thème rebattu. Le succès du poème était considérable, et il suscita à son tour des imitations.

48. Laum. VI, p.152, note 2.

49. Orlando furioso VII, 11-14 et XI, 67-69. Cf. l'édition de L. Caretti (Milan, 1963), pp.130-131, 241-242.

50. Cf. D.B. Wilson, op.cit., Chapitre I, (pp.1-56).

51. Ibid., pp.57-99.

Il est particulièrement intéressant de comparer l'élégie de Ronsard au poème de Belleau qui lui correspond - le seul cas, selon M. Raymond, où Belleau aurait 'vraiment plagié' un passage de Ronsard. Mais si les deux oeuvres se ressemblent par certains détails, elles diffèrent l'une de l'autre pour l'essentiel.⁵²

Publiée d'abord dans les Meslanges de 1555, l'Elégie à Janet figure, à partir de 1560, et dans les divers remaniements des Oeuvres, parmi les dernières pièces du Premier Livre des Amours. Sans qu'on puisse prétendre que Ronsard ait voulu accorder à ce poème une situation et une fonction symboliques dans l'économie des oeuvres complètes, l'Elégie à Janet résume, dans le cadre d'une forme plus libre (et donc plus naturelle, selon les préceptes de Ronsard lui-même) les grandes préoccupations du recueil de sonnets: recréer par les moyens de l'art, et perpétuer par la parole, une beauté dont le poète est obsédé, mais qu'il ne peut éprouver que sous la forme illusoire et fuyarde du songe. Insérée vers la fin des Amours, l'Elégie se rattache donc, à travers la présence équivoque du 'portrait' dans les sonnets, au Voeu qui sert de préface au recueil, et qui accompagne dans la première édition le portrait gravé de Cassandre.

52. C'est Baïf qui était le premier à utiliser la source anacréontique. Cf. M. Raymond, L'Influence de Ronsard sur la poésie française, (Genève, 1965 - 2ème édition) pp.143-144 et p. 314. On trouve le texte de Belleau dans l'édition Marty-Lavaux des Oeuvres poétiques (Paris, 1878) I, p.260, et dans La Bergerie, éd. D. Delacourcelle, pp.82-87.

L'Elégie à Janet comporte 192 décasyllabes en rimes plates (texte princeps), et subit par la suite de nombreuses corrections dont la plupart sont sans grande importance. Signalons pourtant que deux passages, de dix et de douze vers respectivement, sont supprimés à partir de 1560. Le premier de ces deux passages (les vers 17 à 26 du princeps) compare la coiffure de Cassandre à celle de Cléopâtre, et commence la description du front:

D'un cresse noir sa teste soit voilée,
 Puis d'une toile en cent plis canelée,
 Telle qu'on dit que Cleopatre avoit
 Quand par la mer Anthoine elle suivoit,
 Et qu'elle assise au plus haut de sa poupe
 Au bruit du Cistre encourageoit sa troupe.
 Fai lui le front en bosse revouté,
 Sur lequel soient d'un et d'autre costé,
 Peins gravement sur trois sieges d'ivoire,
 La majesté, la vergongne, et la gloire.

La comparaison avec Cléopâtre est supprimée sans doute parce que la coiffe 'en cent plis canelée', quelles que soient ses qualités plastiques, convient peu à la description du nu; on peut néanmoins regretter la perte d'un mouvement de l'imagination, et d'une belle réminiscence littéraire, qui sont caractéristiques de la méthode de Ronsard dans ce poème et ailleurs dans son oeuvre. Le distique qui remplace ces vers continue au contraire l'image sensuelle du mouvement et de l'odeur:

Car ces cheveux comme fleurettes sentent,
 Quand les zephirs au printemps les esvantent.

En supprimant les vers 23 à 26 pourtant, Ronsard a voulu enlever à un poème consacré à l'évocation sensuelle le seul passage où s'introduisent des qualités morales, et où le verbe 'peindre' a une valeur explicitement métaphorique.

Le deuxième passage supprimé intervient vers la fin du poème. Ronsard y veut entraîner le peintre jusque chez Brinon afin de lui montrer le portrait que celui-ci a fait peindre de sa Sidère. C'est donc un développement de circonstance (Brinon est le dédicataire des Meslanges), qui ne convient plus lorsque l'Elégie s'installe en 1560 dans le Premier Livre des Amours. Mais le passage n'est pas sans intérêt pour l'intelligence du poème, et nous aurons besoin d'y revenir.

Ronsard commence en opposant au portrait qu'il demande à Janet les productions d'un 'art menteur' qui 'favorise' le sujet en le 'déguisant'. Ceci semble d'abord un simple compliment à l'adresse de la dame (l'idéalisation correspond à la réalité), mais en même temps ce début introduit certaines tensions qui, se dégageant de l'opposition de l'art menteur et du désir de voir peindre la dame 'ainsi qu'elle est', parcourent tout le poème. Cette opposition se réunit d'ailleurs, dès le début du poème, au parallélisme de peindre et de dire:

Pein moi, Janet, pein moi je te supplie
 Dans ce tableau les beautés de m'amie
 De la façon que je te les dirai. (vv.1-3)

Le répétition de l'impératif 'pein' dans ce premier vers, et l'emploi du même impératif et de ses équivalents (fai... v.11, 23, 39, 65 etc.) pour articuler l'oeuvre et pour indiquer le passage d'une partie du corps à l'autre, donnent au poème un sens de l'urgence et de l'effort que doit faire le poète pour capter la beauté de la

dame.⁵³ Ronsard renchérit aussi sur les interventions par lesquelles le poète insiste sur la difficulté soit de peindre, soit de décrire les beautés en question. L'effort du peintre doit être consacré à un dépassement des limites de son art; ainsi, pour bien 'peindre' les cheveux, il faut communiquer par l'art un sens de leur odeur:

...que libres ils sentent
 Dans le tableau, si par art tu le peus,
 La mesme odeur de ses propres cheveux. (vv.14-16)

Il est vrai que le Recueil anacréontique contient une intervention semblable, dont l'effet est de rehausser la beauté naturelle en même temps qu'elle met en doute la représentation artistique.⁵⁴ Mais Ronsard revient sur ce sujet, désespérant de voir s'accomplir la reproduction qu'il souhaite:

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 cieux...(vv.47-51)

L'effort, comme l'émotion qui l'accompagne, n'est pas limité à la peinture; le poète aussi, cherchant à dire ces beautés, se sent impuissant. Une intervention sépare ainsi les deux parties du poème, la seconde partie étant consacrée aux parties du corps que le poète n'a jamais vues. On glisse de ce qui est 'vu' à ce qui est imaginé, de sorte que la beauté visible justifie l'imagination des

53. L'impératif et le mouvement sont présents dans la source. Le sens de l'urgence est plus marquée chez Ronsard, cependant, à cause de la répétition, et peut-être aussi parce que le peintre est nommé.

54. Cf. Les Amours, ed. H. et C. Weber, (Paris, 1963), p.607, note 3.

beautés invisibles et que l'unité du ton descriptif démontre la continuité de l'inspiration:

Je ne sçay plus, mon Janet, où j'en suis,
 Je suis confus, et muet je ne puis,
 Comme j'ay fait, te declarer le reste
 De ses beautés, qui ne m'est manifeste:
 Las! car jamais tant de faveur je n'u
 Que d'avoir veu ses beaux tetins a nu,
 Mais si l'on peut juger par conjecture,
 Persuadé de raisons, je m'asseure
 Que la beauté qui ne s'aparoist doit
 Du tout respondre à celle que l'on voit.
 Donque pein la, et qu'elle me soit faite
 Parfaitte autant comme l'autre est parfaitte.
 (vv.123-134)

Ainsi la bouche, toute visible qu'elle est, oblige le poète à rassembler toutes les ressources de son imagination:

Helas, Janet, pour bien peindre sa bouche
 A peine Homere en ses vers te diroit
 Quel vermeillon egualer la pouroit,
 Car pour la peindre ainsi qu'elle merite,
 Peindre il faudroit celle d'une Charite.
 (vv.90-94)

Le poète fait pourtant l'effort, et la description de la bouche, étoffée de mignardises, se prolonge sur quinze vers:

Pein la moy donc qu'elle semble parler,
 Ores sourire, ores embasmer l'air
 De ne sçay quelle ambrosienne haleine.
 Mais par sur tout fai qu'elle semble pleine
 De la douceur de persuasion.
 Tout à l'entour atache un milion
 De ris, d'atraits, de jeux, de courtoisies,
 Et que deux rangs de perlettes choisies
 D'un ordre egal, en la place des dens
 Bien poliment soient arangés dedans.
 Pein tout autour une levre bessonne,
 Qui d'elle mesme, en s'elevant, semonne
 D'estre baisée, aiant le taint pareil
 Ou de la rose, ou du coural vermeil,
 Elle flambante au printems sur l'espine,
 Luy rougissant au fond de la marine. (vv.95-110)

L'effort descriptif amène ainsi l'amplification

propre à la poésie, et l'accumulation d'images somme toute conventionnelles inaugure un élargissement du sujet où la sensualité de la description, en cherchant à se préciser, arrive paradoxalement à estomper les contours et les couleurs, de sorte que la description devient une évocation plutôt imprécise d'une présence sensuelle. C'est en fin de compte ce qui se dégage, dans cette description de la bouche, de l'emploi ronsardien d'une image conventionnelle double, où la 'rose' et le 'coural vermeil', l'une 'flambante au printemps' et l'autre 'rougissant au fond de la marine' se complètent en se contredisant, évoquant une couleur mobile, une lèvre qui hésite entre deux tons du rouge. De même l'image de la rose et du lys, conventionnelle entre toutes, qui caractérise dans ce poème la joue (vv.81-84), crée le sens d'une chair qui hésite entre le rouge et le blanc et ajoute aux valeurs purement visuelles celles de la texture, de l'odeur, de la pudeur, et surtout celle d'une relation sensuelle et vivante - la rose nouë sur le lait, le lis baise l'oeillet. La mobilité de la couleur est renforcée ici, comme partout ailleurs dans la poésie de Ronsard, par l'emploi des participes en '-issant'.

Ronsard en vient même, dans la description du sein, à confronter une technique descriptive qui cherche à définir et à fixer l'objet décrit, et l'élaboration par l'image qui réussit à évoquer un mouvement, et ainsi une présence physique:

Ainsi qu'en bosse eleve moi son sein,
 Net, blanc, poly, large, profond et plein.
 Dans lequel mille rameuses venes

De rouge sang tressaillent toutes plenes.
 Puis quand au vif tu auras decouvers
 Desous la peau les muscles et les ners,
 Enfle au dessus deux pommes nouvelettes
 Comme l'on voit deux pommes verdelettes
 D'un orenger, qui encores du tout
 Ne font qu'à l'heure à se rougir au bout. (vv.135-144)

La série d'adjectifs (net, blanc, etc.) a une certaine résonance poétique, avec le jeu des allitérations et des assonances, mais elle décrit, elle ne réalise pas. C'est seulement lorsque l'imagination du poète s'insinue sous la peau (imagination double, puisqu'il ne lui a jamais été accordé de voir ce sein), poussant au-delà du visuel pour découvrir les 'muscles' et les 'ners' et pour évoquer le vibrement des 'mille rameuses venes' qui 'de rouge sang tressaillent toutes pleines' que le sein commence à vivre et devient une présence. L'excitation sensuelle se communique ici par le rythme des vers et par l'allitération.

Afin de créer l'illusion de la présence sensuelle, le peintre doit donc se faire poète et dépasser les limites de son art pour donner à son tableau la profondeur et le rythme de la vie. En revanche, le poète cherche à se faire peintre, à enclore et à définir dans son 'tableau' en vers une beauté qui se perd dans la prolifération caractéristique de la poésie. Il faut en effet équilibrer les exigences contradictoires de l'amplification et de la définition; il faut trouver une juste moyenne où l'illusion pourra jouer et l'art se fera vivant. C'est la raison pour laquelle Ronsard refuse d'accorder au peintre une valeur simplement métaphorique, nommant un peintre

connu, et célèbre. Il réclame en même temps un art réaliste et fidèle, une peinture de la dame 'ainsi qu'elle est', et revient sur ce sujet dans le passage supprimé en 1560 où il s'agit du portrait de Sidère, demandant que le visage de sa dame soit peint 'ne pis ne mieux' (v.187). L'illusion artistique se place donc à mi-chemin entre les imperfections de la vie et les idéalizations froides.

Par sa juxtaposition du poète et du peintre, de l'art de dire et de l'art de peindre, l'élégie de Ronsard me semble donc dépasser les conventions de la description poétique. Il ne s'agit pas chez Ronsard d'un simple exercice littéraire, d'un poème à la manière d'Anacréon (ce que ce genre de poème deviendra de nouveau par la suite, et notamment chez Belleau, où, le tableau n'est qu'un prétexte); il s'agit plutôt d'une exploration des limites de la poésie par l'interaction du poète et du peintre. Ronsard veut créer une présence pour compenser une absence réelle; ceci est suggéré clairement par l'idée de la 'souvenance' dans le passage sur la Sidère de Brinon. Belleau, comme la source grecque, est plus explicite que Ronsard. Le début de son poème présente un peintre à l'oeuvre, et un poète qui se souvient:

Sus donc Peintre, sus donc, avant,
 Peintre gentil, peintre sc̄avant.
 A ce tableau, que l'on me trace
 Au vif, le portrait et la grace
 De ma maitresse que je voy
 Maintenant absente de moy,
 Mais comme j'ay la souvenance
 De ses beautez en son absence.

Belleau, qui se souvient, ne cherche donc pas à décrire les parties invisibles. Il ne les néglige pas;

au contraire, il les évoque avec un érotisme attachant et un sens de la peinture sans doute plus sûr que celui de Ronsard. Mais en renonçant à la description, il fait de son poème quelque chose de très différent de l'élégie de Ronsard. Chez Belleau, le tableau devient une projection du désir:

Cache donc ces rares beautez
 Que dis je làs, mais cruautéz,
 Qui tiennent mon ame asservie,
 Troublant le repos de ma vie,
 Cache les d'un acoutrement
 D'un créspe noir, si justement
 Que parmi sa simple vêtüre
 Les flots de sa blanche charnure
 On entrevoie, et que les plis
 Montrent les membres acomplis
 En leur rondeur...

Le voile est également présent dans le poème de Ronsard dans un passage qui rappelle l'emploi qu'il fera de l'image une dizaine d'années plus tard pour caractériser la valeur poétique du mythe:

Qu'atens tu plus? portrai moi l'autre chose
 Qui est si belle, et que dire je n'ose,
 Et dont l'espoir impatient me point:
 Mais je te pry ne me l'ombrage point,
 Si ce n'estoit d'un voile fait de soie,
 Clair et subtil, affin qu'on l'entrevoie. (vv.157-162)

Là où l'imagination érotique de Belleau se nourrit de son propre 'trouble' et de son 'asservissement', Ronsard ose dévoiler le corps nu, afin de réaliser la beauté par la plénitude d'une description qui va de la tête jusqu'aux pieds. L'effort qu'exige cette réalisation est tout à fait absent dans le poème de Belleau, tandis qu'il a une importance centrale dans celui de Ronsard, où, souligné comme nous l'avons vu par les équivalences Janet - Apelle, Ronsard - Homère, il nous présente sous une forme active,

et presque dramatique, la création de la beauté. Ronsard nous amène peu à peu vers le moment où l'illusion sera totale et commencera à vivre d'une manière immuable et permanente. Chez Ronsard donc, l'idée de la 'souvenance' ne paraît qu'à la fin, et se rapporte à un autre amant; à sa place, se précise l'émotion du créateur qui oscille entre la joie de la réussite et le tourment de la déception:

Ha, que fais-tu? tu gaste ton ouvrage.
 Tu faus, Janet, à peindre son visage,
 Le paignant mal tu pers de ton renom:
 Vien: sui mes pas au logis de Brinon,
 Là tu verras, dans un coin de sa salle
 Une peinture aus déesses egale,
 Qu'il fist tracer par la main des amours
 Pour sa Sidere, afin que tous les jours
 En la voiant eust souvenance d'elle:
 Je veus du tout que m'amie soit telle.
 Ne lui pein donc, Janet, ne pis ne mieux,
 Le front, le nez, la bouche, ni les yeux.
 Ha, je la voy! Elle est presque portraite,
 Encor un trait, encore un, elle est faite,
 Leve tes mains, ha mon Dieu je la voy!
 Bien peu s'en faut qu'elle ne parle à moy.
 (vv. 177-192)

Ceci contraste avec le texte de Belleau:

Il suffit Peintre, ote la main
 Ote, je la voy tout à plain
 Hà mon Dieu je la voy, c'est elle,
 Et possible est que la cruelle
 Par la peinture que je voy
 Parlera doucement à moy

Ici il y a peu de développement; ce que le poète voyait au début dans sa mémoire, il le voit maintenant sur le tableau. Dans la mesure où le tableau est une métaphore qui désigne le poème, il a donc réussi à extérioriser sa pensée; dans le cadre érotique, il a créé une image personnelle et apprivoisée de sa dame, image dictée par son désir, dans laquelle il peut jouir

librement de ses beautez ou cruautez, et où la 'cruelle' semble vouloir lui parler 'doucement'. Ronsard, au contraire, accueille le moment où l'illusion va jouer et la création sera accomplie ('ha mon Dieu je la voy') mais atteste, dans le dernier vers, la qualité ambiguë de cette illusion en terminant le poème sur un ton négatif. Là où, chez Belleau, l'illusion s'installe et la parole va venir, Ronsard nous donne la complexité syntactique de 'Bien peu s'en faut qu'elle ne parle à moy'. L'illusion est presque totale, mais ne s'établit pas tout à fait. La conclusion de l'Elégie à Janet, à la différence de celle de Belleau, prévoit non pas l'animation du tableau et la parole, mais la fuite de l'illusion et le silence.

L'Elégie à Janet explore donc, en confrontant le poète et le peintre dans une réciprocité métaphorique, les tensions d'une poésie qui cherche à préciser, à définir et ainsi à réaliser une présence par une parole qui tend naturellement à généraliser, à élargir, et ainsi à idéaler la réalité sensuelle. L'emploi insistant de l'image du peintre, et des impératifs pein et fai, sert dans ce contexte à entraver le mouvement d'une description qui pouvait se faire infinie. En même temps, la juxtaposition du poète et du peintre, de l'art de dire et de l'art de peindre, souligne que tout art doit chercher constamment à dépasser ses propres limites, à faire éclater la contrainte de ses propres conventions. L'élégie résume donc un aspect important des Amours de 1552-1553, où l'expérience de l'amour semble vouloir déborder le

cadre conventionnel qui la contient, le même cadre que Ronsard avait dénoncé avec tant de véhémence en 1550 lorsqu'il justifiait son choix de l'ode. Extériorisation d'une beauté et d'une vérité intérieures, l'Elégie à Janet cherche à vaincre la conventionnalité par l'accumulation d'images conventionnelles, à enclore par l'élaboration; en soulignant l'échec qui se dégage du moment de la victoire même, elle atteste les tensions fondamentales de la poésie ronsardienne, sinon de toute poésie, et ramène le poète à la conscience de la nature mensongère de son art.

(ii) Le portrait amoureux après Cassandre

Avec la Continuation et la Nouvelle Continuation des Amours en 1555 et en 1556 la relation du poète et de son oeuvre change d'une manière considérable. L'élégie A son livre qui sert d'épilogue à la Nouvelle Continuation en 1556, et devient le prologue des Amours de Marie dans les éditions collectives, atteste ce changement.⁵⁵ L'imitation s'éloigne de Pétrarque (sans pouvoir l'abandonner tout à fait) pour accueillir la mode anacréontique et les poètes latins et néo-latins;⁵⁶ en même temps Ronsard développe une philosophie érotique qui met à la place de la distanciation idéalisante et du culte de la dame adorée la proximité et la présence de la femme, et la notion d'un amour léger et inconstant. La fidélité se révèle un effet

55. Laum. VII, pp.315-325. Sur ce poème, cf. D. Stone Jr., Ronsard's Sonnet Cycles: A Study in Tone and Vision, (New Haven and London, 1966), pp.67-74.

56. Sur l'influence de Marulle en particulier, et sur la présence continue du pétrarquisme dans les recueils de 1555-56, voir Stone, op.cit., pp.59-64.

des 'ruses' des femmes de la cour; Ronsard prétend avoir choisi la simplicité d'une jeune paysanne et la franchise d'un amour rustique. Cette attitude envers l'amour est elle-même le reflet d'une esthétique nouvelle; Ronsard renonce aux expériences linguistiques de sa première période, qu'il qualifie d'ostentations:

Or', si quelqu'un après me vient blasmer de quoy
 Je ne suis plus si grave en mes vers que j'estoy
 A mon commencement, quand l'humeur Pindarique
 Enfloit empoulément ma bouche magnifique,
 Dy luy que les amours ne se souspirent pas
 D'un vers hautement grave, ains d'un beau stille bas,
 Populaire et plaisant, ainsi qu'a fait Tibulle,
 L'ingenieux Ovide, et le docte Catulle:
 Le fils de Venus hait ces ostentations:
 Il sufist qu'on luy chante au vray ses passions,
 Sans enfleure ny fard, d'un mignard et dous stille,
 Coulant d'un petit bruit comme une eau qui distille.
 Ceus qui font autrement ils font un mauvais tour
 A la simple Venus, et à son fils Amour. 57

Il ne saurait pas être question ici d'une analyse approfondie du 'beau stille bas'.⁵⁸ Puisqu'il s'agit, à la différence de Cassandre, d'une maîtresse dont on sent la présence, le 'portrait' qui cherche à représenter par le truchement de l'art une beauté absente n'a en effet aucun rôle à jouer dans l'expression de cet amour. Ce n'est pas à dire que Ronsard décrit sa Marie directement, sans l'intervention de l'art ou de l'imagination. D'un point de vue physique Marie reste tout aussi indistincte que Cassandre, sinon plus indistincte encore.⁵⁹ Mais en changeant de dame et de style, Ronsard modifie sa propre

57. Laum. VII, p.324, vv.169-182.

58. On consultera l'analyse de F. Desonay, dans son Ronsard poète de l'amour, vol. II, chap.2, (pp.99-132). Cf. aussi D. Stone, loc. cit.

59. Cf. F. Desonay, op.cit., vol.II, pp.31-32.

personnalité d'amant et de poète. Les mêmes images qui avaient servi à 'adorer' Cassandre reviennent pour idéaliser et pour styliser la belle Marie; c'est la tonalité qui change. Le nom de la maîtresse est répété sans cesse (à la différence encore de la Cassandre des sonnets), et par le seul fait de la nommer, Ronsard évoque sa présence et rend superflu le 'portrait'. La distanciation métaphorique des Amours fait place à la spontanéité de la comparaison qui met en scène une maîtresse nommée et donc présente, à laquelle le poète-amant adresse directement ses compliments. Encore faut-il souligner qu'il s'agit d'un poète capricieux, dont l'humeur transparait dans la manière variable dont il développe ses images et dans son refus de se prendre au sérieux. Le Sonnet X de la Continuation est un excellent exemple du nouveau style de Ronsard. Dans ce sonnet, qui cherche à décrire ou à définir la dame aimée, les images et le mouvement sont au fond les mêmes qu'en 1552. L'image plus ou moins concrète de la couleur se transforme par la puissance embellissante et idéalisante de la mythologie à mesure que l'imagination du poète s'excite et se déploie. Mais la force particulière du sonnet réside dans le revirement du dernier vers qui rappelle, au moment même où l'imagination veut s'envoler, la présence d'une femme et d'une relation amoureuse réelles:

Marie, vous avés la joue aussi vermeille
 Qu'une rose de Mai, vous avés les cheveux
 De couleur de chataigne, entrefrisés de neus,
 Gentement tortillés tout-au-tour de l'oreille.
 Quand vous estiés petite, une mignarde abeille
 Dans vos levres forma son dous miel savoureux,
 Amour laissa ses traits dans vos yeus rigoreus,
 Pithon vous fait la vois à nulle autre pareille.

Vous avés les tetins comme deus mons de lait,
 Caillé bien blanchement sus du jonc nouvelet
 Qu'une jeune pucelle au mois de Juin façonne:
 De Junon sont vos bras, des Graces vòstre sein,
 Vous avés de l'Aurore et le front, et la main,
 Mais vous avés le coeur d'une fiere lionne. 60

L'image de la rose qui paraît dans ce sonnet domine le recueil. C'est elle qui inaugure la description de Marie. La comparaison avec la rose permet à Ronsard de décrire et de célébrer sa maîtresse par le moyen de son contexte physique, c'est-à-dire par la projection littéraire de l'Anjou où il se plaît à la situer, projection qui entremêle à une topographie réelle des images conventionnelles tirées des modèles antiques et néo-latins. Ainsi, dans le premier sonnet 'descriptif', Ronsard caractérise la beauté de Marie en la comparant à sa soeur, qu'elle dépasse 'd'autant que le bouton/D'un rosier franc surpasse une rose sauvage'.⁶¹ Le rôle du cadre rustique dans la célébration de Marie se voit encore plus clairement dans le Sonnet LXVII de 1555:

Douce, belle, gentille, et bien fleurante Rose,
 Que tu es à bon droit à Venus consacrée,
 Ta delicate odeur hommes et Dieus recrée,
 Et bref, Rose, tu es belle sur toute chose.

La Grace pour son chef un chapellet compose
 De ta feuille, et tousjours sa gorge en est parée,
 Et mille fois le jour la gaye Cytherée

De ton eau, pour son fard, sa belle joue arrose.

Hé Dieu, que je suis aise alors que je te voi
 Esclorre au point du jour sur l'espine à requoy,
 Dedans quelque jardin pres d'un bois solitere!

De toi les Nymphes ont les coudes et le sein:
 De toi l'Aurore emprunte et sa joue, et sa main,
 Et son teint celle-là qui d'Amour est la mere. 62

60. Laum. VII, pp.126-127.

61. Continuation, Sonnet VIII. Laum. VII, p.125.

62. Laum. VII, pp.184-185.

Par la célébration de la rose, Ronsard réussit à transformer, au nom de l'amour et de la poésie, le paysage où il se déplace. La suffusion du coeur et de l'imagination se voit dans la suite des adjectifs au premier vers, dans l'impossibilité de décrire qui est suggérée par le 'bref', et dans la finalité superlative du vers 4. En 1555, le paysage poétique reste pourtant mal défini - il s'agit de 'quelque jardin pres d'un bois solitere'. Mais en 1578 Ronsard apporte des modifications considérables à ce sonnet. Marie, se confondant avec la déesse de l'amour, s'intègre explicitement dans un décor ambigu, à la fois Bourgueil et Cythère. Mythologie, paysage et personnage se réunissent dans une seule vision poétique. Par sa fusion de deux niveaux de l'expérience - d'une part une réalité amoureuse, suggérée par la présence de l'amant dans un jardin à l'aube, et d'autre part la perception rehaussée du poète 'au point du jour' et 'pres d'une eau solitaire' (c'est -à-dire à un moment, et dans un lieu, où la beauté va s'éclorre pour lui) cette version de 1578 est supérieure à l'original:

Douce, belle, amoureuse et bien fleurante Rose
 Que tu es à bon droit aux amours consacrée,
 Ta delicate odeur hommes et Dieus recrée
 Et bref, Rose, tu es belle sur toute chose.

Marie pour son chef un beau bouquet compose
 De ta feuille, et tousjours sa teste en est parée;
 Tousjours ceste Angevine, unique Cytherée,
 Du parfum de ton eau sa jeune face arrose.

Ha Dieu, que je suis aise alors que je te voi
 Esclorre qu point du jour sur l'espine à requoy
 Aux jardins de Bourgueil pres d'une eau solitaire.

De toi les Nymphes ont les coudes et le sein;
 De toi l'Aurore emprunte et sa joue, et sa main
 Et son teint la beauté qu'on adore en Cythère.

De même, dans le célèbre Sonnet XXIII, 'Mignongne,

levés-vous, vous estes paresseuse',⁶³ les images des roses, des oeillets et des perles qui auraient été en 1552-1553 la projection métaphorique d'une beauté distante et inaccessible deviennent les éléments réels d'un décor dans lequel Marie vit et évolue, et dans lequel on sent en effet par la nature directe du discours la présence du couple amoureux.

L'image de la peinture, et le thème de l'écart qui sépare le rêve et la réalité, se font donc rares à partir de 1555. On les retrouve pourtant dans un sonnet du Bocage de 1554, déplacé ensuite dans le Premier Livre des Amours (1560 à 1572) et puis dans le deuxième livre (1578 à 1587):

Morfée, s'il te plaist de me représenter
 Cette nuit ma Cassandre aussi belle et gentille
 Que je la vi le soir quand sa vive scintille
 Par ne sçai quel regard vint mes yeus enchanter:
 Et s'il te plaist encor tant soit peu d'alenter
 (Miserable souhet!) de sa feinte inutile
 Le feu qu'amour me vient de son aile sutile
 Tout alentour du coeur, sans repos, eventer:
 Sur le haut de mon lit en voeu je t'apendrai,
 Devot, un saint tableau, sur lequel je peindrai
 L'heur que j'aurai reçu de ta forme douteuse,
 Et comme Jupiter à Troyé fut deceu
 Du Somme et de Junon, apres avoir receu
 De la simple Venus la ceinture amoureuse. 64

Déjà en 1554, il ne s'agit plus d'une exposition 'dramatique' des effets du rêve qui s'installent, puis se révèlent trompeurs, d'une illusion qui se précise puis se dissipe; le poète invite l'illusion à s'emparer de lui, pleinement conscient de ce qu'il fait. Ainsi, pour souligner la nature illusoire de l'expérience, la récompense promise à Morphée est un tableau qui représente par l'allégorie la puissance de l'illusion amoureuse. A

63. Laum. VII, pp.140-141.

64. Laum. VI, pp.52-53.

partir de 1555, le thème du songe fuyard disparaît de la poésie amoureuse, et les notions de songe et de mensonge s'associent, comme nous l'avons vu, à la déception plus générale qui caractérise les années 60. Le songe érotique, tel qu'on le trouve en 1552-53, ne reparaît qu'en 1578 avec les Sonnets pour Hélène.⁶⁵

Il faut pourtant signaler une variante de ce thème, que l'on trouve dans un des Sonets amoureux adressés à Sinope dans le Second Livre des Meslanges de 1559. (Après 1560, ce sonnet, adressé désormais à Marie, figure dans le Second Livre des Amours):

Sinope, que j'adore en trop cruel destin,
Quand d'un baiser d'amour vostre bouche me baise,
Je suis tout esperdu, tant le cueur me bat d'aise:
Entre vos doux baisers puissay-je prendre fin!

Il sort de vostre bouche un doux flair, qui le tin
Surmonte de douceur, la rose, et la framboise,
Et tout le just des fleurs dont l'avette Appuloise
Fait dedans ses vaisseaux son miel le plus divin.

Il sort de vos tetins une odoreuse haleine
(Je meurs en y pensant) de parfum toute pleine,
Digne d'aller au ciel embasmer Jupiter.

Mais quand toute mon ame en plaisir se consomme
Mourant de sus vos yeux, lors pour me despiter
Vous fuiez de mon col, pour baiser un jeune homme. 66

La présence (imaginée) de la dame confond l'érotisme du songe et celui du baiser. L'étreinte illusoire de la 'feinte' se fait donc une étreinte réelle dont le poète se souvient. C'est pourtant une étreinte tout aussi décevante, puisque l'idole fuyarde de 1552-1553, que l'imagination ne réussit pas à retenir, devient une fuite

65. Cf. G. Castor, 'The theme of illusion in Ronsard's Sonnets pour Hélène and in the variants of the 1552 Amours'. Forum for Modern Language Studies, 7, (1971), pp.361-373.

66. Laum. X, pp.95-96.

véritable.

Le thème de l'obsession amoureuse, dissocié pourtant de l'image du portrait peint, se prolonge jusque dans la Nouvelle Continuation des Amours, avec la chanson 'Je ne veulx plus que chanter de tristesse'.⁶⁷ La forme plus libre permet à Ronsard d'y développer dans 84 vers un thème dont la force poétique avait été intensifiée en 1552-1553 (comme chez Pétrarque) par la compression propre au sonnet. Dans la chanson, les tensions sont par conséquent délayées; le poète rend son thème explicite; il le commente et l'explore. L'analyse se fait même prolix, et les comparaisons se multiplient:

Mais ma raison est si bien corrompue
Par une faulce imagination
Que nuict et jour je la porte en la veue,
Et sans la voir j'en ay la vision.

Comme celuy qui contemple les nues
Pense adviser mille formes là sus
D'hommes, d'oyseaux, de chimères cornues,
Et ne voit rien, car ses yeux sont deceuz:

Et comme cil qui d'une aleine forte,
En haute mer, à puissance de bras
Tire la rame, il pense qu'ell' soit torte
Rompue en l'eau, toutesfois ne l'est pas:

Ainsi je voy d'une veüe trompée
Celle qui m'a tout le sens depravé,
Qui dans mes yeux, et dans l'âme frappée
Par force m'a son portrait engravé,

Et soit que j'erre au plus hault des montaignes,
Ou dans un boys, loing de gens et de bruit,
Soit dans des prez, ou parmi les campagnes,
Tousjours à l'oeil ce beau portrait me suit.

(vv.17-36)

Suit une série de développements dans lesquels la nature visible (champs de blé, étoiles, fleurs, etc.) et audible ('une fontaine clere') évoque les beautés de la dame absente. Sans doute faut-il voir dans cette prolixité

67. Laum. VII, pp.277-281.

un défaut qui serait d'ailleurs caractéristique de Ronsard et de ceux qui l'imitent. Remarquons pourtant que cette chanson se fait longue parce qu'elle cherche, comme l'Elégie à Janet, à combler le vide qu'a laissé dans la vie de l'amant l'absence de sa maîtresse. Le poète chante afin de se souvenir d'elle, et pour s'empêcher de mourir. C'est la raison pour laquelle l'idée de 'chanter' revient cinq fois dans l'introduction du poème, qui souligne aussi les notions associées de l'absence et de la mort:

Je ne veulx plus que chanter de tristesse,
 Car autrement chanter je ne pourrois,
 Veu que je suis absent de ma maistresse:
 Si je chantois autrement, je mourrois.
 Pour ne mourir il fault donc que je chante
 En chantz piteux ma plaintive langueur,
 Pour le despart de ma maistresse absente,
 Qui de mon sein me déroba le cueur. (vv. 1-8)

Le poète doit donc renverser les procédés de l'Elégie à Janet. Là où il avait voulu extérioriser une image qu'il portait au coeur, il cherche désormais, dans un mouvement déclenché par sa perception de la nature, à assimiler et à intérioriser ses propres comparaisons afin de reconstituer l'image affective, et ainsi de remettre à sa place son 'coeur' que sa maîtresse a 'dérobé'. On aboutit donc à une juxtaposition de la mélancolie et de la fantaisie, typique de la psychologie du poète telle que Ronsard la décrit, et qui produit ici une 'jouissance' paradoxale qui est à la fois celle de l'amant et celle du poète, car tous deux sont conscients et du vide qui sépare le désir et sa réalisation et de la valeur d'une imagination qui s'évertue à combler ce vide:

Voilà comment pour estre fantastique
 En cent façons ses beaultez j'apperçoy,
 Et m'esjouys d'estre melancolique
 Pour recevoir tant de formes en moy. (vv. 69-72)

Cette chanson de 1556 confirme donc que l'opération de l'imagination dépend de l'absence de ce qui est désiré, ou du moins de l'existence d'un écart entre la réalité et les souhaits du poète. La présence - ou la proximité - de Marie dans les poèmes qui lui sont consacrés ne se précise pas. Restant inaccessible, elle inspire des 'plaintes' dans lesquelles le poète dédaigné cherche à la persuader qu'il faut l'aimer en énumérant ses maux et en soulignant la force de son amour; étant en même temps toute proche elle transforme la vie et la perception du poète, et c'est cette perception poétique et amoureuse d'un décor idyllique qui marque plus qu'aucun autre trait la Continuation et la Nouvelle Continuation des Amours. En 1555-1556, les plus belles réussites de la poésie amoureuse appartiennent en effet à cette deuxième catégorie.

En 1560, lors du recensement général de ses oeuvres, Ronsard semble avoir voulu souligner cet aspect de la poésie amoureuse. Le Voyage de Tours, qui figure parmi les Amours (deuxième livre) à partir de 1560, confronte la 'plainte' et le poème de l'absence d'une manière qui met en valeur l'originalité poétique de ce dernier.⁶⁸

Le Voyage de Tours raconté à la première personne le voyage du 'berger' Perrot et de son ami Thoinet (Baïf) qui se rendent à Saint-Côme pour y voir celles qu'ils

68. Laum. X, pp.214-230.

aiment. Les jeunes filles, Francine et Marion, assistent à une fête 'Dans un pré [...] au beau millieu de l'isle' (v.42); les deux bergers se mettent 'en l'ordre de la dance' (v.45) et Thoinet prononce une longue 'plainte' (v.46) destinée à convaincre sa Francine qu'il faut le 'prendre à merci' (v.56). Mais elle reste insensible et se moque de lui (vv.182-184); ainsi, la plainte terminée, il 'se pasma sur l'herbe' (v.181). Perrot, au contraire, n'a pas le loisir de prononcer une plainte, et sa chanson doit devenir l'accompagnement de la fuite de sa Marion, embarquée par sa mère dans un bateau qui se trouve tout près:

Ja les rames tiroient le bateau bien panssu,
 Et la voile en enflant son grand repli bossu,
 Emportoit le plaisir lequel me tient en peine,
 Quand je m'assis au bord, estendu sur l'arene,
 Et voiant le bateau qui s'en fuioit de moy,
 Parlant à Marion, je chanté ce convoy... (vv.191-196)

Le départ de la jeune fille marque donc l'éveil de l'imagination; Ronsard transforme les rives de la Loire, puis le fleuve lui-même, pour embellir le passage de sa bien-aimée:

Que les bords soient semez de mille belles fleurs
 Representant sur l'eau mille belles couleurs,
 Et le tropeau gaillard des gentiles Nayades
 Alentour du vaisseau face mille gambades,
 Les unes balloyant des paumes de leurs mains
 Les flots devant la barque, et les autres leurs seins
 Descouvrant à fleur d'eau, et d'une main ouvriere
 Conduisant le bateau du long de la riviere.
 (vv.207-214)

Le poète aussi veut se métamorphoser, souhaitant participer par son désir au mouvement de l'eau:

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, et 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...
 69 (vv.233-240)

Mais une telle métamorphose est impossible: 'Or cela ne peut estre' (v.253). Le rêve poétique se révèle illusoire d'ailleurs même avant de s'exprimer ('Que ne puis-je muer...') et l'impossibilité de rejoindre par l'imagination la dame aimée se déclare dans les conditionnels qui parcourent le développement, et surtout dans la répétition de 'j'irois'. Le poète prétend donc qu'il trouvera à quoi se consoler dans le 'bon vin d'Anjou' (v.275) et dans les chansons que lui chanteront ses amis au sujet de son amour. Ceci permet à Ronsard d'introduire dans son poème un abrégé des thèmes érotiques traditionnels (vv.275-295). En particulier, l'idée du poète qui vieillit sous l'effet de son amour amène le thème conventionnel du carpe diem, et celui-ci s'élargit pour devenir une célébration de la poésie et de Ronsard lui-même (vv.301-314). A la fin du poème Perrot, en empêchant Thoinet de partir à la poursuite de sa dame, consacre la valeur poétique de l'absence et du triple mouvement qu'elle inaugure - élan de l'imagination, déception, et consolation de la poésie (qui se réunit ici à l'autre consolation bachique - celle du vin).⁷⁰ En mettant fin ainsi à l'épisode et au poème qui le raconte, il suggère que l'amour n'est qu'un seul élément dans une expérience

69. Sur toute cette partie du poème, et l'image de la métamorphose, cf. T.C. Cave, 'Ronsard's mythological universe', Ronsard the Poet, pp.179-180.

70. Cf. plus haut, p.335, mes remarques sur La Lyre.

complexe de la vie et de la poésie. Le Voyage de Tours, en développant de cette manière des thèmes et des tensions qui subsistent dans la nouvelle mode d'écrire de 1555, atteste la continuité, mais aussi l'évolution, de l'inspiration amoureuse de Ronsard et souligne que celle-ci s'intègre dans une vision plus compréhensive de l'imagination et de la poésie.

Or, cet élargissement des thèmes amoureux se poursuit au cours des années 1560, même si cette période de l'activité de Ronsard n'est marquée d'aucun recueil proprement érotique. Les thèmes de l'absence et du portrait - tant du portrait peint que du portrait imaginé - se réunissent à celui de la mort qui, comme nous l'avons vu, domine l'imagination du poète dans les années 1560-1563; avec cette tonalité nouvelle, ces thèmes avancent encore l'exploration ronsardienne de la poésie, et surtout des rapports et des tensions qui existent entre l'imagination et l'expression.

Deux séries importantes de poèmes s'enchevêtrent pendant la période 1564-1571. Ce sont les poèmes au sujet du départ de la reine d'Ecosse, et ceux que Ronsard adresse à Genève, sa maîtresse 'parisienne'. En effet, dans la première édition du Recueil des Nouvelles Poésies (1564) l'Elegie à la Royne d'Ecosse ('Le jour que vostre voyle aux vagues se courba') se situe dans le troisième livre entre le Discours amoureux de Genevre et l'élégie 'Ce me sera plaisir, Genevre, de t'escrire'.⁷¹ Avec

71. Laum. XII, pp. 256-277 (Discours amoureux de Genevre); pp. 277-284, (Elegie à la Royne d'Escosse) et pp. 284-292 (Elegie 'Ce me sera plaisir, Genevre, de t'escrire').

l'Elégie à H. L'Huillier ('L'Huillier, si nous perdons cette belle princesse') et l'Elégie sur le départ de la royne d'Escosse, parues au livre deux du Recueil,⁷² ces trois poèmes figurent parmi les Elégies dans les éditions collectives qui se succèdent entre 1567 et 1578.

L'élégie à Marie Stuart 'Bien que le trait de vostre belle face' vient les rejoindre en 1567 (Laumonier fait remonter sa composition jusqu' avant le mois de juillet 1565, date du mariage de Marie avec Darnley),⁷³ et l'élégie adressée à Genève ('Le temps se passe, et se passant Madame') figure parmi les Elégies à partir de 1571.⁷⁴ Les deux séries de poèmes ne sont séparées qu'en 1584; il est donc légitime de les considérer ensemble, d'autant plus que les ouvrages consacrées à Marie Stuart, sans être des poèmes amoureux, sont fortement marqués par l'emploi du vocabulaire et des thèmes érotiques. Ajoutons que le thème de l'absence ne se limite pas à ces poèmes, dans les Trois Livres du Recueil des Nouvelles Poësies. Il paraît explicitement dans l'Elégie 'Si le ciel, qui la foy des amans favorise' dont le sujet serait, selon Laumonier, Isabeau de Limeuil.⁷⁵ Dans ce poème, comme dans le Voyage de Tours, l'absence produit le regret, et le désir d'une métamorphose qui, ne pouvant être soutenue, fait place à la 'consolation' du 'penser'. Ronsard n'y

72. Laum. XII, pp.189-193, (Elegie à H. L'Huillier) et pp.193-199, (Elegie sur le depart de la royne d'Escosse).

73. Laum. XIV, pp.152-159.

74. Laum. XV, pp.326-338.

75. Laum. XII, pp.200-203.

utilise pourtant pas l'image du portrait peint, qu'on retrouve au coeur des séries de poèmes adressés à Marie Stuart et à Genève; c'est la raison pour laquelle nous nous bornerons à examiner ces derniers. L'identité des thèmes est frappante dans tous ces poèmes, dont certains racontent - ou semblent raconter- une aventure personnelle, tandis que d'autres introduisent dans une poésie somme toute officielle un très fort accent de sincérité, et d'autres encore seraient des pièces faites sur commande. C'est déjà un indice très clair de la nature variable de la relation entre la poésie et la réalité chez Ronsard; le Recueil des Nouvelles Poësies montre à quel point la distinction moderne entre 'fantaisie' et 'sincérité' risque de fausser notre compréhension de la poésie du XVIIe siècle.⁷⁶

C'est dans les poèmes que Ronsard adresse à la reine d'Ecosse et dans ceux qui sont consacrés à Genève que l'on trouve l'expression la plus développée des thèmes associés de l'absence et de l'imagination. Les deux séries de poèmes se rapprochent non seulement par le thème de l'absence qui leur est commun, mais aussi par l'image du portrait et par l'emploi que Ronsard en fait pour évoquer la puissance et la faiblesse de l'imagination.

Dans l'Elégie à H.L'Huillier le vocabulaire de la description amoureuse sert à évoquer la beauté de la reine,

76. Cf. Laum. XII, p.208, note 1. En considérant une de ces élégies, Laumonier hésite entre Isabeau de Limeuil et Genève, mais commente que 'Ronsard semble bien l'avoir écrite pour son propre compte' (XII, pp.245-246, note 3). Dans un autre cas, il pose franchement la question: 'Réalité ou pure fantaisie?' (XII, p.251, note 2).

et surtout sa 'clarté', sans pourtant que l'image du portrait s'y fasse explicite (vv.1-26).⁷⁷ Même le portrait est 'absent':

Si son idolle feinte au moins nous demouroit,
En s'en allant de nous toute ne s'en iroit,
Et aurions le plaisir du sage Roy Prothée
Qui d'Helene retint la figure empruntée.
Mais elle s'en va toute.. (vv.27-31)

L'idée d'une présence fausse et fantomatique qui procure un plaisir chaste, mais également faux, se rattache explicitement à l'image de la représentation artistique dans une variante de 1567, l'expression 'Si son idolle feinte' devenant à cette date 'Si sa belle peinture'. La première élégie de la série se relie ainsi à l'image centrale de la dernière, l'élégie 'Bien que le trait de vostre belle face' venant justement achever la série en 1567, comme nous l'avons vu.

En prévoyant le départ de la reine dans l'Elégie à L'Huillier, Ronsard souligne encore une fois son regret en voulant se métamorphoser, s'imaginant notamment une étoile 'au haut de son navire' (v.461). Ce désir, étant irréalisable, ne fait qu'intensifier le regret; le poème se termine en évoquant de nouveau la 'clarté' de la reine qui, née parmi des fleurs (vv.19-22) fait naître des fleurs sur son passage:

Or aille où le Destin emmener la voudra,
Toujours de sous ses pieds la terre se peindra
D'un beau tapis de fleurs, les eaux seront paisibles,
Les vens appaiseront leurs alaines terribles,
La mer se fera douce, et pour voir sa beauté
Le Soleil espendra sur elle sa clarté,
Au moins si le Soleil en la voyant n'a honte
Qu'une telle beauté sa beauté ne surmonte. (vv.67-74)

77. Laum. XII, pp.189-190. Les techniques 'descriptives' exploitées dans l'Elégie à Janet serviront encore à célébrer un personnage royal dans La Charite (Laum.XVII, pp.166-173).

Toutes ces images se prolongent et se rassemblent dans l'élégie suivante, Sur le Depart de la Royne d'Escosse,⁷⁸ qui en ajoute d'autres:

Comme un beau pré depouillé de ses fleurs,
Comme un tableau privé de ses couleurs,
Comme le ciel, s'il perdoit ses estoilles,
La mer ses eaux, la navire ses voiles,
Un bois sa feuille, un antre son efroy,
Un grand palais la pompe de son Roy,
Et un anneau sa perle precieuse:
Ainsi perdra la France soucieuse
Ses ornemens, en perdant la beauté
Qui fut sa fleur, sa couleur, sa clarté. (vv.1-10)

L'unité extraordinaire de ces poèmes est confirmée dans l'élégie 'Le jour que vostre voyle aux vagues se courba'.⁷⁹ On y retrouve le même ensemble d'images; à l'image du navire s'ajoute la description de la belle reine, 'qui ressemble au portrait d'une celeste Image' (v.36), et surtout l'évocation de ses 'yeux estoilés'. Son départ est aussi celui des Muses, qui, ayant perdu leur sujet (v.42), sont devenues 'muettes' (v.44). Ronsard développe ainsi un thème resté implicite dans l'image de 'l'antre' qui perd son 'efroy'. Cette fois-ci, le désir irréalisable du poète est celui de vouloir épuiser l'eau de la mer:

Je voudrois bien qu'un Dieu, le plus grand de
la troupe
De ceux qui sont au ciel, espuisast d'une poupe
Toute l'eau de la mer: lors à pié sec j'yrois
Du rivage François au rivage Escossois,
Et marchant seurement sur les blondes areines,
Sans estre espovanté des hideuses baleines,
Je voireis les beaux yeux de ce gentil Soleil,
Qui ne scauroit trouver au monde son pareil.
(vv.103-110)

Mais le poète confirme immédiatement l'impossibilité

78. Laum. XII, pp.193-199.

79. Laum XII, pp.277-284.

de ce souhait poétique, et le poème se termine par un développement lyrique sur la relation essentielle de la beauté et de l'imagination, que vient stimuler l'absence et la distance, sources de l'idéalisation:

Mais puis qu'il n'est permis de forcer la Nature,
Et qu'il faut que la mer de vagues nous emmure,
Pour la passer d'un coup en lieu de grands vaisseaux
J'envoyray mes pensers, qui vollent comme oyseaux.
Par eux je revoyray sans danger, à toute heure,
Cette belle Princesse et sa belle demeure:
Et là pour tout jamais je voudray séjourner,
Car d'un lieu si plaisant on ne peut retourner.

Certes l'homme seroit furieux manifeste
Qui voudroit retourner d'un paradis celeste,
Disant que de son bien il recevroit un mal,
Pour se voir eslongné de son païs natal.

La Nature a toujours dedans la mer lointaine,
Par les bois, par les rocs, sous des monceaux
d'areine

Recelé les beautés, et n'a point à nos yeux
Monstré ce qui estoit le plus delicieux:
Les perles, les rubis sont enfans des rivages,
Et toujours les odeurs sont aux terres sauvages.

Ainsi Dieu qui a soing de vostre royauté,
A fait, miracle grand, naistre vostre beauté
Sur le bord estrange, comme chose laissée
Non pour les yeux de l'homme, ainçois pour la
pensée. (vv.111-132)

L'éloignement rend donc possible l'opération de l'imagination et la réalisation poétique de la beauté. C'est ainsi que l'image du tableau, phénomène éminemment paradoxal qui évoque à la fois la présence et l'absence, vient s'installer au centre des images que Ronsard regroupe autour de la reine d'Ecosse. L'élégie 'Bien que le trait de vostre belle face' est en effet le point culminant d'un développement qui se prépare tout au long des poèmes dont nous venons de parler. L'idée du portrait imaginé de la reine - le 'tableau vivement animé' que le poète porte dans son coeur (v.4) - fait place à un portrait réel de Marie Stuart habillée de son deuil blanc, portrait que Ronsard

garde près de lui, et qu'il associe étroitement à son travail de poète: c'est, en effet 'la chose la plus rare/ Dont mon estude et mes livres je pare' (vv.5-6). Le portrait appelle par le souvenir l'image de la reine qui se promène dans les jardins de Fontainebleau, image qui, déjà préparée aux vers 23+24, se transforme à son tour en celle du navire. L'étude de Marcel Raymond rend superflue toute considération supplémentaire de cette première partie de l'élégie, 'rhapsodie en blanc mineur' où thèmes et images s'entrecroisent et s'entre-commentent, et la vision se crée et se dissipe devant les yeux du lecteur.⁸⁰

Les 52 vers sur lesquels se concentre l'analyse de M. Raymond font partie pourtant d'un poème beaucoup plus long (174 vers en tout) qui est essentiellement un poème d'amour, et, par l'intermédiaire de l'amour, un poème sur la poésie. Le processus de décomposition et de transformation qui caractérise cette première partie - processus par lequel le portrait se réduit à l'image de la blancheur et nourrit ainsi les trois niveaux de l'activité mentale (la perception du portrait, le souvenir de la reine, sa projection imaginée avec le navire) - se reproduit donc dans un contexte amoureux avec la description du portrait du roi Charles IX, que l'imagination du poète anime et transforme, de sorte que le poète et son roi se confondent, et les désirs et les regrets de l'un s'identifient à ceux de l'autre:

80. M. Raymond, Baroque et Renaissance poétique, pp.140-145; La Poésie française et le maniérisme, p.41. Cf. Odette de Mourgues, 'Ronsard's later poetry' dans Ronsard the Poet, éd. Cave, p.294.

Tout vis à vis de vostre portraiture
 J'ai mis d'un Roy l'excellente peinture,
 Bien jeune d'ans, qui jamais n'eut le coeur
 Point ny blessé d'amoureuse langueur,
 Et toutesfois à luy voir le visage
 Chacun diroit qu'il ayme vostre Image,
 Et qu'allumé des rais de vostre jour
 Il se consume et s'escoule d'amour,
 Dedans la cire, et que la cire mesme
 Sentant sa flamme en devient toute blesme. (vv.53-62)

La présence de l'artifice, et l'importance de l'imagination, sont soulignées, comme c'était déjà le cas dans les poèmes élogieux de 1550, par les conditionnels: 'chacun diroit' (v.58); 'on jugeroit' (v.63); 'vous diriez' (v.73). Le tableau se transforme sous l'impulsion de l'interprétation que le poète nous en donne; la pâleur du roi s'explique par le fait qu'il 'se consume et s'escoule d'amour', et le mutisme du portrait devient celui de l'amoureux:

Luy donc, espris d'un visage si beau
 Où vit Amour, son trait et son flambeau,
 En son portrait vous diriez qu'il soupire
 Et que muet ne vous ose rien dire. (vv.71-74)

A ce point, la confusion volontaire des différents niveaux de la réalité, juxtaposés déjà dans les modalités du portrait de la reine, se complique encore davantage par l'intervention du poète dans le développement de sa fiction (intervention au deuxième degré, en effet, puisque le poème s'organise déjà autour de l'image du poète et de l''estude' dans laquelle il est enfermé). Ce double mutisme provoque donc une prosopopée, artifice dont Ronsard fait éclater la conventionnalité en prétendant qu'il est 'contraint' de parler pour son roi, et qui devient ainsi une consécration du rôle public du poète dont les vers sont mis à la disposition des grands seigneurs. Les paroles que Ronsard prononce

au nom du roi réunissent les malheurs de la royauté et ceux de l'amour; le fardeau du pouvoir s'appesantit par la séparation du roi et de la reine et par l'impossibilité de leur amour. Le discours devient ainsi l'expression d'un idéal politique à jamais perdu, ce même idéal qui s'exprime dans les autres élégies à Marie Stuart par l'image de l'île errante et par le désir poétique. (c'est-à-dire irréalisable) de voir l'Ecosse venir se joindre à la France.⁸¹ Le poème se termine donc en rappelant la nature artificielle du portrait, devenu ici l'image du refoulement - refoulement d'un amour qui refuse de s'extérioriser, et d'un idéal politique qui refuse de se réaliser. L'image de la mer reparaît, symbole de la cruauté et de la séparation. La vitupération de l'Amour à laquelle Ronsard consacre le dernier développement de l'élégie prend en fin de compte des dimensions plus larges, et semble devenir le véhicule d'un pessimisme plus général, caractéristique, comme nous l'avons vu plus haut, du Ronsard des années 1560.

Les poèmes qui se rassemblent autour du personnage de la reine d'Ecosse contribuent donc au sens de la déception qui marque cette période de l'activité du poète. Sans vouloir amoindrir l'amitié qui liait sans doute Ronsard et Marie Stuart et la 'sincérité' de ses vers, on peut soutenir que c'est la valeur poétique de la reine absente qui attire le poète. Les poèmes explorent surtout la relation de l'idéal et de l'imagination; l'image du tableau qui s'anime, ou qui n'arrive pas tout à fait à s'animer, attestant à la fois une absence et une présence, cristallise l'effort

81. Cf. Laum. XII, p.282 vv.91-102 et surtout p.198, vv.83-92.

d'une imagination qui cherche à rapprocher le souhait et la réalité. En même temps, c'est par l'ambivalence du 'portrait' que le poète dégage et souligne l'impossibilité de ce qu'il désire; ce 'portrait', image de tout effort artistique, figure l'écart entre l'idéal et la réalité qui rend possible, et nécessaire - c'est-à-dire qui inspire - la poésie. La seule poésie permet de supprimer cet écart, mais paradoxalement, le mouvement de suppression souligne l'écart et met en valeur la qualité illusoire et mensongère de la poésie. Le cadre est encore celui du triple mouvement élan-déception-consolation.

La deuxième série de poèmes qui nous concerne - celle qui est adressée à Genève - a un statut assez particulier dans l'oeuvre de Ronsard. Poèmes d'amour, dans lesquels les thèmes peuvent se développer librement, sans les contraintes formelles du sonnet, ces 'élégies' ou 'discours en forme d'élégies' racontent un amour comblé, amour que G. Cohen a donc pu qualifier de 'banal' et qui ne figurera jamais dans la section des Oeuvres consacrée aux Amours.⁸² Ces élégies correspondent aux étapes importantes d'une histoire qui semble avoir été vécue, ou qui se présente comme telle. La première raconte l'innamoramento; le poète fait sa cour à Genève, qui reste pourtant fidèle à son amant décédé. La deuxième, qui prend la forme d'une lettre écrite à Genève pendant une absence, rappelle le début de

82. G. Cohen, Avant-propos des Oeuvres complètes de Ronsard (Paris, Bibl. de la Pléiade, 1965), p.XXIV. Sur ces poèmes, cf. F. Desonay, Ronsard poète de l'amour, vol. II, pp.220-227 et D. Stone, Ronsard's Sonnet Cycles, pp.121-134.

leur liaison amoureuse; pendant un séjour à Saint-Germain avec la cour Ronsard se sent troublé par son amour, et, chevauchant jusqu'à Paris, il fait de nouveau sa cour et persuade Genève de se donner à lui. La troisième élégie est une réflexion sur cette liaison bien longtemps après qu'elle a fini, réflexion qui souligne l'unité du couple dans un amour réciproque, la différence essentielle entre l'amour ainsi conçu et la 'rage amoureuse', et l'inutilité d'une philosophie érotique fondée sur la fidélité que Ronsard remplace par une inconstance presque systématique.

L'absence joue donc dans ces poèmes, comme dans les élégies consacrées à Marie Stuart, un important rôle de catalyseur. C'est encore une fois l'absence qui permet à l'imagination de se déployer. Dans le deuxième poème de la série,⁸³ la distance qui sépare le poète de sa Genève s'associe à la force de l'amour. Il devient malade, et cette maladie se résoud dans l'acte d'écrire:

Ce me sera plaisir, Genevre, de t'escrire,
Estant absent de toy, mon amoureux martyre.
Helas, je ne vy pas! ou je vy tout ainsi
Que vit dedans le lit un malade transi,
Qui deça qui dela se tourne et se remue,
Ayant dans le cerveau la fiebvre continue...
(vv.1-6)

La poésie se rattache ainsi, par l'intermédiaire de la fièvre et de l'imagination surchauffée, à la vision obsédante de la dame. Le coucher du soleil provoque à la fois une intensification du 'mal' amoureux et la recherche des conditions propices à l'imagination:

Quand le Soleil descend dans les ondes salées,
Je me derobe es bois, ou me pers es vallées,
Je me cache en un Antre, et fuyant un chacun

83. Laum. XII, pp.284-292.

(De peur qu'à mes pensers il se montre importun)
 Je parle seul à moy, seul j'entretiens mon ame,
 Discourant cent propos d'amour et de ma dame:
 D'un penser achevé l'autre soudain renaist,
 Mon coeur d'autre viande en amour ne se paist:
 Il mouroit sans penser, le penser est sa vie
 Et ta douce beauté qui ma peine a suivie. (vv.29-38)

A ce point, l'imagination se confond donc avec l'introspection et l'obsession auxquelles se réduit la vie de l'amant et reste une force négative. Mais après une nuit d'insomnie, pendant laquelle l'amour 'ta jeune beauté toujours me représente' (v.74), le poète-amant sort, et, suivant son désir, trouve enfin du soulagement dans la poésie, et dans le symbole naturel d'un arbre qui, portant le nom de sa maîtresse, lui permet d'extérioriser et de styliser ses sentiments:

Mais si tost que le coq, planté de sur un pau,
 A trois fois salué le beau Soleil nouveau,
 Je m'abilie, et m'en vois où le desir me meine
 Par les prez non frayez de nulle trace humaine,
 Et là je ne voy fleur ny herbe ny bouton,
 Qui ne me ramentoyve ores ton beau teton,
 Et ores tes beaux yeux esquels Amour se joüe,
 Ores ta belle bouche, ores ta belle joüe.
 Puis foulant la rosée, en pensant je m'en vois
 Trouver quelque Genevre au milieu d'un bois,
 Où loing de toutes gens je me couche à l'ombrage
 De cet arbre gentil, dont l'ombre me soulage:
 Je l'embrasse et le baise, et je luy parle ainsi,
 Comme s'il entendoit ma peine et mon souci...
 (vv.75-88)

Le souvenir qui avait été le fondement de l'imagination malsaine, et les mêmes conditions de solitude qui avaient intensifié le mal de l'amant, s'associent désormais à la fraîcheur et à la beauté (soulignées par l'image de la rosée et par la répétition de l'adjectif 'beau'). Le développement par lequel Ronsard termine cette élégie réunit donc les thèmes de l'absence, du souvenir et de l'imagination ambivalente en faisant ressortir l'augmentation du sentiment

amoureux que provoque la séparation, et la résolution de ces sentiments intensifiés (et de leur nature paradoxale) dans l'acte poétique:

Voyla mon naturel, et si trompé je suis
 La faute vient d'Amour, non de moy, qui ne puis
 M'eslongner de l'ardeur de te revoir presente:
 Si je m'abuse ainsi, mon abus me contente.
 Maitresse, en attendant le bien de te revoir,
 Je suplie humblement ta main de recevoir
 Ces vers, que de la sienne Amour mesme te porte:
 En escrivant de toy mon cueur se reconforte.
 (vv.175-182)

La mort figurative que le poète-amant évite dans cette élégie par 'le penser' rappelle nécessairement la mort véritable du premier amant de Genève, qu'elle raconte elle-même dans le Discours amoureux de Genevre.⁸⁴ La constance de la dame se cristallise ici dans l'image du portrait que lui laisse son amant mourant afin de compenser l'absence définitive qu'elle aura bientôt à supporter. Cette 'feinte' soulagera l'amour qu'elle continuera à lui porter, quoiqu'elle reste entièrement consciente de sa nature irréaliste et abusive:

Mais las! puisque mon corps, lequel t'a bien
 aymé,
 Sera tantost sans forme en poudre consumé,
 Pour souvenance au moins garde bien ma peinture,
 Où sont tirés au vif les traits de ma figure:
 La voyant tu pourras de moy te souvenir,
 Et souvent dans ton sein chèrement la tenir.
 Et luy diras: Peinture, ombre de ce visage
 Qui mort et consumé encores me soulage,
 Que tu m'es douce et chere, ayant perdu l'espoir,
 Si ce n'est par la mort, de jamais te revoir.
 O beau visage feint! feinte teste et plaisante!
 De rien sinon de toy mon cueur ne se contente!
 Ton faux m'est agreable et ton vain gracieux,
 Et seulement de toy se contentent mes yeux.
 Ainsi tu parleras, ayant quelque memoyre
 De moy qui va tomber dedans la fosse noire,
 Et qui rien au tombeau n'emporte avecques moy
 Sinon le souvenir que j'emporte de toy. (vv.301-318)

84. Laum. XII, pp.256-277.

L'attention du lecteur se dirige donc sur la qualité illusoire de l'idéalisation amoureuse, contenue ici comme ailleurs dans l'image du tableau. C'est en effet l'idée que développe le poète dans sa réponse à Genève. Ce souvenir et cette idéalisation 'vaine' (qui ne cherche en fin de compte qu'à compenser une activité sexuelle devenue impossible et l'absence du corps aimé - voir le long développement des vers 391 à 428, qui souligne la nature physique de l'amour de Genève) est à comparer à la réalité physique d'un amant vivant dont la mort n'est que figurative (vv.457-464).

Au coeur de l'idéalisation de l'amant dans le 'discours' de Genève, il y a d'ailleurs une certaine instabilité. Ce discours, fondé sur le souvenir qui est le garant de la fidélité de l'amante, se révèle en effet fictif; l'expression ne reproduit pas la réalité. C'est la force du vers 'Tels ou semblables mots d'une bouche mourante/Me disoit mon amy'. En outre, Ronsard met en relief la valeur symbolique et thérapeutique de cet acte d'expression qu'accomplit Genève en lui racontant son histoire (et ainsi en la stylisant, comme nous venons de le voir). Son 'discours' est en effet le fruit poétique de son amour. La mort de l'amant marque la consommation de cet amour et le début de l'idéalisation qui germera dans l'esprit de la dame:

Puis tout pasle et tout froid sur mon giron
 s'abaisse,
 Et pour son corps aymé son idole me laisse.
 (vv.379-380)

Ayant porté sa douleur pendant 'neuf mois' (v.440), Genève

s'en délivre en parlant au poète:

Ainsi toute pasmée et grosse de douleur,
Discourant tu me feis entendre ton malheur...
(vv.445-446; c'est moi qui
souligne)

Libérée ainsi de son deuil, elle est prête à écouter les vœux renouvelés du poète, et peut accepter de l'aimer, comme il le raconte dans le troisième (et dernier) poème de la série, l'élégie de 1571 'Le temps se passe et se passant Madame...'.⁸⁵ Ronsard y reprend l'idée de la subjectivité de l'expérience amoureuse, et souligne à quel point la perception de l'amant peut être faussée. Ayant cherché à fuir son amour en se rendant auprès de la cour à Saint-Germain (le voyage est 'fâcheux et ennuyeux' - vv.45-56), le poète n'y trouve aucun repos, et revient donc à Paris, résolu à parler de nouveau à sa Dame (pendant le voyage de retour, le chemin 'sembloit pavé de josimin/D'oeillets, de lis... vv.156-7). Il se présente tout tremblant devant sa maîtresse:

Lors vous trouvant aussi douce et traitable
Qu'auparavant vous n'estiez accostable,
L'aspre fureur qui mes os penetra
S'esvanouit, et Amour y entra:
La difference est grande et merveilleuse
D'entre l'amour et la rage amoureuse. (vv.217-222)

Suit la description de l'amour délicieusement sensuelle et physique qu'ils ont partagé pendant une année. Cet amour se caractérise par la parfaite unité du couple:

Comme au printemps on voit une belle ante
S'essencer toute en la nouvelle plante,
Et de deux corps par un accord commun
Se joindre ensemble et se coller en un,
Ainsi tous deux n'estions que mesme chose,

85. Laum. XV, pp.326-338.

Vostre ame estoit dedans la mienne enclose,
 La mienne estoit en la vostre, et nos corps
 Par sympathie et semblables accords
 N'estoient plus qu'un: si bien que vous, Madame,
 Et moy n'estions qu'un seul corps et qu'un'ame,
 Ayant communs et pensers et desirs. (vv.229-239)

Mais cette unité, et le 'plaisir' qu'elle procure aux amants, ne dure qu'une année, et le poème se termine en confirmant la philosophie de l'inconstance amoureuse que Ronsard avait exposée à Genève dès leur première rencontre, tout en promettant de lui rester fidèle. L'inconstance de l'amour se rattache fermement à la notion essentielle de la variété poétique dans le Discours amoureux de Genevre:

Je suis, di-je, Ronsard, et cela te suffise:
 Ce Ronsard que la France honore, chante et prise,
 Des Muses le mignon, et de qui les escrits
 N'ont crainte de se voir par les ages surpris.
 Alors que tout le sang me bouilloit de jeunesse,
 Je feis aux bords de Loyre une jeune maistresse,
 Cassandre estoit son nom, dont ce grand univers
 A cogneu la beauté fameuse par mes vers.
 Apres ardantement je m'espris de Marie,
 Que j'aymay plus que moy, que mon cueur, que ma vie:
 Son païs le scait bien, où cent mille chansons
 Je composé pour elle en cent mille façons. (vv.135-146)

L'amour comblé se révèle pourtant peu poétique, car l'accord parfait des corps et des âmes supprime tout écart et toute distance, de sorte que l'imagination, n'ayant plus de prise sur la conscience de l'amoureux, ne peut plus jouer.

L'année de l'amour, c'est précisément une année de silence, et les étapes poétiques de la liaison avec Genève concernent toutes trois des moments où l'unité du couple n'existe pas encore, ou n'existe plus que dans les souvenirs du poète. Dans ce contexte, on peut dire que la dernière des trois élégies (comme le discours de Genève dans la première) a une valeur surtout thérapeutique: il s'agit même d'une purgation, à la fois affective et esthétique, par laquelle

Ronsard se défait d'une expérience qu'il a dépassée.

Les poèmes à Genève continuent donc l'exploration ronsardienne de l'imagination et de ses ambiguïtés; puissance qui transforme et qui déforme, qui est à la fois songe et mensonge, elle exige, pour s'exprimer poétiquement, un équilibre précaire de l'angoisse et de l'espoir, de la subjectivité et de l'objectivité, de l'absence et de la présence. La présence et le bonheur rendent l'amour 'banal' et ne produisent que le silence; de l'autre côté, l'obsession amoureuse se résoud aussi facilement (sinon plus facilement) en silence qu'en poésie. Ce point, qui avait été souligné dans la deuxième élégie avec la juxtaposition de la solitude du soir et celle du matin, revient avec encore plus de force dans la troisième élégie - l'obsession empêche le poète de remplir sa fonction auprès du roi, et il est incapable non seulement de chanter, mais même de parler.⁸⁶ L'extériorisation par la parole, et la possibilité de passer plus loin (dans l'amour et dans la poésie) dépend donc entièrement de cet équilibre difficile entre la normalité et la surexcitation. De même, une compréhension saine de la poésie exige que le lecteur sache distinguer entre la réalité et la métamorphose poétique afin de pouvoir bien apprécier celle-ci. L'ambiguïté de l'imagination fait de la poésie un jeu, auquel participent le poète et le lecteur.

86. Voir les vers 61-68 et 99-108, (Laum. XV, pp.329-330).

(iii) Conclusion: le 'portrait' en 1578

Dans la mesure où l'image du portrait reste, dans les nouvelles poésies amoureuses des Oeuvres de 1578, un élément vivant de l'exploration ronsardienne de l'amour et de la poésie, elle souligne et confirme les attitudes qui se dégagent du cycle de Genève. Le souvenir de Marie, et l'image obsédante de la jeune maîtresse disparue, dominent les poèmes Sur la Mort de Marie, et s'intègrent à une vision pessimiste selon laquelle 'tout cela qui vit sous ce globe mondain/N'est que songe et fumée, et qu'une vaine pompe'.⁸⁷ Mais Ronsard ne se contente pas d'une simple répétition des thèmes et des images qu'il avait déjà développés. Ainsi, la chanson 'Hélas! je n'ay pour mon objet'⁸⁸ remet en question des conventions poétiques établies; en voulant retrouver sa maîtresse morte, le poète cherche de nouveau à déclencher l'élan de l'imagination et le jeu des métamorphoses, mais l'illusion refuse de se préciser, face à une absence définitive, et le jeu poétique se fait encore plus complexe qu'auparavant. Le poète finit par prétendre que l'imagination, et sa formulation stylisée, ne peuvent pas compenser la perte réelle:

Mais ce ne sont que fictions:
 Il me fault trouver autres plaintes.
 Mes veritables passions
 Ne se peuvent servir de feintes. (vv.28-31)

C'est d'ailleurs dans le contexte de ce jeu complexe de la poésie et de la réalité que la question de la composition de

87. Laum. XVII, p.139, vv. 119-121.

88. Laum. XVII, pp.127-131.

ces poèmes prend de l'importance.⁸⁹ Pièces de circonstance qu'une identité de noms permet à Ronsard d'intégrer dans son oeuvre amoureuse (et même de souligner ainsi l'unité et la plénitude affective de celle-ci), elles exigent du lecteur une réaction multiple, intellectuelle aussi bien qu'émotive. La mort vide l'image de la Dame du peu de substance qui lui restait; le poète n'a même plus l'illusion de la beauté pour nourrir ses vers:

Narcisse fut heureux, mourant sur la fontaine,
Abusé du miroir de sa figure vaine:
Au moins il regardoit je ne sçay quoy de beau.
L'erreur le contentoit, voyant la face aimée:
Et la beauté que j'aime, est terre consumée.
Il mourut pour une ombre, et moy pour un tombeau.⁹⁰

Cette image du poète désespéré qui cherche les moyens d'exprimer l'intensité de ses sentiments peut paraître conventionnelle, mais elle s'attache à l'idée ronsardienne du renouvellement perpétuel de la poésie, et constitue donc ce qu'il y a de plus essentiel dans ces poèmes. Le portrait peint, qui avait été la source de la fidélité de Genève et l'inspiration du poète de Marie Stuart, ne figure pas dans ces poèmes, mais la faiblesse et la vanité de l'imagination n'en sont que soulignées.

Dans les Sonnets pour Hélène, l'image du portrait peint ne figure que deux fois, ce qui pourrait surprendre, à une époque où l'image pétrarquiste avait été remise à la

89. Sur le caractère 'courtisan' des poèmes, et l'identification avec Marie de Clèves, cf. R. Sorg, Cassandra ou le secret de Ronsard (Paris, 1925), pp.116-125. L'argument de Sorg est généralement accepté; cf. pourtant les remarques de A. Micha dans son édition du Second Livre des Amours (Genève, 1951), pp.XIV-XVIII.

90. Sonnet 'De ceste belle, douce, honneste chasteté'; (Laum. XVII, p.141).

mode par Desportes. Les deux exemples s'imposent d'ailleurs par leur caractère négatif; c'est en effet du refus ou de l'absence d'un portrait qu'il s'agit. Dans le sonnet XX du premier livre, le portrait figure parmi d'autres témoignages concrets demandés par Ronsard comme preuve d'un amour qu'Hélène veut entièrement spirituel:

Si j'estois seulement en vostre bonne grace
Par l'erre d'un baiser doucement amoureux,
Mon coeur au departir ne seroit langoureux,
En espoir d'eschauffer quelque jour vostre glace.

Si j'avois le portrait de vostre belle face,
Las! je demande trop! ou bien de voz cheveux,
Content de mon malheur je serois bienheureux,
Et ne voudrois changer aux celestes de place.

Mais je n'ay rien de vous que je puisse emporter,
Qui soit cher à mes yeux pour me reconforter,
Ne qui me touche au coeur d'une douce memoire.

Vous dites que l'Amour entretient ses accords
Par l'esprit seulement: hé! je ne le puis croire:
Car l'esprit ne sent rien que par l'ayde du corps. 91

Ce sonnet indique selon Desonay l'hédonisme de Ronsard, tandis que M. Smith y voit 'un écho légèrement humoristique d'un adage scolastique'.⁹² L'idée de l'humour est en effet important dans ce recueil. Mais le poème a aussi une dimension esthétique, car le réconfort de l'amant est l'inspiration du poète, et le poète, cherchant à exciter son imagination, trouve son sujet difficile à aborder. Dans le sonnet XLVIII du deuxième livre, le portrait est enfin promis, mais Hélène s'en va avec la cour sans tenir sa promesse:

Ny ta simplicité, ny ta bonne nature,
Ny mesme ta vertu ne t'ont peu garantir,

91. Laum. XVII, pp.212-213.

92. F. Desonay, Ronsard poète de l'amour III, p.295;
M. Smith, note dans son édition des Sonnets pour Hélène
(Genève, 1970), p.62.

Que la Cour ta nourrice, escole de mentir,
N'ait degravé tes moeurs d'une fausse imposture.

Le Proverbe dit vray, Souvent la nourriture
Corrompt le naturel: tu me l'as fait sentir,
Qui fraudant ton serment, m'avois au departir
Promis de m'honorer de ta belle figure.

Menteuse contre Amour, qui vengeur te poursuit,
Tu as levé ton camp pour t'enfuyr de nuict,
Accompagnant ta Royne (ô vaine couverture!)

Trompant pour la faveur ta promesse et ta foy.
Comment pourray-je avoir quelque faveur de toy,
Quand tu ne veux souffrir que je t'aime en peinture?

Hélène, en refusant d'être aimée, même pas 'en peinture',
rend doublement difficile la besogne du poète. N'empêche
pourtant que la notion du 'portrait' évoque sa perfection
divine:

Voy son corps, des beautez le portrait et l'exemple,
Qui ressemble une Aurore au plus beau d'un matin... 93

L'idéalisation d'Hélène comporte pourtant un élément nouveau.
Le Sonnet XXXVI 'adore' la Dame en exploitant l'image de la
peinture:

Lors que le Ciel te fist, il rompit la modelle
Des Vertuz, comme un peintre efface son tableau,
Et quand il veut refaire une image du Beau,
Il te va retracer pour en faire une telle.

Tu apportas d'enhaut la forme la plus belle,
Pour paroistre en ce monde un miracle nouveau,
Que couleur, ny outil, ny plume, ny cerveau
Ne sçauroient egaler, tant tu es immortelle.

Un bon-heur te defaut: c'est qu'en venant ça bas
Couverte de ton voile ombragé du trespas,
Ton excellence fut à ce monde incognue,

Qui n'osa regarder les rayons de tes yeux.
Seul, je les adoray comme un thresor des cieux,
Te voyant en essence, et les autres en nue. 94

La perfection d'Hélène se déclare donc inconcevable

93. I, iii, 'Amour qui as ton regne en ce monde si ample'
(Laum. XVII, p.249). Cf. II, xii, qui rejette toutes
les comparaisons possibles, v.7: 'Tu sembles à toymesme,
et n'as portrait aucun' et v.13: 'Ou bien tu es por-
trait de la mesme Vertu'.

94. Laum. XVII, pp.275-276.

et inexprimable. Les tercets introduisent une note d'ironie, avec l'image ambiguë du 'voile ombragé du tres-pas' qui se réfère à la fois au deuil d'Hélène dont il est question ailleurs dans le recueil, et au corps mortel qui recouvre et qui cache sa beauté.. Nous aboutissons donc à une déclaration de la subjectivité du poète et de la nature volontaire de son 'adoration'.⁹⁵ L'image du portrait s'associe ainsi à la création du vide qui s'installe au centre des Sonnets pour Hélène. L'amour du poète ne se fonde sur rien, et le fondement de la poésie qui découle de cet amour est donc des plus instables; l'amour sensuel du poète, comme la spiritualité d'Hélène, s'assimile au mythe d'Ixion:

Or'vous aimez l'esprit, et sans discretion
 Vous dites que des corps les amours sont pollues.
 Tel dire n'est sinon qu'imagination,
 Qui embrasse le faux pour les choses cognues:
 Et c'est renouveler la fable d'Ixion,
 Qui se paissoit de vent, et n'aimoit que des nues. 96

Et encore

Je voyais, me couchant, s'esteindre une chandelle,
 Et je disois au lict bassement à - par-moy
 Pleust à Dieu que le soin, que la peine et l'esmoy,
 Qu'Amour m'engrave au coeur, s'esteignissent comme
 elle.
 Un mastin enragé, qui de sa dent cruelle
 Mord un homme, il luy laisse un image de soy

95. Cf. I, x: 'Ce siècle, où tu naquies, ne te cognoist, Heleine', (Laum. XVII, p.205) et aussi le sonnet XXXVIII des Amours diverses: 'Chacun me dit, Ronsard, ta maitresse n'est telle/Comme tu la descriis', qui figure parmi les Sonnets pour Hélène à partir de 1584. Si cette subjectivité est implicite dès 1552 dans l'image du poète qui 'adore' (cf. plus haut, pp.352-7), et si Ronsard la souligne dans le cycle de Genève, c'est seulement dans les Sonnets pour Hélène qu'elle est développée d'une manière systématique.

96. I, XLI: 'Bien que l'esprit humain s'enfle par la doctrine/De Platon...' (Laum. XVII, p.229).

Qu'il voit tousjours en l'eau: Ainsi tousjours je
 voy,
 Soit veillant ou dormant, le portrait de ma belle.
 Mon sang chaut en est cause. Or comme on voit
 souvent
 L'Este moins bouillonner que l'Automne suivant,
 Mon Septembre est plus chaut que mon Juin de fortune.
 Helas! pour vivre trop, j'ay trop d'impression.
 Tu es mort une fois, bien-heureux Ixion,
 Et je meurs mille fois pour n'en mourir pas-une. 97

Sans vouloir insister trop sur l'importance de
 l'image du portrait dans les Sonnets pour Hélène, on peut
 du moins soutenir qu'elle contribue à la juxtaposition de
 la réalité et de l'idéalisation conventionnelle qui est sans
 doute la plus grande originalité du recueil, et la source
 de l'ironie qui le caractérise. En même temps qu'elle
 cherche à supprimer la distance qui sépare le rêve et la
 réalité, l'imagination ne peut que souligner l'écart, de
 sorte que la vie et la poésie, la réalité et le langage
 chargé de l'exprimer, se confrontent et font éclater les
 tensions qui se dégagent de la confrontation.⁹⁸ Le thème du
 songe reparaît, mais avec une conscience plus aigüe de
 l'illusion qui met à la place de l'imagination enivrée de
 1552-1553 la résignation de l'amant - et du poète - désabusé.⁹⁹
 Le langage lui-même se révèle un instrument non pas de la
 vérité mais de l'illusion et du mensonge. Ainsi, même les

97. II,xv, (Laum. XVII, pp.258-259).

98. Cette confrontation est intensifiée dans la révision des
Sonnets pour Hélène pour l'édition de 1584. Ronsard
 introduit notamment dans le recueil des sonnets (parus
 en 1578 dans les Amours diverses) où il est question de
 ses autres activités - de son procès, et de la guerre.
 Voir les sonnets XXXIX et XL des Amours diverses
 (Laum. XVII, pp.318-319) (II, 26 et 27 en 1584 et en
 1587). Il transfère aussi des sonnets où il s'agit de
 la froidueur de la Dame.

99. Cf. plus haut, note 65, p.388.

associations poétiques du nom d'Hélène ne suffisent pas toujours à faire envoler l'imagination, et l'effort du poète se consacre souvent non pas à la fusion idéalisante des deux Hélène, mais à une juxtaposition destinée à souligner la mortalité et la réalité d'Hélène de Surgères:

Helene sceut charmer avecque son Nepenthe
 Les pleurs de Telemaque. Helene, je voudroy
 Que tu peusses charmer les maux que je reçooy
 Depuis deux ans passez, sans que je m'en repente.
 Naisse de noz amours une nouvelle plante,
 Qui retiennenoz noms pour eternelle foy,
 Qu'obligé je me suis de servitude à toy,
 Et qu'à nostre contract la terre soit presente.
 O terre, de noz oz en ton sein chaleureux
 Naisse une herbe au Printemps propice aux amoureux,
 Qui sur noz tombeaux croisse en un lieu solitaire.
 O desir fantastiq, duquel je me deçooy,
 Mon souhait n'advieindra, puis qu'en vivant je voy
 Que mon amour me trompe, et qu'il n'a point de
 frere. 100

Le langage devient tout à fait instable; le platonisme d'Hélène et des 'courtisans' est 'un discours fantastiq',¹⁰¹ et Hélène elle-même, corrompue par la cour, utilise les paroles pour cacher ses véritables sentiments et pour dire le contraire de ce qu'elle veut, et de ce qu'elle est en réalité. Ou plutôt, l'instabilité du langage brouille les contours du vrai et du faux, et le sens de la réalité. Le comportement linguistique d'Hélène est plein de contradictions:

Cest amoureux desdain, ce nenny gracieux
 Qui refusant mon bien, me reschaufent l'envie
 Par leur fiere douceur d'assujettir ma vie,
 Où sont desja sujets mes pensers et mes yeux,
 Me font transir le coeur, quand trop impetueux
 A baiser vostre main le desir me convie,
 Et vous, la retirant, feignez d'estre marrie,
 Et m'appellez, honteuse, amant presumptueux.

100. I, v, (Laum. XVII, pp.198-199).

101. Cf. I, xlii: 'En choisissant l'esprit vous estes mal-apprise', (Laum. XVII, p.230).

Mais sur tout je me plains de voz douces menaces,
 De voz lettres qui sont toutes pleines d'audaces,
 De moymesme, d'Amour, de vous et de vostre art,
 Qui si doucement farde et sucre sa harangue,
 Qu'escrivant et parlant vous n'avez traict de langue,
 Qui ne me soit au coeur la poincte d'un poignart. 102

Cette instabilité se fait plus générale, dans les Sonnets pour Hélène, s'associant surtout aux 'feintes' de la cour, qui s'opposent à la vie 'naturelle' qui est l'idéal poétique de Ronsard.¹⁰³ L'image conventionnelle de la raison bouleversée par l'amour devient ainsi le reflet de l'inquiétude métaphysique et sociale que ressent le poète devant un monde où rien n'est sûr et un avenir qui 'tout malheur me propose'. C'est ainsi que le recueil de sonnets nous amène enfin à l'image de la mort, 'Car l'Amour et la Mort n'est qu'une mesme chose'.¹⁰⁴

Les Sonnets pour Hélène rassemblent donc pour la dernière fois dans un cadre amoureux des images qui s'associent tout au long de la carrière de Ronsard à l'idée du portrait où se réunissent le réel et l'irréel. Le recueil marque en effet le sommet d'un développement thématique qui accuse à la fois l'évolution de l'oeuvre et son unité profonde. Avec Cassandre, la recherche de la beauté est à tout moment prête à aboutir. L'imagination et le langage s'enivrent, mais l'image du portrait peint, sorte d'intermédiaire par lequel le poète veut réaliser l'idéal, se révèle ambiguë, et finit par caractériser une beauté difficile à atteindre,

102. I, xxxiii, (Laum. XVII, p.223).

103. Cf. II, xxii: 'Laisse de Pharaon la terre Egyptienne' (Laum. XVII, p.264).

104. II, liv, (Laum. XVII, pp.294-295).

et qui ne se produit que momentanément. Avec Marie, l'amour permet encore la fusion de l'idéal et de la réalité, de Cythère et de Bourgueil, et le cadre 'naturel' ou rustique éloigne les notions d'artifice et de déception. Mais à partir de 1560 la poésie amoureuse s'attache de plus en plus au côté négatif de l'expérience de la beauté, soulignant non pas la création de l'illusion mais la déception provoquée par sa perte, et cherchant à renouveler le langage et les conventions poétiques afin de combattre cette déception. En même temps les thèmes amoureux (toujours un aspect mineur de l'activité de Ronsard) commencent à refléter une expérience plus complexe de la vie et de la poésie. Avec les Sonnets pour Hélène, l'amour fait partie d'un monde où tout est illusion, où tout se contredit ou se laisse contredire, et où le langage, tout en cherchant encore à se déployer pour cerner la beauté idéale, ne peut s'empêcher d'opposer à cette beauté - et aux conventions pétrarquistes qui l'expriment - une réalité moins raffinée et plus 'vraie', dont l'effet est de mettre en doute toute réalité et toute expression.

Chapitre IX

Conclusion

En suivant l'évolution de la métaphore des beaux-arts dans la poésie de Ronsard, nous nous retrouvons donc face à la même conception du jeu poétique que nous avons dégagée de l'étude de ses théories littéraires. Pour Ronsard, la poésie est en effet un ludus seriosus, un art qui accuse constamment ses propres faiblesses et souligne ainsi l'écart entre le rêve et la réalité en même temps qu'il cherche à le combler. L'image de la peinture, qui ne 'vit' que par sa 'mort', résume parfaitement la nature illusoire de l'expérience poétique, ainsi que ses effets contradictoires; elle devient ainsi chez Ronsard avant tout une expression du paradoxe de la poésie.

Ronsard exploite la juxtaposition de la poésie et de la peinture surtout dans les premières années de son activité créatrice. Dès les premières poésies élogieuses, cette juxtaposition met en valeur l'instabilité - et donc la vigueur - du langage en faisant éclater les contradictions d'un art qui cherche à définir par une parole qui est tout en mouvement. Dans certains développements élogieux on voit donc une narration se dégager de l'effort descriptif, et la poésie provient justement des tensions entre la concision d'une image figée et souvent allégorique (c'est la définition du sujet) et le puissant mouvement d'expansion qui constitue la célébration du sujet. Le noyau significatif devient flou, et la forme

tend vers l'autonomie.

Ces mêmes tensions sont une partie essentielle de la conception ronsardienne de la mythologie. Dans la mesure où l'image de la peinture évoque dans le cadre de la mythologie un système conventionnel et figé de signes allégoriques et de valeurs reçues, l'effort poétique cherche à s'en éloigner, voulant retrouver par la narration, d'abord dans une reprise du mythe 'primitif' des Argonautes, et puis dans la création d'une mythologie personnelle, la fraîcheur d'un langage poétique qui s'invente et un état de conscience où le divin et l'humain se rencontrent.

C'est en somme le même refus de la conventionnalité, la même recherche d'un langage poétique renouvelé et original, qu'on retrouve dans la métaphore de la peinture telle qu'on la trouve dans la poésie amoureuse de Ronsard. Importante surtout dans les poèmes adressés à Cassandre, l'image du 'portrait' y exprime la réalisation momentanée et fuyante d'un idéal moins féminin qu'esthétique. L'Elégie à Janet constitue un énorme effort pour donner à l'idole fuyarde' une substance et une permanence, mais ici encore l'accumulation linguistique et stylistique ne fait que mener le poète à un sens plus aigu de la 'vanité' de son entreprise, et de l'absence qu'il y a au coeur de sa poésie. Si le recueil de 1552-1553 insiste sur la création de la beauté (même si celle-ci s'avère illusoire) par l'imagination et par le langage, les poèmes amoureux de 1555-1560 font de l'absence le prétexte d'une

transformation à la fois lyrique et angoissée du monde. Après 1560, et surtout dans les Sonnets pour Hélène, le poète souligne non pas la création de l'illusion mais sa perte, revenant encore une fois sur les faiblesses des conventions reçues et insistant sur la nécessité de renouveler sans cesse le langage de la poésie.

Chez Ronsard, il s'agit donc toujours d'une poésie qui se cherche; le poète, tout en restant conscient de la nature profondément contradictoire de son entreprise, s'évertue à rendre au langage l'opacité qui se résoud en clarté, à recouvrir la beauté du 'voile' qui en laisse transparaitre la splendeur, et qui se lève momentanément dans l'intensité de l'expérience poétique. Le mouvement tripartite que nous avons dégagé de la poésie amoureuse caractérise en effet toute l'oeuvre de Ronsard. Au coeur de sa poésie il y a l'image de l'illusion qui se dissipe presque avant de se préciser, et dans ce contexte la nature paradoxale de la peinture reflète exactement celle de la poésie. Ainsi le rapprochement de la poésie et de la peinture, ayant beaucoup contribué à l'instabilité critique dont il a été question dans la première partie de cette étude, joue aussi un rôle essentiel dans la création, à l'intérieur de l'oeuvre poétique, des conditions propices à l'essor de l'imagination et aux ambiguïtés qui en font la richesse.

Bibliographie

I Textes antiques

- ARISTOTE, De Anima, with translation, introduction and notes by R.D. Hicks, Cambridge, 1907.
- " The Poetics of Aristotle, ed. with critical notes and a translation by S.H. Butcher, London, 1917.
- CICERON, De Oratore libri tres, with introduction and notes by A.S. Wilkins, Oxford, 1888-1892.
- " Ad M. Brutum Orator, with introduction and notes by J.E. Sandys, Cambridge, 1885.
- HORACE, Opera Q. Horatii Flacci Venusini, Bâle, 1555.
- HERODOTE, The History of Herodotus, trans. J. Rawlinson, London, 1910.
- PLATON, Five dialogues of Plato bearing on poetic inspiration, with an introduction by G.D. Lindsay, London, 1952.
- " The Sophist and the Statesman, Trans. and intr. by A.E. Taylor, London, 1961.
- " The Republic of Plato, in ten books, trans. by H. Spens and intr. by R. Garnett, London, 1932.
- PLINE (l'Ancien), The elder Pliny's chapters on the history of art, trans. by K. Jex-Blake, commentary by E. Sellers, Chicago, 1968.
- PLUTARQUE, Essays on the Study and use of poetry by Plutarch and Basil the Great, trans. and intr. by F.M. Padelford, (Yale Studies in English, 15), New York, 1902.
- QUINTILIEN, The Institutio oratoria of Quintilian, with and English translation by H.E. Butler, 4 vols., London, 1920-1922.

II Textes des XVIe et XVIIe siècles

- ALBERTI, L-B., La Pittura, trad. Domenichi, Vinegia, 1547.
- ALCIATI, A., Viri clarissimi D. Andreae Alciati Emblematum Liber, Augsburg, 1531.
- ANDROUET DU CERCEAU, J., Leçons de perspective positive, Paris, M. Patisson, 1576.
- ANEAU, B., (traducteur), Emblèmes d'Alciat de nouveau translatez en françois, Lyon, 1549.
L. Bonhomme,
- " Décades de la Description, Forme, et vertu naturelle des animaux, tant raisonnables, que Brutz, Lyon, B. Arnoullet, 1549.
- " Picta Poesis. Ut pictura poesis erit, Lyon, M. Bonhomme, 1552.
- " Imagination Poëtique, traduite en vers François des Latins et Grecz, par l'auteur mesme d'iceux, Lyon, Macé Bonhomme, 1552.
- ARIOSTO, L., Orlando furioso, éd. L. Caretti, Milan, 1963.
- BELLEAU, R., La Bergerie divisée en une première et seconde journée, Paris, G. Gilles, 1572.
- " Oeuvres poétiques, éd. C. Marty-Lavaux, Paris, 1878.
- " La Bergerie, éd. D. Delacourcelle, Genève, 1954.
- BOISSARD, J.J., Poemata, Bâle, 1574.
- " Iani Iacobi Boissardi Vesuntini Emblematum liber, Francfort, 1593.
- CALVIN, J., Institution de la religion chrétienne, éd. J.D. Benoît, Paris, 1957-1961.
- CASTIGLIONE, B., Il libro del Cortegiano, Turin, 1964..
- COLONNA, F., Hypnerotomachia Poliphili, Venise, 1499.
- " L'Hypnérotomachie, ou Discours du songe de Poliphile, éd. par Jean Martin, Paris, J. Kerver, 1546.
- CORROZET, G., Hécatomgraphie, Paris, D. Janot, 1540.

- CORROZET, G., Hécatomgraphie,
éd. avec Préface et notes de C.
Oulmont, Paris, 1905.
- COUSIN, J., Le Livre de perspective, Paris, J. le
Royer, 1560.
- " Le Livre de Portraiture, Paris, J. le
Clerc, 1595.
- LA CROIX DU MAINE, Le Premier volume de la Bibliothèque,
Paris, 1584.
- DE L'ORME, P., Le Premier tome de l'Architecture, Paris,
F. Morel, 1567.
- DENISOT, N., (éd.), Le Tombeau de Marguerite de Valois,
royne de Navarre, Paris, 1551.
- " Cantiques du premier advenement de
Iesu-Christ, Paris, chez la veufve
Maurice de la Porte, 1553.
- " L'amant resuscité de la mort d'amour, en
cinq livres, par Theodose Valentinian,
Lyon, 1558.
- " Noëlz par le comte d'Alsinoyz, presentez
a Mademoiselle sa Valentine, éd. A. de
Clinchamp, Le Mans, 1847.
- DOLCE, L., Dialogo della Pittura...intitolato
l'Aretino, Vinegia, 1557.
- DU BELLAY, J., La Deffence et Illustration de la langue
françoise, éd. H. Chamard, Paris, 1948.
- " Oeuvres poétiques, éd. H. Chamard, Paris,
1908-1931.
- ESTIENNE, H. (Sieur des Fossés), L'Art de faire des devises,
Paris, 1645.
- FIERA, B., De iusticia pingenda. On the painting of
Justice. A dialogue between Mantegna
and Momus, the Latin text of 1515 reprint-
ed with a translation, and introduction
and notes by J. Wardrop, London, 1957.
- FONTAINE, C., Les Figures du Nouveau Testament, Lyon,
J. de Tournes, 1554.
- GALIEN, C., De l'usage des parties du corps humain
livres XVII, Paris, R. Ruelle, 1609.

- LE CARON, L., La Poësie de Loys le Caron Parisien, Paris, V. Sertenas, 1554.
- " La Philosophie de Loys le Caron Parisien, Paris, G. Le Noir, 1555.
- " Les Dialogues de Loys le Caron Parisien, Paris, 1556.
- LEONARDO, da Vinci, Trattato della pittura, Milan, 1804.
- LUISINO, F., In librum Q. Horatii Flacci de arte poetica commentarius, Venise, 1554.
- MINTURNO, A.S., L'arte poetica toscana, Naples, 1725, (Première éd. en 1563).
- NAVARRE, Marguerite de, L'Heptaméron, éd. M. François, Paris, 1967.
- PARADIN, C., Quadrins historiques de la Bible, Lyon, J. de Tournes, 1553.
- PASQUIER, E., Choix de lettres sur la littérature, la langue et la traduction, éd. D. Thickett, Genève, 1956.
- PELETIER DU MANS, J., L'Art Poëtique, éd. A. Boulanger, Paris, 1930.
- RENDEL, P. de (trad.), The Images of the Old Testament, lately expressed, set forthe in Ynglishe and Frenche, with a playn and brief exposition, Lyon, 1549.
- ROBORTELLO, F., In librum aristotelis de arte poetica explicationes, Florence, 1548.
- RONSARD, P. de, Oeuvres complètes, édition critique par Paul Laumonier, révisée et complétée par I. Silver et R. Lebègue, 20 vol., Paris, 1914-1975.
- " Oeuvres complètes, éd. G. Cohen, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1950.
- " Le Second Livre des Amours, éd. A. Micha, Genève, 1951.
- " Les Amours, éd. H. et C. Weber, Paris, 1963.
- " Sonnets pour Helene, éd. M. Smith, Genève et Paris, 1970.
- SCALIGER, J-C., Poetices libri septem, Lyon, 1561.

- SCEVE, M., The 'Délie' of Maurice Scève, edited with an introduction and notes by I.D. McFarlane, Cambridge, 1966.
- SEBILLET, T., Art poétique françoys, éd. F. Gaiffe, Paris, 1932.
- SEGNI, B., La rettorica e poetica d'Aristotele, tradotte di Greco in lingua vulgare fiorentina, Florence, 1549.
- TAHUREAU, J., Les Dialogues de Jacques Tahureau, avec notice et index de F. Conscience, Paris, 1870.
- TRISSINO, G.G., La Poetica, Vicenza, 1529.
- TYARD, P. de, Solitaire premier, éd. S.F. Baridon, Genève et Lille, 1950.
- VARCHI, B., Lezzioni, Florence, 1590.
- VASARI, G., Le Vite dei' più eccellenti pittori, scultori et architettori, éd. R. Bettarini, Florence, s.d.
- VIGENERE, B. de (traducteur), Les Images, ou Tableaux de platte - peinture de Philostrate, mis en françois par Blaise de Vigenère, Paris, 1578.
- WEINBERG, B. (éd.), Trattati di Poetica e di Retorica del Cinquecento, Bari, 1970.

III Ouvrages critiques

- ARMSTRONG, E., Ronsard and the Age of Gold, Cambridge, 1968.
- BLUNT, A.F., Philibert de l'Orme, Studies in Architecture, vol. 1., London, 1958.
- " Artistic Theory in Italy 1450-1600, 2nd ed., Oxford, 1956.
- " La Théorie des arts en Italie de 1450 à 1600, trad. J. Debouzy, Paris, 1966.
- BUNDY, M.W., The Theory of Imagination in Classical and Medieval Thought, Illinois University Studies in Language and Literature, XII, 2-3, Urbana, 1928.
- CAPLAN, H., Gianfrancesco Pico della Mirandola on the Imagination, New Haven, 1930.
- CARTIER, A., Bibliographie des éditions des de Tournes, imprimeurs lyonnais, avec introduction et appendices par M. Audin, et notice biographique par E. Vial, Paris, 1937.
- CASTOR, G., Pléiade Poetics: a Study in Sixteenth Century Thought and Terminology, Cambridge, 1964.
- CAVE, T.C. (éd.), Ronsard the Poet, London, 1973.
- " The Cornucopian Text: Problems of Writing in the French Renaissance, Oxford, 1979.
- CHASTEL, A., Marsile Ficin et l'art, Genève, 1954.
- " Art et humanisme à Florence du temps de Laurent le Magnifique: études sur la Renaissance et l'humanisme platonicien, Paris, 1961.
- " La Crise de la Renaissance, 1520-1600, Genève, 1968.
- CLEMENTS, R.J., Critical Theory and Practice of the Pléiade, Cambridge, Mass., 1942.
- " Picta Poesis: Literary and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books, Temie Testi 6, Rome, 1960.
- COLEMAN, D.G., Maurice Scève, Poet of Love, Cambridge, 1975.

- CREORE, A.E. (comp.), A Word-Index to the Poetic Works of Ronsard, (Compendia; Computer-Generated Aids to Literary and Linguistic Research), Leeds, 1972.
- CURTIS, E.R., European Literature and the Latin Middle Ages, trans. W.R. Trask, London, 1953.
- DELACOURCELLE, D., Le Sentiment de l'art dans la 'Bergerie' de Rémy Belleau, Oxford, 1945.
- DEMERSON, G., La Mythologie classique dans l'oeuvre lyrique de la Pléiade, Genève, 1972.
- DESONAY, F., Ronsard poète de l'amour, Bruxelles, 1952-59.
- DIMIER, L., Histoire de la peinture de portrait, Paris et Bruxelles, 1924.
- ECKHARDT, A., Rémy Belleau; sa vie, sa 'Bergerie', Budapest, 1917.
- EHRMANN, J., Antoine Caron, peintre à la cour des Valois, 1521-1599, Genève, 1955.
- FERRIERE, H. de la (éd.), Lettres de Catherine de Médicis, Paris, 1880.
- FRANÇON, M., Notes sur l'esthétique de la femme au XVIIe siècle, Cambridge, Mass., 1939.
- FREEMAN, R., English Emblem Books, London, 1948.
- GENDRE, A., Ronsard poète de la conquête amoureuse, Neuchâtel, 1970.
- GADOFFRE, G., Ronsard par lui-même, Paris, 1960.
- GOMBRICH, E.H., Art and Illusion: a Study in the Psychology of Pictorial Representation, London, 1962.
- GORDON, A.L., Ronsard et la rhétorique, Genève, 1970.
- GREEN, H., Shakespeare and the Emblem Writers, London, 1870.
- HAGSTRUM, J. H., The Sixty Acts: the tradition of literary pictorialism and English poetry from Dryden to Gray, Chicago, 1958.
- HARRIS, M., A Study of Theodose Valentinian's 'Amant resuscité de la mort d'amour', Genève, 1966.
- HALL, K., Pontus de Tyard and his Discours philosophiques, London, 1963.
- HATHAWAY, B., The Age of Criticism: The Late Renaissance in Italy, New York, 1962.
- HERRICK, M.T., The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism, 1531-1555, Illinois University Studies in Language and Literature, XXXII, 1, Urbana, 1946.

- HOURTICQ, L., La Peinture des origines au XVIe siècle, Paris, 1926.
- HUGUET, E., Dictionnaire de la langue française du seizième siècle, Paris, 1925-1967.
- JACQUOT, J. (éd.), Musique et poésie au XVIe siècle, Paris, 1954.
- " Les Fêtes de la Renaissance, études réunies et présentées par J. Jacquot, 3 vols., Paris, 1956, 1960 et 1975.
- JOUKOVSKY (JOUKOVSKY-MICHA), F., La Gloire dans la poésie française et néolatine du XVIe siècle des rhétoriciens à Agrippa d'Aubigné, Genève, 1969.
- " Poésie et mythologie au XVIe siècle. Quelques mythes de l'inspiration chez les poètes de la Renaissance, Paris, 1969.
- " Orphée et ses disciples dans la poésie française et néo-latine du XVIe siècle, Genève, 1970.
- JUGÉ, C., Nicolas Denisot du Mans (1515-1559), Essai sur sa vie et ses oeuvres, Paris, 1907.
- LAFEUILLE, G., Cinq Hymnes de Ronsard, Genève, 1973.
- LANHAM, R., The Motives of Eloquence, New Haven and London, 1976.
- LAUMONIER, P., Ronsard, poète lyrique, Paris, 1909.
- " Tableau chronologique des oeuvres de Ronsard, Paris, 1911.
- LEBEGUE, R., La Poésie française de 1560 à 1630, Paris, 1947 et 1951.
- " Ronsard, l'homme et l'oeuvre, Paris, 1950.
- LEVI, A.H.T. (éd.), Humanism in France at the end of the Middle Ages and in the early Renaissance, Manchester, 1970.
- LONGEON, C., Bibliographie des oeuvres d'Etienne Dolet, écrivain, éditeur et imprimeur, Genève, 1980.
- Lumières de la Pléiade, (neuvième stage international d'études humanistes, Tours, 1964), Paris, 1966.

- MARITAIN, J., Art et Scolastique, Paris, 1927.
- MERRILL, R.V. et CLEMENTS, R.J., Platonism in French Renaissance Poetry, New York, 1957.
- METRAL, D., Blaise de Vigenère, archéologue et critique d'art, Paris, 1939.
- MOREAU-NELATON, E., Les Clouet et leurs émules, Paris 1924.
- NOLHAC, P. de Ronsard et l'humanisme, Paris, 1921.
- PADELFORD, R.M., Essays on the Study and Use of Poetry by Plutarch and Basil the Great, New York, 1902.
- PICKERING, F., Literature and Art in the Middle Ages, London, 1970.
- PRAZ, M., Studies in Seventeenth Century Imagery, London, 1939-1947.
- " Mnemosyne: the Parallel between Literature and the Visual Arts, London, 1970.
- QUAINTON, M., Ronsard's Ordered Chaos: Visions of Flux and Stability in the Poetry of Pierre de Ronsard, Manchester, 1980.
- RAYMOND, M., L'Influence de Ronsard sur la poésie française, Genève, 1927 et 1965.
- " Baroque et Renaissance poétique, Paris 1955.
- " La Poésie française et le Maniérisme 1546-1610 (?), textes choisis et présentés par Marcel Raymond, notes et index bibliographique par A.J. Steele, Genève et Paris, 1971.
- ROSKILL, M. W., Dolci's 'Aretino' and Venetian Art Theory of the Cinquecento, New York, 1968.
- SCHMIDT, A-M., La Poésie scientifique en France au XVIe siècle, Paris, 1938.
- SCHMITT, C.B., Gianfrancesco Pico della Mirandola 1469-1533, The Hague, 1967.
- SHARRATT, P. (éd.), French Renaissance Studies 1540-1570: Humanism and the Encyclopedia, Edinburgh, 1976.
- SHEARMAN, J., Mannerism, Harmondsworth, 1967.
- SILVER, I., The Pindaric Odes of Ronsard, Paris, 1937.
- " Ronsard and the Hellenic Renaissance in France, vol. I, Washington, 1961.
- " The Intellectual Evolution of Ronsard, vol. I, The Formative Influences, St. Louis, 1969.

- SILVER, I., The Intellectual Evolution of Ronsard: vol. II, Ronsard's General Theory of Poetry, St. Louis, 1973.
- SOURIAU, E., La Poésie française et la peinture, (Cassal Bequest Lectures 1965), London, 1966.
- SPINGARN, J., Literary Criticism in the Renaissance, 2nd ed., New York, 1954.
- STONE, D., Ronsard's Sonnet Cycles: A Study in Tone and Vision, New Haven and London, 1966.
- SYMPHER, W., Four Stages of Renaissance Style: Transformations in Art and Literature, New York, 1955.
- TERREAUX, L., Ronsard correcteur de ses oeuvres, Genève, 1968.
- TUVE, R., Elizabethan and Metaphysical Imagery, Chicago, 1947, (et plusieurs réimpressions).
- VIANEY, J., Le Pétrarquisme en France au XVI^e siècle, Montpellier, 1909.
- WALKER, D.P., Studies in Musical Science in the Late Renaissance, London, 1978.
- WEBER, H., La Création poétique au seizième siècle en France de Maurice Scève à Agrippa d'Aubigné, Paris, 1956.
- WEINBERG, B., A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance, Chicago, 1961.
- WENCELIUS, L., L'Esthétique de Calvin, Paris, 1937.
- WILSON, D.B., Ronsard, Poet of Nature, Manchester, 1961.
- " Descriptive poetry in France from Blason to Baroque, Manchester, 1967.
- WIND, E., Pagan Mysteries in the Renaissance, London, 1967.
- WOODHOUSE, J.R., Baldesar Castiglione: A Reassessment of 'The Courtier', Edinburgh, 1978.
- YATES, F.A., The French Academies of the Sixteenth Century, London, 1947.
- " The Art of Memory, London, 1966.
- " Astraea: The Imperial Theme in the Sixteenth Century, Harmondsworth, 1977.

IV Articles

- ADHEMAR, J., 'Ronsard et l'école de Fontainebleau', BHR 20, 1958, pp.344-348.
- BARRON, B.D., 'Poet and Orator in Louis le Caron's Dialogue de la Poésie (1556)' dans French Renaissance Studies 1540-1570, Humanism and the Encyclopedia, éd. P. Sharratt, Edinburgh, 1976.
- BOASE, A.M., 'The Definition of Mannerism', Actes du troisième congrès de l'Association internationale de littérature comparée, Utrecht, 1962.
- " 'The Renaissance and Mannerism', Acts of the twentieth International Congress of the History of Art, Princeton, N.J., 1963.
- CARPENTER, N.C., 'Ronsard's Préface sur la musique', Modern Language Notes, 75 (1960), pp.126-133.
- CASTOR, G., 'Ronsard's variants: 'Je voudray bien richement jaunissant', MLR 59 (1964), pp.387-390.
- " 'Imitation in Ronsard "O de Nepenthe..."', MLR 63 (1968), pp.332-339.
- " 'Ronsard: Les Amours - "Quand en songeant ma follastre j'accolle"', dans The Art of Criticism. Essays in French Literary Analysis, éd. P.H. Nurse, Edinburgh, 1969, pp.17-26.
- " 'The Theme of illusion in Ronsard's Sonets pour Helene and in the variants of the 1552 Amours!', Forum for Modern Language Studies 7 (1971), pp.361-373.
- " 'Petrarchism and the quest for beauty in the Amours of Cassandre and the Sonets pour Helene', dans Ronsard the Poet, éd. T.C. Cave, (London, 1973), pp.79-120.
- CAVE, T.C., 'The triumph of Bacchus and its interpretation in the French Renaissance: Ronsard's Hinne de Bacus', dans Humanism in France at the end of the Middle Ages and in the early Renaissance, éd. A.H.T. Levi, (Manchester, 1970), pp.249-270.

- CAVE, T.C., 'Ronsard's Bacchic Poetry: from the Bacchanales to the Hymne de l'automne', L'Esprit créateur 10 (1970), pp.104-116.
- " 'Ronsard as Apollo: myth, poetry and experience in a Renaissance sonnet-cycle', Yale French Studies, 47 (1972), pp.76-89.
- " 'Mythes de l'abondance et de la privation chez Ronsard', Cahiers de l'Association internationale des Etudes françaises, 25 (1973), pp.247-260.
- " 'Ronsard's mythological universe' dans Ronsard the Poet, éd. T.C. Cave, (London, 1973), pp.159-208.
- " 'Copia and Cornucopia' dans French Renaissance Studies 1540-1570: Humanism and the Encyclopedia, éd. P. Sharratt, (Edinburgh, 1976), pp.52-69.
- " 'Enargeia: Erasmus and the rhetoric of Presence in the sixteenth century', dans The French Renaissance Mind: studies presented to W.G. Moore, L'Esprit Créateur 16 (1976), pp.5-19.
- CHADWICK, C., 'The composition of the Sonnets pour Hélène', French Studies 8 (1954), pp.326-332.
- CLEMENTS, R.J., 'The identity of literary and artistic theory in the Renaissance' dans The Peregrine Muse: Studies in Comparative Renaissance Literature, Chapel Hill, 1929, pp.1-26.
- DAGENS, J., 'La théologie poétique au temps de Ronsard' dans Atti del quinto congresso internazionale di lingue e letterature moderne, (Florence, 1955), pp.147-153.
- DASSONVILLE, M., 'Eléments pour une définition de l'hymne ronsardien', BHR, 24 (1962), pp.58-76.
- " 'Pour une interprétation nouvelle des Amours de Ronsard', BHR, 28 (1966), pp.241-270.
- DAVIS, G., 'Colour in Ronsard's poetry', MLR, 40 (1945), pp.95-103.
- DESONAY, F., 'Les variations métriques de Ronsard poète de l'amour', dans Lumières de la Pléiade, (Paris, 1966), pp.363-390..

- FAISANT, C., 'Les relations de Ronsard et de Desportes', BHR, 28 (1966), pp.323-353.
- GOMBRICH, E.H., 'Icones symbolicae: the Visual Image in Neo-Platonic Thought', Journal of the Warburg Institute, (1948), pp.163-192.
- GORDON, A.L., 'Daniel d'Auge, interprète de la poétique d'Aristote en France et plagiaire d'Alessandro Lionardi', BHR XXVIII (1966), pp.377-392.
- HATZFELD, H., 'Literary Criticism through Art and Art Criticism through Literature', Journal of Aesthetics and Art Criticism, 6 (1947), pp.1-21.
- HOWARD, W.G., 'Ut pictura poesis', PMLA, XXIV, 1909, pp.40-143.
- HUTTON, J., 'Ronsard and the Greek Anthology', Studies in Philology, (April, 1943), pp.103-127.
- JEANNERET, M., 'Les oeuvres d'art dans la Bergerie de Belleau', RHLF 70 (1970), pp.1-13.
- JEFFERY, B., 'The idea of music in Ronsard's poetry' dans Ronsard the Poet, éd. T.C. Cave, (London, 1973), pp.209-239.
- JOHNSON, W.M. et GRAHAM, V.E., 'Ronsard et la Renommée du Louvre', BHR 30 (1968), pp.7-17.
- JOUKOVSKY (JOUKOVSKY-MICHA), F., 'La guerre des dieux et des géants chez les poètes français du XVIIe siècle (1500-1585)', BHR 29 (1967), pp.55-92.
- KUSHNER, E., 'Le personnage d'Orphée chez Ronsard' dans Lumières de la Pléiade, (Paris, 1966), pp.271-302.
- LAPP, J.C., 'The potter and his clay: mythological imagery in Ronsard', Yale French Studies, 38 (1967), pp.89-108.
- LAVAUD, J., 'Note sur un recueil manuscrit d'emblèmes composé pour la Maréchale de Retz', Humanisme et Renaissance 4 (1937), pp.421-423.
- LEBEGUE, R., 'La Pléiade et les beaux-arts' dans Atti del quinto congresso internazionale di lingue e letterature moderne, (Florence, 1955).

- LEE, R.W., 'Ut pictura poesis: the humanistic theory of painting', The Art Bulletin, 20, (1940), pp.197-269.
- LEVI, A.H.T., 'The role of neoplatonism in Ronsard's poetic imagination' dans Ronsard the Poet, éd. T.C. Cave, (London, 1973), pp.121-158.
- McFARLANE, I.D., 'Aspects of Ronsard's poetic vision' dans Ronsard the Poet, éd. T.C. Cave, (London, 1973), pp.13-78.
- McGOWAN, M.M., 'The French court and its poetry' dans French Literature and its Background, éd. J. Cruickshank, vol. I: The Sixteenth Century, (Oxford, 1968).
- MORRISON, M., 'Ronsard and Desportes', BHR, 28 (1966), pp.294-322.
- MOURGUES, O. de, 'Ronsard's later poetry' dans Ronsard the Poet, éd. T.C. Cave, (London, 1973), pp.287-318.
- PANOFSKY, E., 'The Iconography of the Galerie François Ier at Fontainebleau', Gazette des Beaux-Arts 53 (1958), pp.113-190.
- PLATTARD, J., 'Les arts et les artistes de la Renaissance jugés par les écrivains du temps', RHLF 21 (1914), pp.481-502.
- RAYMOND, M., 'Classique et Baroque dans la poésie de Ronsard' dans Concinnitas: Beitrage zum Problem des Klassischen, Bâle, 1944.
- " 'Du baroquisme et de la littérature en France aux XVIe et XVIIe siècles' dans La profondeur et le rythme, Paris-Grenoble, 1948.
- " 'La Pléiade et le maniérisme' dans Lumières de la Pléiade, (Paris, 1966), pp.391-423.
- SAYCE, R.A., 'Ronsard and Mannerism - the Elégie à Janet', Esprit Créateur VI, 4 (1966), pp.234-247.
- " 'Epilogue: a sonnet by Ronsard' dans Ronsard the Poet, éd. T.C. Cave, (London, 1973), pp.319-331.
- SILVER, I., 'Ronsard studies (1936-1950)', BHR, 12 (1950), pp.332-364.

- SILVER, I., 'Deux points de vue sur Ronsard, "Aristarque de ses oeuvres"!; RHLF 58 (1958), pp.1-15.
- " 'Ronsard studies (1951-1955)', BHR, 22 (1960), pp.214-268.
- " 'Ronsard's reflections on cosmogony and nature', PMLA, 79 (1964), pp.219-233.
- " 'Ronsard's reflections on the heavens and time', PMLA, 80 (1965), pp.344-364.
- SOZZI, L., 'La dignitas hominis dans la littérature française de la Renaissance' dans Humanism in France at the end of the Middle Ages and in the early Renaissance, éd. Levi, (Manchester, 1970), pp.176-198.
- SPENCER, J. R. 'Ut rhetorica pictura: A Study in Quattrocento theory of Painting' *Journal of the Warburg Inst.* vol 20, 1957, pp.26-44
- STACKELBERG, J. von 'Ronsard und Aristoteles: zum Aufkommen der Wahrscheinlichkeitslehre in der französischen Dichtungstheorie der Renaissance', BHR, 25 (1963), pp.349-361.
- STEGEMEIER, H., 'Problems in Emblem Literature', Journal of English and Germanic Philology 45 (1946), pp.26-37.
- TERREAUX, L., 'Le "style bas" des Continuations des Amours' dans Lumières de la Pléiade, (Paris, 1966), pp.313-342.
- WEBER, H., 'Platonisme et sensualité dans la poésie amoureuse de la Pléiade' dans Lumières de la Pléiade, (Paris, 1966), pp.157-194.
- WELLEK, R., 'The Parallel between Literature and the Arts', The English Institute Annual, (1941), New York, 1942, pp.29-63.
- WINTER, J.F., 'Visual diversity and spatial grandeur in Ronsard's Ode à Michel de l'Hospital', Symposium, 21 (1967), pp.331-337.